Józef E. Dutkiewicz

MALOWIDŁA Z XVI W. W TZW. WINIARNI W LUBLINIE

W r. 1569 powstał projekt przeniesienia stolicy państwa z Krakowa do Lublina[1]. Zbiegł on się z faktem wyboru Lublina jako miejsca aktu unii lubelskiej, połączonego z olbrzymim zjazdem delegatów obu krajów, hołdem księcia pruskiego przed królem Zygmuntem Augustem i innymi uroczystościami[2]. W związku z tymi datami pozostawał pozornie nie łączący się z nimi fakt ustanowienia w Lublinie w roku 1578 siedziby Trybunału Koronnego dla Małopolski[3]. Te trzy wydarzenia na przestrzeni kilku lat były wynikiem niebywałego wzrostu znaczenia miasta w trzeciej ćwierci XVI wieku. Przyczyny zaś tego wzrostu leżały w gwałtownym przesunięciu się geograficznego środka ciężkości gospodarki narodowej ku wschodowi kraju. Charakterystyczny dla tego okresu rozrost gospodarki folwarczno-pańszczyźnianej, olbrzymie zwiększenie produkcji zboża przy równoczesnym wzroście obszarów ziemi ornej, szczególnie na ziemiach wschodnich: Rusi Czerwonej, Podolu i Ukrainie, był następstwem ekonomicznym zwiększenia popytu na zboże w zachodniej Europie. Ta świetna koniunktura, wykorzystana w pełni przez szlachtę i możnowładztwo, wywołała znaczny wzrost cen w miastach, które stały się pośrednimi ogniskami tego handlu, tj. we Lwowie i Lublinie, gdzie ceny okazały około siedmiokrotną zdolność wzrostu[4]. Rzecz jasna, że z takim wzrostem produkcji związane były formy zbytu, a więc organizacji handlu i dróg handlowych.

Drogi dla zbytu zboża prowadziły z Ukrainy i Podola przez Lwów do Lublina i z Wołynia przez Włodzimierz do Lublina, a dalej przez Kazimierz do Wisły[5]. Miejscem zbytu był Gdańsk, który pod tym względem przodował, mniejszą rolę grał Elbląg[6]. W ślad za tym wyjątkowego znaczenia nabrała tania droga handlowa Wisłą.

[1] *Ilustrowany przewodnik po Lublinie*, Lublin 1931, s. 50, wyd. PTK.
[2] O. Halecki, *Unia lubelska*, Kraków 1916, s. 23, 25.
[3] O. Balzer, *Geneza Trybunału Koronnego*, Warszawa 1886, s. 317–323.
[4] J. Rutkowski, *Historia gospodarcza Polski*, I, Poznań 1948, s. 120–130, 163–164.
[5] Rutkowski, *o. c.*, s. 144; L. Białkowski, *Lublin na starych szlakach handlowych*, „Pamiętnik Lubelski", III, 1938, s. 289.
[6] Rutkowski, *o. c.*, s. 149.

Szlachta potrafiła od razu ocenić jej rolę i korzyści, rezerwując w uchwale sejmu piotrkowskiego w r. 1565 wyłączność żeglugi Wisłą dla siebie[7]. Walory tej ruchliwej, „płynącej zbożem i złotem" wodnej drogi, tak blisko związanej z Lublinem, dały impuls mieszczańskiemu poecie Lublina, Sebastianowi Klonowicowi, do stworzenia na jej cześć poetyckiego eposu. Epos opiewa uroki i niebezpieczeństwa drogi, ale i snuje ogólne refleksje moralne, wbrew pozytywnemu znaczeniu handlu, na temat wyższości gospodarstwa rolnego nad handlem:

A czujny kupiec, który nie ma kmieci,
Nie chcąc odczuwać w niedostatku dzieci,
Ów za gotowe kupczy polskim żytem,
Ów za kredytem.

Jeden nad leśnym łanem czyni targi,
Drugi nad Wieprzem, a rzadko bez skargi,
Często nad Bugiem i nad Narwią drugi
Lezie więc w długi[8].

Handel Wisłą nie kończył się na zbożu; szedł tędy i towar leśny, surowiec i popiół, jakkolwiek ilość jego znacznie zmalała w ostatniej ćwierci XVI wieku[9]. Niezależnie od koniunktury zbożowej stał się Lublin wybitnym ośrodkiem handlu między Wschodem a zachodnią Europą. Położenie miasta stało się wyjątkowo dogodne, leżało ono bowiem na pograniczu trzech stref gospodarczych, Litwy, krajów ruskich z Moskwą i krajów zachodnich, odkąd po unii lubelskiej granice przesunęły się daleko na wschód[10]. Spóźnionym pokwitowaniem tych niezwykle rozwiniętych stosunków gospodarczych były późniejsze przywileje królewskie, usiłujące utrzymać świetność handlu miasta już w okresie jego upadku. Przywilej króla Władysława IV z r. 1637 nakazuje, aby kupcy, idący z towarami z Niemiec przez Lublin, składali towary do sprzedaży w mieście[11]. Władysław IV w r. 1639 ustanawia opłatę składową od wina dla kupców obcych narodowości: Włochów, Niemców, Węgrów, Francuzów, Szkotów i Ormian[12]. Jan Kazimierz nakłada w r. 1658 opłaty na rzecz miasta na wszystkich kupców: Szkotów, „Angielczyków", Ormian, Wołochów, Multanów, Turków i Węgrów[13]. Opinię o doniosłej roli handlowej miasta i jego jarmarków potwierdzają liczne relacje cudzoziemców, nuncjuszów, posła weneckiego Lippomano z r. 1575, J. Brauna,

[7] J. Ptaśnik, *Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce*, Warszawa 1949, s. 298; *Volumina legum*, II, s. 683—686.
[8] F. S. Klonowic, *Flis*, w książce K. Budzyk, H. Budzyk, J. Lewański, *Literatura mieszczańska w Polsce od końca XVI do końca XVII w.*, Warszawa 1954, s. 84 (w. 315—320).
[9] Rutkowski, *o. c.*, s. 150; Białkowski, *l. c.*
[10] Białkowski, *l. c.*; L. Koczy, *Handel Poznania do połowy XVI w.*, Poznań 1930, s. 50.
[11] J. Riabinin, *Materiały do historii miasta Lublina 1317—1792*, Lublin 1938, s. 110.
[12] Riabinin, *o. c.*, s. 111.
[13] Riabinin, *o. c.*, nr 351, s. 122.

A. Saura, J. Tröstera[14]. Piszą o niej i polscy autorowie, jak Kromer, Gwagnin, Starowolski[15], poetyczny wyraz ojczystemu miastu daje znowu Klonowic, rajca miejski i naoczny świadek, w opisie *Roxolanii*[16]:

Moskwa i Litwa, co dadzą ich kraje,
Wnet do Lublina przywożą gromadnie,
Co tylko w świecie przedawać się daje,
Tutaj wszystkiego dopytasz się snadnie.
Czym są bogaci Turkowie, Arabi,
Czym Indianie — wszystko się odsłoni.
. . . . . .
Brytański kupiec, co w podróży długiej
Obiegł krąg świata na korabli kruchej,
Łakomy plonów północnej żeglugi,
Tutaj kupuje moskiewskie kożuchy.
. . . . . .
Tutaj nie braknie na starym falernie,
Jest rok z winnicy Węgrzyna i Greka.

Wreszcie dokumentem stwierdzającym rolę handlową miasta jest oświadczenie przy okazji wyboru miejsca pod budowę kolegium jezuitów w Lublinie w r. 1585, kiedy to: „Zjechawszy do Lublina komisarze królewscy odczytali [przedstawicielom miasta] swoje pełnomocnictwa i oświadczyli wolę królewską, aby w Lublinie jako głównym handlowym mieście całego państwa, gdzie ustanowiona siedziba trybunału [...] wyznaczone zostało miejsce pod budowę kolegium, świątyni i szkół"[17].

Przytoczona tutaj, nienowa zresztą charakterystyka roli gospodarczej Lublina w drugiej połowie XVI w. tłumaczy obecnie wystarczająco decyzje, wspomniane na wstępie, z których dwie tylko zrealizowano. Miały one na celu zapewnić miastu w chwili koniunktury awans do najwyższej rangi polityczno-prawnej w państwie. Wypadki polityczne, jakie nastąpiły po r. 1586, zmieniły ten bieg rzeczy i prostą logikę rozwoju gospodarczego. Dalszy ciąg faktów nie jest jednakże przedmiotem uwagi niniejszej pracy. Celem ich omówienia było jedynie wskazanie, że w określonej epoce historycznej powstały

[14] *Relacje nuncjuszów*, I, s. 249; J. Braun, *Theatrum praecipuarum totius mundi urbium*, 1618, wyd. H. Łopaciński; *Najdawniejszy widok Lublina*, Warszawa 1901; *Relation oder Aussführliche Beschreibung von der Jämmerlichen und Erbärmlichen Verstörung und Einäscherung sobey Eroberung der schönen Stadt Lublin... 1656* („Bibl. im. H. Łopacińskiego", nr 12540); A. Saur, *Lublin*, Franckfurt 1658 („Bibl. im. H. Łop.", nr 30921); J. Tröster, *Polnischer Adler Nest das ist kurzgefasste doch ausführliche Geschichtbeschreibung des Königreichs Polen*, Nürnberg 1666, s. 92; L. Zalewski, *Z epoki renesansu i baroku na Lubelszczyźnie*, Lublin 1949, s. 194.

[15] M. Kromer, *Polonia gentisque et Reipublicae Polonicae descriptio*, libri duo, Francofurti 1575; wyd. II, Kolonia 1577; przekład polski W. Syrokomli pt. *Polska czyli o położeniu, obyczajach...*, Wilno 1853; Gwagnin, *Sarmatiae Europeae descriptio*, Basileae 1592; tenże, *Kronika Sarmacyjej*, Kraków 1611, S. Starowolski, *Polonia*, Vratislaviae 1733, s. 19; Zalewski, *l. c.*

[16] S. Klonowicz, *Ziemie Rusi Czerwonej, Roxolania*, Wilno 1851, s. 57—58, przekład W. Syrokomli.

[17] *Jesuitica*, Lublin, „Bibl. Uniw. Lwow.", nr 184; L. Zalewski, *Katedra i jezuici w Lublinie*, Lublin 1947, s. 51.

w omawianym mieście warunki, które winny były sprzyjać rozwojowi zarówno kultury materialnej, jak i duchowej. W wyniku wysokiej koniunktury gospodarczej podniosła się znacznie stopa życiowa ludności, a tym samym zapotrzebowanie na produkty kultury w zakresie budownictwa, sztuk plastycznych, rzemiosła artystycznego i literatury. Wymiana w zakresie produkcji drobnotowarowej, wytworów przemysłu i rzemiosła przywożonych z Zachodu, niosła za sobą chęć poznania podobnej produkcji kulturalnej, co też znalazło potwierdzenie w rzeczywistości.

Podjęto tu próbę zbadania i dokładniejszego omówienia warunków, w jakich zjawiły się malowidła w domu nr 8 w Lublinie, a potem dopiero określenia ich samych jako logicznego wyniku sytuacji.

W żywym ośrodku międzynarodowej wymiany towarowej, jakim był Lublin w drugiej połowie XVI i pierwszej XVII wieku, równie żywy był ruch cudzoziemców. Obok elementu przejezdnego znaczna część cudzoziemców osiadała w mieście na stałe, zasilając poszczególne zawody. Obok względów handlowych były także i inne przyczyny wpływające na nasilenie imigracji, jak ograniczone możliwości zarobkowania we Włoszech, skutki wojny trzydziestoletniej w Niemczech, prześladowania religijne we Francji i Szkocji. Obcokrajowcy pochodzący z Zachodu odgrywali rolę zarówno w życiu społecznym, jak i kulturalnym miasta, wpływając niejednokrotnie decydująco na jego charakter. Przybysze ze środkowej Europy i południowego wschodu odgrywali natomiast mniejszą rolę, i to głównie w dziedzinie handlu. Sytuacja taka odpowiadała stanowi rzeczy i w innych ośrodkach handlu, szczególnie na wschodzie państwa, jak we Lwowie, Jarosławiu, organizującym się Zamościu.

Najliczniejszą grupę etniczną w tym czasie w Lublinie stanowili Niemcy (około 200). Jakkolwiek nie była to grupa jednolita, gdyż składała się ona z osiadłych już mieszczan, jak i osób pochodzenia niemieckiego, a także świeżo przybyłych z Niemiec lub z innych miast polskich, to ze względu na swą liczebność zachowała niewątpliwie swą odrębność, mowę i zwyczaje. Asymilacja następowała wolno, drogą nielicznych zresztą małżeństw mieszanych. Niemcy byli elementem ruchliwym szczególnie w zakresie handlu. Byli to w olbrzymiej większości kupcy, a w zawodach związanych z życiem kulturalnym miasta odegrali tylko nieznaczną rolę jako architekci (3 do 5 nazwisk), snycerze czy złotnicy[18]. W życiu społecznym miasta odgrywali jednak poważną rolę, gdyż wielu Niemców należało do patrycjatu; kilku spośród nich było burmistrzami, inni rajcami i ławnikami[19]. Tą drogą wpływali zapewne na kształtowanie się pojęć prawnych i obyczajowych miasta,

[18] R. Szewczyk, *Ludność Lublina w latach 1583—1650*, Lublin 1947, s. 62, 67, 70—71.

[19] J. Riabinin, *Rada miejska lubelska XVII w.*, Lublin 1931, s. 35—40, 46; tenże, *Lublin w księgach wójtowsko-ławniczych XVII—XVIII w.*, Lublin 1928, s. 46—50.

co mogło z kolei znaleźć wyraz i w jego życiu kulturalnym. Niemcy lubelscy pochodzili w głównej mierze z Gdańska, Prus (9) i ze Śląska (13), poza tym z Nadrenii, Szwabii, Saksonii, Meklemburgii, Brandenburgii, Austrii i Tyrolu[20].

Następną po Niemcach grupę etniczną stanowili Włosi, których liczbę Szewczyk ustala na podstawie ksiąg zaślubin i chrztów kolegiaty Św. Michała na 73—145[21]. W odróżnieniu od Niemców trudnili się głównie poszukiwanymi ówcześnie zawodami, szczególnie budownictwem, a cech murarski liczył ich 35[22]. Występują również jako malarze i rzeźbiarze[23], w mniejszym stopniu jako kupcy, dochodząc przy tym do znacznych majątków. Przez wykonywane zawody oddziaływali Włosi niewątpliwie silnie na kształtowanie się kultury, szczególnie plastycznej, powstawanie wyobrażeń, upodobań i pojęć artystycznych miasta i jego mieszkańców, na pogłębienie wiedzy o kulturze antycznej i renesansowej Zachodu. Pielęgnowali zresztą rodzimą kulturę, choćby we własnym stowarzyszeniu muzyków i śpiewaków[24].

Obok tych dwóch dużych i aktywnych grup mniejszą rolę odgrywali Francuzi (17) i Szkoci (29 osiadłych i 39 czasowo przebywających). Pierwsi ze względu na swą niewielką liczbę, drudzy z powodu odrębności swej kultury i wyłącznego niemal zainteresowania handlem, które wpływało na ich niestałość i ruchliwość[25].

Inne grupy etniczne, jak Węgrzy, Żydzi, Rusini, Ormianie, nie odegrały znaczniejszej roli ani w życiu społecznym, ani w rozwoju kultury miasta.

Udział grup narodowościowych w życiu społecznym i kulturalnym miasta miał niewątpliwie znaczenie pozytywne i pobudzające. Walor ich, ilościowo niezbyt wielki w stosunku do środowiska polskiego, nie mógł spowodować, aby życie to nabrało cech kosmopolitycznych. Jednakże stały dopływ nowych obcych wartości, ścieranie się różnych kultur, konieczność szukania wspólnego języka w procesie asymilacji obcych grup w stosunku do środowiska miejscowego i wzajemnie do siebie musiały stwarzać nowe wartości i szukać płaszczyzn, na których można by się porozumieć wspólnym językiem pojęć obyczajowych, etycznych czy artystycznych. Płaszczyzny takiej szukano więc na drogach wspólnoty pozanarodowej, na drodze wspólnych zebrań czy rozrywek.

W układzie sił społecznych miasta w drugiej połowie XVI i z początkiem XVII wieku zaznacza się przewaga patrycjatu miejskiego nad „pospólstwem", przy czym jednakże warstwy niższe potrafią przeprowadzić szereg

[20] Szewczyk, o. c., s. 65—66.

[21] Szewczyk, o. c., s. 46.

[22] Szewczyk, o. c.; H. Łopaciński, *Z dziejów cechu mularskiego i kamieniarskiego w Lublinie*, „SKHS—PAU", VI, 1899, s. 223—228.

[23] Szewczyk, *l. c.*; J. Riabinin, *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy*, „BHSK", I, 1932/33, s. 77—84.

[24] A. Wadowski, *Kościoły lubelskie*, Kraków 1907, s. 33.

[25] Szewczyk, o. c., s. 88—92; Riabinin, *Rada miejska lubelska...*, s. 11; *Acta cons.*, 107, f. 269.

własnych postulatów[26]. Udział „pospólstwa" we władzach miejskich stał się o tyle utrudniony, że wybory do Rady Miejskiej odbywały się na zasadzie nominacji przez starostę[27]. Wolno sądzić, chociaż dzieje Lublina nie są dostatecznie pod tym względem zbadane, że walka o prawa i udział warstw niższych w życiu społecznym odbywała się na innej płaszczyźnie — religijnej i gospodarczej.

Osobną rolę w życiu społecznym i kulturalnym miasta grały cechy. Jakkolwiek organizowały się one w Lublinie stosunkowo późno[28] i nie sformowały w organizacje bardziej specjalistyczne, jak w Krakowie czy Poznaniu, to przecież na ich płaszczyźnie ujawniały się silnie odrębności kulturalne, jak w cechu murarzy istniejącym już przed r. 1571[29], gdzie nawet przez pewien czas ze względu na wielką ilość obcych posługiwano się językiem włoskim[30]. Ścierały się one tutaj z miejscowymi obyczajami. Dochodziły na tym terenie również łatwiej do głosu tendencje reprezentowane przez klasy upośledzone: czeladników, pracowników i towarzyszy cechowych. Tu także zapewne następowało starcie nowych importowanych form, asymilowanych do użytku miejscowego, z dawnymi tradycyjnymi formami rzemiosła.

Najsilniej ujawniały się jednak sprzeczności i dążności nowatorskie na tle religijnym. Miały one przy tym wyraźny podkład społeczno-ideologiczny. Innowierstwo w Lublinie krzewiło się początkowo głównie dzięki możnowładztwu. W roku 1560 odbył się pierwszy synod kalwiński w Lublinie[31], a w roku 1561 powstał tu zbór kalwiński we dworze Jana Baptysty Tęczyńskiego pod kierownictwem ministra Paklepki. Niezwykle czynny był tu kalwin, a potem arianin, poeta Erazm Otwinowski, który dopuścił się słynnej w całej Polsce profanacji, gdy idącemu z procesją w Lublinie księdzu wyrwał monstrancję i podeptał. Bronił go potem Mikołaj Rej. W roku 1570 przybyli do Lublina z Kujaw Marcin Czechowicz, Jan Niemojewski, Wawrzyniec Brzeziński i Szymon Siemianowski, reprezentujący nowy odłam innowierstwa: arian, czyli braci polskich[32]. W roku 1598 na czele zboru lubelskiego stali Krzysztof Lubieniecki senior i Walenty Szmalc[33]. Ich zachowanie, będące wyrazem głoszonych zasad o wyrównanie krzywdy społecznej i zrównanie wszystkich przegród klasowych, o walkę z rozlewem krwi i wojną, obudziło żywy ferment w społeczeństwie. W krótkim czasie zwolennicy

[26] Z. Froelichowa, *Z dziejów organizacji władz miejskich m. Lublina do końca XVII w.*, „Pamiętnik Lubelski", I, 1930, s. 106.

[27] Riabinin, *Rada miejska lubelska...*, s. 4—5.

[28] J. Mazurkiewicz, *Początki ustroju cechowego w Lublinie*, Lublin 1948.

[29] Łopaciński, *Z dziejów cechu...*, s. 223.

[30] Riabinin, *Rada miejska...*, s. 11; *Acta cons.*, 125, f. 169, 408.

[31] A. Kossowski, *Arianie polscy w Lublinie a sprawa Jana Kokota, mieszczanina lubelskiego*, „Pamiętnik Lubelski", I, 1930, s. 56.

[32] L. Zalewski, *Z epoki renesansu...*, s. 76—80.

[33] Kossowski, *o. c.*, s. 57.

nowej wiary zyskują licznych wyznawców wśród uboższej szlachty, mieszczan, rzemieślników, a także proletariatu miejskiego. Wkrótce Lublin stał się „jednym z głównych ośrodków ruchu innowierczego w Polsce. Tutaj odbywały się synody i dysputy przedstawicieli różnych prądów w łonie braci polskich"[34]. Tutaj też staczali walki bracia polscy i kalwini z ks. Powodowskim, dominikanami, karmelitami, a przede wszystkim z jezuitami. Wśród dysput szczególnie dysputy w Lublinie w r. 1586, 1592 i 1596 w Lewartowie (Lubartowie) stały się doniosłe dla ruchu dysydenckiego. Brali w nich udział ze strony arian między innymi Niemojewski, Czechowicz, Faustyn Socyn i ruchliwy w dalszym ciągu na terenie Lublina Erazm Otwinowski. Wpływ braci sięgał do Niemiec, Francji, Holandii i Anglii[35]. Również i w Lublinie brali udział w ruchu innowierczym liczni cudzoziemcy, Szkoci, Holendrzy, Anglicy i kupcy gdańscy[36]. Jakkolwiek ilościowo w Lublinie liczba innowierców nie była zbyt wysoka, to fakt, że tereny otaczające Lublin były własnością szlachty innowierczej, sprawił, że na najbliższym terenie na 39 kościołów objętych przez innowierców pozostało tylko 16 katolickich. Nasilenie ruchu religijnego maleje z końcem pierwszej ćwierci XVII wieku wraz ze wzrostem reakcji katolickiej i osłabieniem, a nawet załamaniem ruchu innowierczego[37].

Ruch innowierczy przyniósł ogromne ożywienie życia umysłowego w drugiej połowie XVI wieku w Lublinie. Zaznaczyło się to nie tylko w ogólnym ruchu polemicznym na tematy religijne i ubojowieniu nastrojów, ale i w obustronnym, po stronie katolickiej i dysydenckiej, wzroście piśmiennictwa polemicznego, okolicznościowego i satyrycznego, w uaktualnieniu środków ataku i obrony, we wszystkich dziedzinach twórczości kulturalnej.

Zaognione sprzeczności religijne wywołały dyskusje i polemiki nie tylko na synodach i dysputach, ale także w publicystyce. Po wcześniejszych publikacjach Biernata z Lublina *Raju Dusznego* (1513) i *Psałterza Dawida* (1558) Jakuba z Lublina, przyjaciela Reja, pojawiły się publikacje obozu kontrreformacji, takie jak atak ks. Hieronima Powodowskiego na ministra lubelskiego Czechowicza pt. *Wędzidło na sprosne błędy a bluźnierstwa naszych arianów* (1585), pokwitowany ripostą wyzwanego pt. *Epitafium na wędzidło* i dalszym pamfletem na jezuitów, *Equitis Poloni in Jezuitas actio prima* (1590)[38]. Z późniejszych pisarzy katolickich Lubelszczyzny warto wspomnieć Józefa Wereszczyńskiego[39].

[34] Kossowski, o. c., s. 56; Zalewski, o. c., s. 84.
[35] Zalewski, o. c., s. 85—92.
[36] Kossowski, o. c., s. 58.
[37] Zalewski, o. c., s. 85—86.
[38] J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej od średniowiecza do XIX w.*, Warszawa 1953, s. 72—73, 157—158, 187.
[39] Zalewski, o. c., s. 34—35.

Żywszy jeszcze od religijnego był ruch literacki z dziedziny piśmiennictwa obyczajowego, okolicznościowego i moralistycznego. Po doniosłym dla polskiego języka literackiego utworze Biernata z Lublina *Żywot Ezopa Fryga, mędrca obyczajnego i z przypowieściami jego* (1522) ożywia się niesłychanie i przemawia często niezwykłą prawdą doznania piśmiennictwo tego typu około połowy i szczególnie w drugiej połowie stulecia. Jakkolwiek częściowo tylko da się zlokalizować pewne utwory, a nawet twórczość niektórych pisarzy w Lublinie, to wydaje się prawdopodobne, że klimat obyczajowy tego miasta, jak i jego regionu, odcisnął się wyraźnie w twórczości największych pisarzy polskich tej epoki i na życiu kulturalnym kraju. Charakterystykę tego klimatu i związanej z nią twórczości próbował podjąć w ostatnich latach ks. Ludwik Zalewski[40], ale nie wyszła ona poza fakty ogólnie znane. Zagadnienie regionalizmu polskiego piśmiennictwa obyczajowego XVI wieku i wyznaczenia mu konkretnego powiązania historycznego oczekuje nadal opracowania. Mikołaj Rej jako dworzanin Tęczyńskiego, a następnie właściciel Kobylska i Siennicy, Popkowic i Skorczyc[41] związany był z Lubelszczyzną. Jej życie i ludzie służyli mu między innymi jako temat i inspiracja w *Zwierzyńcu* (1562, 1574), w *Figlikach* (1574) czy w *Zwierciadle* (1568). Przebywał on w Lublinie w czasie sejmu unii lubelskiej.

W podobny sposób związany był z Lublinem i Jan Kochanowski jako dworzanin wojewody lubelskiego Jana Firleja. Hołd księcia pruskiego, a raczej proporzec księcia w czasie unii w Lublinie, dał mu pomysł utworu pt. *Proporzec albo hołd pruski* (1569). Jego *Fraszki* (1584), pisane niewątpliwie w latach młodości, wiele mają z tej lokalnej lubelskiej atmosfery rozwiązłości obyczajowej, której pełny wyraz dał Otwinowski. Związała go z Lubelszczyzną żywa przyjaźń z Janem Zamoyskim i wreszcie śmierć w gmachu Trybunału w Rynku w Lublinie w roku 1584. Żywy, atrakcyjny ośrodek miejski lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stulecia tyle zapewne dawał, ile brał od przebywających w nim czasowo pisarzy. Te możliwości wymiany wartości konkretyzowały się zresztą dalej w formie pewnego rodzaju związków twórczych, literackch i dyskusyjnych, jakie powstawały na terenie miasta i okolicy. Najwyraźniej znalazły one jednak wyraz w twórczości pisarzy, którzy dużo przebywali lub stale mieszkali w Lublinie: Erazma Otwinowskiego (1526—1614) i Sebastiana Klonowica (1545—1602).

Pierwszy — szlachcic, kalwin — pochodził z Leśnika w powiecie urzędowskim. W roku 1563—1564 odbył z Janem Baptystą Tęczyńskim jako jego dworzanin podróż do Szwecji, a po powrocie manifestował swój czynny udział w ruchu arian lubelskich nie tylko w działalności propagandowo-agitacyjnej, ale i pisarskiej. Z wcześniejszego okresu pochodziła prawdopodo-

[40] Zalewski, *l. c.*
[41] Zalewski, *o. c.*, s. 32.

bnie jego złośliwa książeczka pt. *Rozprawa piekarza z malarzem o swoich bogach*[42], a dziełem z późniejszego okresu na tematy obyczajowe były *Sprawy abo historie znacznych niewiast* (1589). Mieściły one rozważania na temat ideału dobrej żony i inne. Wreszcie przechodzi w wydanych pod koniec życia w roku 1599 *Przypowieściach Pana naszego Jezusa Chrystusa*, a następnie w *Bohatyrach chrześcijańskich* na tematy religijne[43].

O wiele bardziej interesująca w danym wypadku jest jego twórczość pisarska, obyczajowa i satyryczna, ujawniona w powstałym w latach 1562—1567 zbiorze erotyków, fraszek i epigramatów, zachowanych pod pseudonimem *Anonima Protestanta z XVI w.*[44] Forma tych utworów, szczególnie fraszek i obrazków, jest miejscami jędrna i żywa, szkicująca zwięźle i ekspresyjnie fragmenty życia. Moralizuje mało, raczej poucza przez obrazy. Miejscami utwory jego posiadają charakter krótkiego reportażu, gdzie indziej świetnie skonstruowanego *pastiche'u*. Widać, że obrazy czerpane są z życia, niektóre wprost bezwstydnie. Często realizm, który jak w szkicach *O wtargnięciu nieprzyjacielskim w ziemie ruskie* czy *Biesiadzie o dobrym gospodarzu*[45] błyszczy niemal epicką siłą barw i rysunku, prowadzi w dosadności do paszkwilu, jak we fraszkach *O zdechłym pawie i nieżywej jałowicy*, *O mnichu*, *O indulcie papieskim*[46], lub do obscenów, jak *O słoninie*, *O dwu wszach otyłych i o ich panie*, *O serze i o tym, co go jadł po niewoli*, *O osi*[47], czy niemal do pornografii, jak wśród wielu innych *O pannach, co się myły w łaźni*, *Chrzącha rad, kto nie może*, *Scort J. M. Xiędza Biskupa*, *Pokładziny choć z nieprawą, a wżdy przy droższym*, *O krzczonej Żydówce i jej szynku*, *O żenie, co mężowi pozwoliła gamratki chować*[48]. Fraszki te, bo szczególnie one zawierają wiele realistycznych rysów obyczajowych, są przy tym często wyraźnie adresowane do Lublina, jak *O Trucinie* („Woźny na rynku obwołał nowinę, że do Lublina wieziono Trucinę"), *O serze i o tym, co go jadł po niewoli* („Sąsiedzi woły do Lublina gnali. W sąsiedzkich, idąc, łąkach popasali"). *O trefnym i chytrym mataczu, który potem we złodziejstwie był doznan*[49].

Czasem fraszki są skierowane do określonych osób (prostytutek), jak w *Pokładzinach* („A toż to wczoraj te panny Kasprówny, I ony drugie panny Koczotówny"), lub do miejscowości, jak we fraszce *O Wąwelnicy*[50]. Zamie-

[42] K. Lubieniecki, *Historia Reformationis Polonicae*, Hamburg 1665, s. 171—172, i S. Kot, *Erazm Otwinowski, poeta-dworzanin, pisarz innowierczy*, Kraków 1935, s. 12.

[43] Krzyżanowski, *o. c.*, s. 206; Kot, *o. c.*, s. 33.

[44] *Anonima Protestanta XVI w. erotyki, fraszki, obrazki, epigramaty*, „Bibl. Pis. Pol.", 43, Kraków 1908, wyd. I. Chrzanowski; Kot, *o. c.*, s. 15—22; tenże, *Autorstwo poezji tzw. Anonima Protestanta*, extrait du „Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres", Cracovie 1930, *passim*; Krzyżanowski, *o. c.*, 207.

[45] *Anonima Protestanta...*, s. 111—124.

[46] *O. c.*, s. 51, 90, 97.

[47] *O. c.*, s. 42, 60, 76, 80.

[48] *O. c.*, s. 43, 59, 84, 94, 104, 108.

[49] *O. c.*, s. 48, 80, 87.

[50] *O. c.*, s. 45.

Fot. E. Hartwig

1. Wnętrzne przed konserwacją, 1938 r.

szczone wśród utworów tłumaczenia *Elegia v. Ovidii e latine versa* lub *Pieśń z francuskiej przełożona* (*O Gilmecie*) świadczą, że autor znał literaturę starożytną i obcą. Stąd niewątpliwie nie brak w niektórych jego fraszkach i erotykach rysów wyrafinowania i finezji, których, poza Kochanowskim może, nie spotyka się w renesansowej literaturze polskiej. Znamienne są wreszcie wiersze końcowe, posiadające formę epigramatów czy przysłów, odnoszące się i przeznaczone do umieszczania przy sprzętach domowych czy na ścianach izb. Posiadają one czasem ludowy, a czasem może z antycznej literatury przyniesiony sens, związany z obyczajami i życiem mieszkańców domu[51]. Pewna część wierszy Otwinowskiego posiada wreszcie charakterystyczne znamię jego przynależności wyznaniowej. Szuka on okazji do zaatakowania znienawidzonej wiary katolickiej i jej przedstawicieli: papieża i księży. Atakuje za pomocą paszkwilu, inwektywy i satyry, rzuca się z pasją, by zohydzić przeciwników w utworach takich, jak *O mnichu*, *Scort J. M. Księdza Biskupa*, *O indulcie papieskim*, *O złym kominie*, *O księdzu, co święcił wielkanocne jajca*[52]. Utwory Otwinowskiego mają zadanie dydaktyczne. Za pomocą wybranych przykładów, czerpanych z mieszczańskiego otoczenia,

[51] *O. c.*, s. 139—148.
[52] *O. c.*, s. 102 i 105.

knajp, zamtuzów, ulicy, alkowy i łaźni, wsi i przedmieścia, atakuje obskurantyzm, chciwość, ciemnotę, głupotę i oczywiście obóz katolicki. Ta krótka broń propagandowa sięgała niewątpliwie w formie anegdoty daleko między ludzi. Dowodem popularności mogą być uwagi kreślone obcą, współczesną ręką na rękopisie fraszek, świadczące o zainteresowaniu tematem[53]. Trzeba jednak pamiętać, że zadanie propagandowe tych utworów to nie rzecz wyłączna. Epoka i środowisko lubowały się w mocnych wrażeniach zmysłowych, frywolnym dowcipie i opisie, rubasznej poincie. Sprawy erotyczne i seksualne wypływały w tej atmosferze ponad przesłonę moralizatorskich zamierzeń u pisarzy znacznie bardziej wstrzemięźliwych niż Otwinowski. Był to koloryt epoki i takim bezwstydnie cielistym trzeba go widzieć. Ferment widoczny w jego utworach odpowiada stanowi walki i przeobrażeń w ówczesnym społeczeństwie szlacheckim i mieszczańskim. Przesunięcia gospodarcze i polityczne, jakie nastąpiły jednak na początku następnego stulecia, miały położyć kres temu procesowi rozwojowemu. Sam zresztą autor między r. 1570 a 1579 porzucił frywolną twórczość, oddając się już tylko zagadnieniom religijnym[54]. Reprezentowany przez Otwinowskiego rodzaj twórczości nie był na terenie Lublina dominujący. Partia katolicka, ożywiona akcją jezuitów, ubojowiona wystąpieniami ks. Powodowskiego, nie zamierzała ustąpić.

W zakresie literatury jako protagonista katolicyzmu wystąpił młodszy od niego o niespełna 20 lat rymopis mieszczański — Sebastian Klonowic. Pochodził on z Kaliskiego, a w latach siedemdziesiątych przybył do Lublina i tutaj rozpoczął urzędniczą karierę w Radzie Miejskiej, gdzie został naprzód pisarzem w r. 1574, a później radnym i sędzią spraw żydowskich[55]. Wcześniej jeszcze wszedł w szeregi patrycjatu miejskiego, gdyż ożenił się z córką bogatego kupca Wiślickiego[56]. W przeciwieństwie do Otwinowskiego jest pisarzem niezwykle płodnym. Twórczość jego stoi też na antypodach pisarstwa poety arianina. Suchy moralizator nie posiada żywości kojarzenia wrażeń i żywych zmysłowych doznań Anonima Protestanta. Interesujące go zagadnienia rozciąga w monotonnym rymotwórstwie pełnym alegorii, nauk moralnych i rekwizytów z mitologii antycznej. Posiada jednak ostrość obserwacji i wrażliwość na biedę, na gwałt i krzywdę człowieka. Łączy ambicje uczonego podróżnika-geografa (*Roxolania*, 1584, *Flis*, 1590) z pasją prawnika i społecznika (*Worek Judaszów*, 1605, *Catonis disticha*, 1574, *Honos pater-*

[53] Przy przekładzie *Elegii* Owidiusza ktoś zanotował: „Musieliście pilnie macać u paniej wdowy, gdyście tak umieli wypisać cudnie o jej staniku", a przy fraszce *Scort J. M. X. Biskupa*: „nie po co innego tam chodziła"; *Anonima Protestanta...*, przyp. 2.

[54] S. Kot, *Erazm Otwinowski...*, s. 23—34.

[55] *Dzieła* F. S. Klonowicza, Lipsk 1836, s. 7, wyd. J. N. Bobrowicz; S. Moroniewicz, *S. F. Klonowicza „Philtron"*, „Spraw. Dyr. c. k. Szkoły Real. w Krośnie za rok 1910—11", Krosno 1911, s. 8; Urząd radziecki sprawował Klonowicz w latach 1594—1602; Z. Froelichowa, *o. c.*, s. 91.

[56] Moroniewicz, *l. c.*

nus, 1602), pisarza okolicznościowego (*Żale nagrobne J. Kochanowskiego*, 1585) i historycznego (*Pamiętnik królów i książąt polskich*, 1639) czy wreszcie religijnego (*Wykład reguły św. Benedykta*, 1597)[57]. Panuje w nim chęć moralizowania z punktu widzenia chrześcijańskiego. „Moralista z krwi i kości, od samego początku wykazywał upodobania literackie, normalne u kaznodziejów i publicystów duchownych, zastanawiające jednak u pisarza świeckiego [...] rozpatruje [życie wyłącznie miejskie] ze spokojem zawodowego jurysty, spokojem rzadko tylko przerywanym przez elementy natury uczuciowej [...]" — pisze o nim Julian Krzyżanowski[58]. W późniejszym okresie staje się z racji swej przynależności klasowej rzecznikiem walki z krzywdą społeczną[59]. Nie wyciągnął jednak przecież Klonowic konsekwencji z takiego stanowiska i nie podjął na szerszą skalę obrony spraw ludu jak Frycz Modrzewski. Stał wiernie w obozie katolickim. Był — trzeba to podkreślić — istotnie szlachetnym obrońcą moralności (*Worek Judaszów*), był obrońcą bezwzględnie czystej etyki.

Klonowic był poetą prawdziwie regionalnym, szczerym patriotą ziemi, która go przyjęła. Poświęca też Lublinowi pełne entuzjazmu strofy w utworach takich, jak *Philtron*, *Roxolania*. W innych, jak *Flis*, wykazuje doskonałe odczucie wartości umiłowanego kraju. Przede wszystkim jest jednak Acernus moralistą. Program, naszkicowany we wstępie do jego pierwszego poematu *Philtron* (1582), chce połączyć wszystkich na gruncie miłości chrześcijańskiej, z dala od żądz, zepsucia i rozpusty tego świata. Oto jak ujmuje swój program na przykładach starożytnych, miłości Stwórcy, miłości ziemi:

> Wszyscyśmy obywatele pod berłem jednego monarchy. Jednego praw
> Słuchać musimy i jedne ponosić ciężary,
> W jednym mieście mieszkamy, jeden mur nas otacza,
> Lublin to miasto darami niebios darzone obficie,
> Miasto i mury szczególną się cieszą Boga opieką.
> Słońca promieńmi Rodus przewyższa, żyznością Gorgonę,
> Kraje Feaków i gaje Alkinosa sadami [...][60]

Powiada we wstępie: „Jeżeli tak czynić będziemy, to z pewnością zatrzymamy w naszym zgromadzeniu Pana, a miejsce naszego zebrania poświęcimy imieniu Chrystusa"[61].

Zgodnie z zarysowującymi się już na horyzoncie ówczesnej ideologii religijnej tendencjami kontrreformacji kończy poeta swą inwokację aluzjami do śmierci i życia pozagrobowego.

[57] *Dzieła* F. S. Klonowicza, s. 2.
[58] Krzyżanowski, *o. c.*, s. 214—218.
[59] *Literatura mieszczańska w Polsce...*, s. 37—39.
[60] S. Moroniewicz, *F. S. Klonowicza „Philtron"*, „Spraw. Dyr. c. k. Szkoły Real.", Krosno 1908, s. 28.
[61] Moroniewicz, *o. c.*, s. 7.

Philtron zaopatrzony jest dedykacją: „Ad fratres Celeberrimi conventus Literatorum in Civitate Regia Lublinen (Przezacnym i wielce szanownym mężom Tomaszowi Wieczorkowi, Adamowi Przytyckiemu, Sebastianowi Konopnickiemu, Stanisławowi Kielczewskiemu, Koss. Leonardowi Mrzygłodowiczowi jako przodownikom stowarzyszenia literackiego królewskiej ziemi lubelskiej, a także całemu gronu literackiemu S. P. D."[62]

Czym było to stowarzyszenie literackie i kim byli dla literatury wymienieni w dedykacji jego członkowie poza tym, że niektórzy z nich byli rajcami miejskimi[63], nie posiadamy, niestety, wiadomości. S. Moroniewicz, który opracował *Philtrona*, pisze, że prócz ławników miejskich wchodziła w jego skład szkoła Błażeja Boronowskiego, w której Klonowicz próbował sił poetyckich[64].

Wypada wobec tego spróbować określić charakter tego stowarzyszenia na podstawie „listu dedykacyjnego" do dzieła, w którym autor pisze: „Tak też i naszemu stowarzyszeniu, najmilsi sąsiedzi, matka miłość dała podstawę, wierność i wiara katolicka zbudowały je, nadzieja umocniła, dar literacki przyozdobił, węzeł wdzięczności spoił, Muzy powiększyły to grono, łaska chrztu świętego z win je obmyła, Duch Święty obdarzył swą szczodrobliwością, a sam Bóg, najwyższa miłość, dopomógł mu do wzrostu [...]", a „najpierwszym więc celem naszego stowarzyszenia jest miłość Boga, a wtórym miłość bliźniego [...]"; kończy formułą o antycznym zapachu:

> Chór dziewięciu Pieryd pod berłem możnego Apolla
> Szorstkie serca łagodzi tonami lutni przesłodkiej,
> Trzy zaś rodzone siostrzyce, Charyty zgodnie żyjące,
> Poją ludzkie umysły boskimi sztuk pięknych wdziękami,
> Nigdy więc nie przystoi związkowi naszemu niezgoda[65].

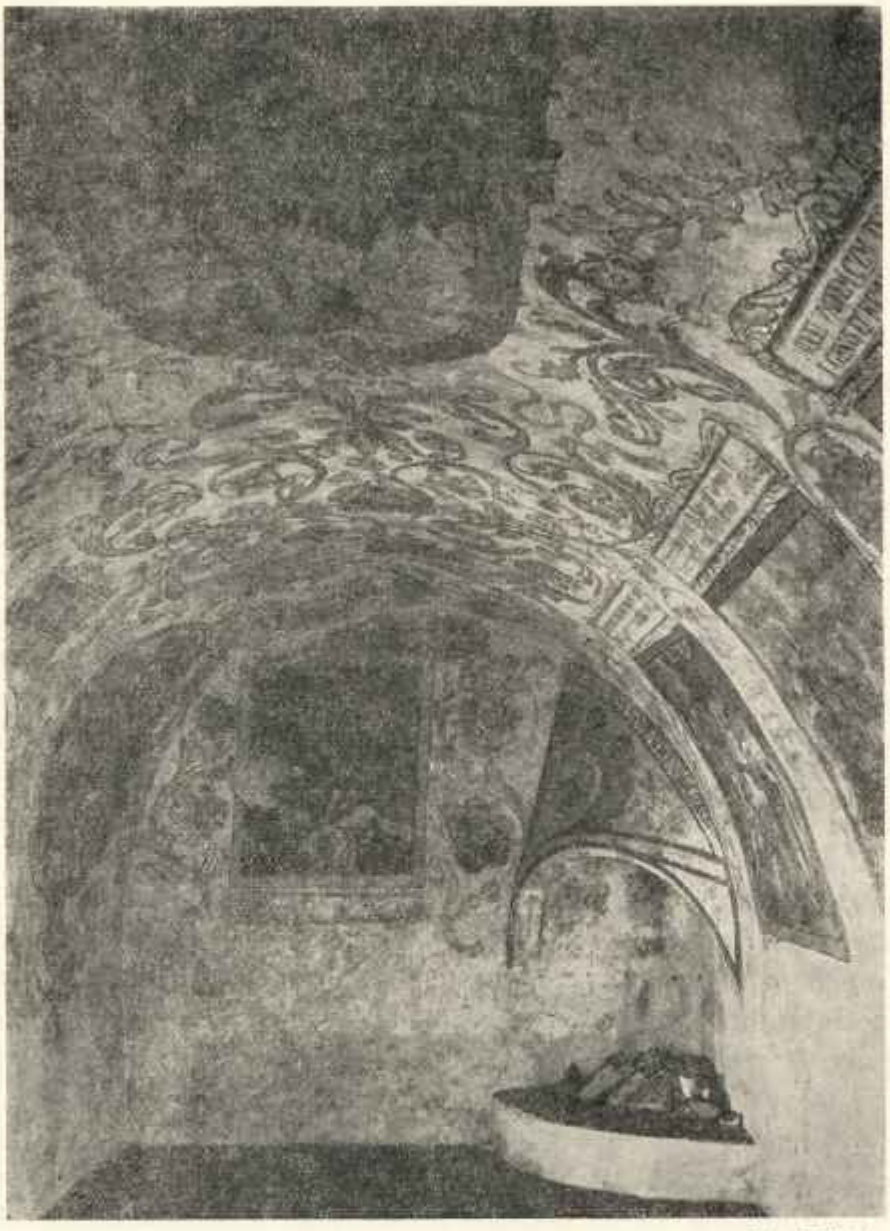
Jak wynika z przytoczonych fragmentów *Philtrona*, stowarzyszenie miało raczej charakter bractwa religijnego z aspiracjami literackimi. Bractw pod tym mianem powstawało więcej w tym czasie także w innych miastach, przy czym były to bractwa religijne. Powstanie jego tłumaczy się koniecznością podjęcia walki względnie stworzenia przeciwwagi ze strony Kościoła i partii katolickiej na terenie Lublina dla szerzącego się ruchu innowierczego, szczególnie ariańskiego. Być może, że inicjatywa wyszła ze strony Klonowica i świeckich katolików, ale data inwokacji *Philtrona* zbiega się z datą

[62] Moroniewicz, o. c., s. 4—5.

[63] Rajcami miasta byli jednocześnie z Klonowiczem S. Konopnicki w latach 1600—1608 (1604—1605 burmistrz), A. Przytycki w latach 1601—1618, J. Riabinin (*Rada miejska lubelska...*, s. 33—36); L. Mrzygłodowicz występuje jako wójt w ostatnich latach XVI w.; Riabinin, *Lublin w księgach wójtowsko-ławniczych XVII—XVIII w.*, s. 46, przyp. 5.

[64] Moroniewicz, o. c., cz. II, s. 14.

[65] Moroniewicz, o. c., cz. I, s. 6—7, 28.



Fot. E. Hartwig

2. Wnętrzne po konserwacji, 1939 r.

przybycia jezuitów do Lublina w roku 1582[66] i pomiędzy tymi dwoma faktami należy niewątpliwie szukać związku. Stowarzyszenie poza wspomnianą dedykacją nie pozostawiło — jak się zdaje — żadnych śladów. Żadnej wzmianki o nim i o działalności jego członków nie spotykamy we współczesnych dziejach Lublina.

[66] Data wydania *Philtrona* — 1 IX 1582 — zbiega się z datą przybycia do Lublina jezuitów na wezwanie Bernarda Maciejowskiego i Michała Zebrzydowskiego. Byli to ojcowie: Stanisław Warszewicki, uczony, tłumacz *Etiopik* Heliodora z greckiego na łacinę (Krzyżanowski, o. c., s. 157), i Szymon Wysocki (L. Zalewski, *Katedra i jezuici...*, s. 49 *etc.*).

O ile powstanie stowarzyszenia w Lublinie było wyrazem reakcji kół katolickich na szerzący się ruch innowierczy, o tyle przeciwny obóz podjął już dawniej inicjatywę stworzenia ośrodka, związku twórczego czy klubu dyskusyjnego, dla propagowania haseł nowej kultury, rodzącej się pod wpływem radykalnych haseł religijnych i społecznych. Takim klubem była „Rzeczpospolita Babińska".

Klub ten powstał w latach 1548—1569, a jego założycielem był Stanisław Pszonka. Pszonkowie, właściciele Babina, byli też jego patronami[67]. Jego przewodniczącym od r. 1580 był Jan Zamoyski, ówcześnie sekretarz królewski. Klub reprezentował ideologię stronnictwa średniozamożnej, umiarkowanej szlachty, zwracającej się przeciw magnatom[68]. Pierwsi babińczycy to kalwini i bracia polscy[69]. Osnową wiążącą członków „Rzeczypospolitej Babińskiej" był humor i ostra satyra w stosunku do rzeczywistości politycznej w Polsce. Formą satyry przyjętą w klubie była permanentna parodia stosunków w państwie przez stwarzanie fikcyjnych godności i mianowanie urojonych urzędników i dygnitarzy „Rzeczypospolitej". Duża część inteligencji kraju z 40 najpoważniejszymi pisarzami brała udział w tej imprezie w XVI w. Babin był pierwszym salonem obywatelskim w Polsce, a miał za zadanie „oddziałać na społeczeństwo w kierunku obywatelskim i cywilizacyjnym". Duszą przedsięwzięcia byli gospodarze Babina Pszonkowie. Sala zebrań była ozdobiona świetnymi malowidłami i okolicznościowymi napisami[70]. Miejsce swych zebrań nazywali babińczycy w sposób przyjęty od gdańszczan „giełdą". Kronikarzem klubu był Stanisław Sarnicki[71], a prócz niego także Jan Achacy Kmita i Bartłomiej Wrześnianin[72]. Wśród babińczyków (może tylko gości) spotyka się Wielkopolan i Mazurów, podróżnych z Włoch i Holandii, żołnierzy z kresów tureckich i wypraw moskiewskich[73]. Przyjmuje się w szeregi *milites laureatos* szlachciców z ziemi pruskiej, Dawida Myliusa z Elbląga, Jana Engelke z Malborka, Michała Windmüllera z Malborka, Jana Gerwina, Cyriacusa Engelke z Malborka[74]. Babin nie pozostawił jakiejś konkretnej produkcji literackiej podobnie jak i stowarzyszenie literackie w Lublinie. W czym jednak leżała jego siła oddziaływania? Przez powiązanie z wybitnymi umysłami twórczymi epoki, przez stworzenie wła-

[67] *Księga hipoteczna Pszonków*, rkps Bibl. Ossol., nr 60; *Pamiętnik Jakóba Pszonki*, Lwów 1874, wyd. Bielowskiego.

[68] S. Windakiewicz, *Akta Rzeczypospolitej Babińskiej*, Kraków 1894, s. 6—14.

[69] Zalewski, *Z epoki renesansu...*, s. 47.

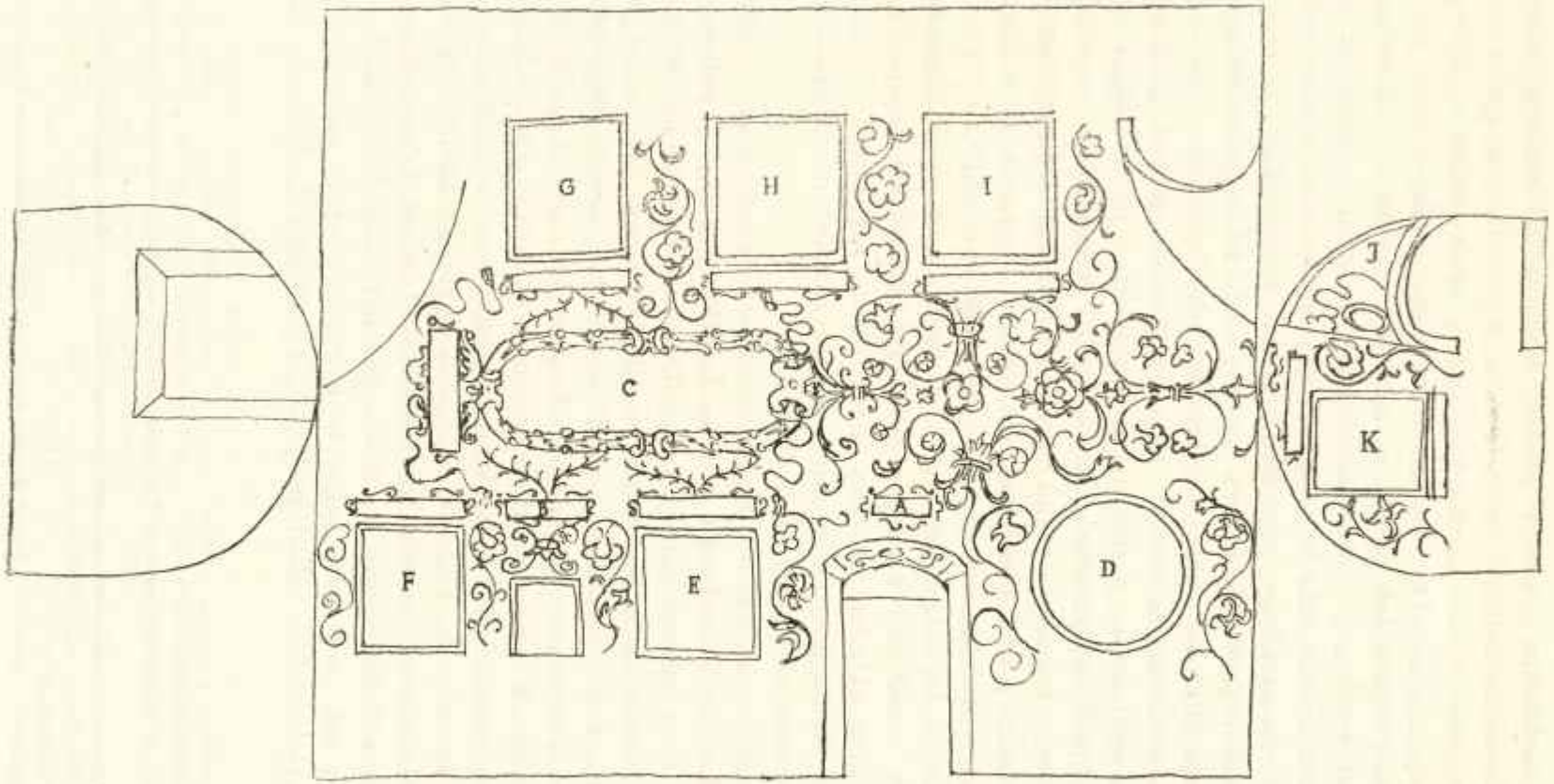
[70] Windakiewicz, *o. c.*, s. 14—26.

[71] Stanislai Sarnicii *Annales sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lituanorum libri octo*, Cracoviae 1587, p. 395—398. *Descriptio Reipublicae Babinensis exhilarandi lectoris gratia.*

[72] J. Kmita, *Marocosmea, tj. błazeństwa babińskie*; B. Wrześnianin, *Carmen ad hospitem*; Windakiewicz, *o. c.*, s. 15.

[73] Windakiewicz, *o. c.*, s. 24.

[74] Sarnicii *Annales...*, *Descriptio Reipublicae Bab.*, s. 153.



3. Schemat rozwinięcia ścian i rozmieszczenia malowideł (rys. J. E. Dutkiewicz)

snego stylu sarkazmu i satyry musiał oddziaływać niewątpliwie silnie na większe środowiska kulturalne w Polsce, a przede wszystkim na pobliski Lublin, formować opinie i nastroje części społeczeństwa. Przypomniano tu w krótkości znane fakty o „Rzeczypospolitej", aby ukazać jej charakter i drogi oddziaływania. Jak widać, ze względu na skład swych członków klub reprezentował tendencje nowinkarskie, a w swym wcześniejszym okresie i różnowiercze. Udział szlachty, a może i mieszczan innowierczych z Prus, tendencje te niewątpliwie pogłębiał. Udział przybyszów z obcych stron, a także charakterystyczna nazwa „giełdy" dla klubu uwspółcześniały jego oblicze i nadawały mu nieco międzynarodowy charakter. Te cechy sprawiały, że ta pozornie sarmacka instytucja miała jednak głębszy, ideowy ton. Poprzez członków, przedstawicieli szlachty, jej ideologia znajdowała wyraz na sejmach, trybunałach, jarmarkach i niewątpliwie popadała w konflikty z ideologią konserwatyzmu i prawomyślności, zarówno mieszczańskiej, jak możnowładczej czy kościelnej. Dowodem tego jest pamiętnik Jakuba Pszonki, który brał udział w zjazdach buntowniczych, i entuzjazm dla awanturników[75]. Jej ideologię reprezentował niewątpliwie i Erazm Otwinowski, który wśród swych znajomych liczył Stanisława Pszonkę i Kłoczowskiego[76]. W tym układzie musiały niewątpliwie zarysować się konflikty na szerszym tle ideologicznym pomiędzy reprezentantami liberalnej ideologii Babina a wyznawcami programu *Philtrona*.

Wymienieni tu pisarze i związki twórcze reprezentowały dwie skrajne ideologie, jakie się ścierały na terenie Lublina w drugiej połowie XVI w. Należy poza tym jeszcze pamiętać o gatunkach literackich nie związanych z określoną ideologią, a reprezentujących literaturę, jakbyśmy określili — beletrystyczną, której popularność w Polsce w tym okresie była duża. Należy tu wspomnieć o romansie staropolskim, którego tematy i wątki były ówcześnie bardzo poczytne w społeczeństwie mieszczańskim i szlacheckim. Oczywiście sens tych powieści był w znakomitej większości moralistyczny, jednakże i rodzaj tez moralnych, i sposób ich podania miały bardzo swoiste piętno, znamienne dla obyczajowości XVI w. Wśród wielu typów tego romansu, takich jak pseudohistoryczny, rycerski, moralistyczny, błazeński[77], szczególną popularnością tak w Polsce, jak i w Europie cieszyły się między innymi tematy o Aleksandrze Wielkim[78], o Fortunacie[79], historie rzymskie[80],

[75] Windakiewicz, o. c., s. 15.

[76] Kot, *Erazm Otwinowski...*, s. 1.

[77] J. Krzyżanowski, *Romans polski XVI w.*, Lublin 1937, s. 17—18; tenże, *Historia literatury...*, s. 172—175.

[78] *Historia o żywocie i znamienitych sprawach Aleksandra Wielkiego*, przekł. Anonima, 1550, wyd. J. Krzyżanowski, „Bibl. Pis. Pol.", 1939, nr 86.

[79] Druk M. Szarfenbergera, 1570.

[80] *Historii rozmaitych z rzymskich i innych dziejów wybranych*, druk Szarfenbergera, 1543, 1566.

o Poncjanie[81], historia o Landzie[82] czy zaczerpnięta z Dekamerona historia pt. *Grizella*[83]. Najczęściej spotykanym wątkiem tych opowieści są zagadnienia małżeństwa, sprawy erotyczne, zdrad i komplikacji miłosnych, z typowymi jeszcze dla średniowiecza motywami obyczajowymi, jak motywem incestu itd. O ile popularyzowały one pewne postacie tych powieści, które wchodziły w skład popularnej galerii typów uosabiających pewne cnoty lub wykroczenia, o tyle rozbudzały również wyobraźnię w zakresie spraw obyczajowych w sposób nie zawsze budujący. Stopniowo przekładane z łaciny i obcych języków na polski, tematy te, o skomplikowanej niejednokrotnie genezie, cieszyły się wzięciem na równi z tłumaczeniami z autorów rzymskich, szczególnie Owidiusza i Horacego[84]. Trzeba pamiętać o ilości pisarzy od najwybitniejszych do drugorzędnych w XVI w., którzy przekładali Horacego, Owidiusza i Wergiliusza na polski; wymienimy chociaż Jana Smolika, Bartosza Paprockiego, Jana Kochanowskiego[85].

Użyteczność tych wątków była zresztą typowa dla obu odcieni scharakteryzowanej tu ideologii. Należały one do słownika popularnych synonimów oświeconego społeczeństwa XVI w., tak jak dziś dla nas konflikty i postacie dramatów Szekspira, Moliera, Fredry czy Shawa.

*

Znamienne zjawiska w zakresie literatury i życia umysłowego, jakie obserwuje się na terenie Lublina i Lubelszczyzny, znajdowały również częściowy odpowiednik w rozwoju plastyki. Wprawdzie znany rozkwit ruchu budowlanego w Lublinie i związanym z nim Kazimierzu Dolnym oraz uformowanie się odrębnej szkoły budowlanej w wyniku omówionych tu przesunięć gospodarczych i politycznych przypada dopiero na pierwszą ćwierć XVII w.[86], ale wcześniej już kształtowały się początki tego ruchu. W interesującej nas drugiej ćwierci XVI w. organizują się warsztaty budowlane i zaznacza ożywienie ruchu budowlanego. Już po pożarze miasta w roku 1557 przywilej Zygmunta Augusta stwierdza, że mieszczanie lubelscy wznieśli szereg nowych budowli w wyznaczonym miejscu; przywilej popiera dalszą rozbudowę mia-

[81] *Poncjan, opowiadania o cesarzu, jego wiarolomnej żonie, synu Dioklecjanie*, Kraków 1566, druk Szarfenbergera.

[82] *Historia w Lądzie*, 1568, przekł. M. Reja.

[83] *Historia znamienita wszystkim cnym paniom... o Gryzelli Salurskiej, księżnej w ziemi włoskiej*, 1571.

[84] Popularność Horacego była chyba największa w XVI w. sądząc po ilości przekładów, cytat i wzmianek; J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w Polsce w XVI—XVIII w.*, Warszawa 1932, s. 86.

[85] Bystroń, *l. c.*, oraz Krzyżanowski, *Historia literatury...*, s. 232.

[86] W. Tatarkiewicz, *Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII wieku*, „PKHS", VII, 1931—1938, s. 23—58; tenże, *O pewnej grupie kościołów polskich z początku XVII w.*, „Sztuki Piękne", II, Kraków 1926, z. 6, s. 4—5; W. Husarski, *Kazimierz Dolny*, „RKHKS", II, 1953, s. 25; J. Siennicki, *Kamienica Celejowska w Kazimierzu Dolnym*, Lublin 1929.

sta z uwagi na jego znaczenie handlowe i ruch przyjezdnych[87]. Poprzednio, jeszcze przed rokiem 1552, przebudowała Rada Miejska „ku ozdobie miasta i pożytkowi ogólnemu niemałym nakładem" stary gotycki ratusz i zamierzała „stawiać mury i inne publiczne budowle miasta oraz odnawiać podupadłe"[88]. W tych też latach odbudowane zostały: kościół Św. Stanisława z klasztorem oo. dominikanów (1550—1574)[89] i Św. Pawła wraz z klasztorem oo. bernardynów (1557—1569)[90]. Wznosi się szereg mieszczańskich kamienic, jak świadczyły do roku 1939 i świadczą ich pozostałe resztki z tej epoki (ul. Jezuicka, Krakowska, Rynek 6, 8, 14 i 19, ul. Grodzka, Złota, Trynitarska). W drugiej połowie stulecia wzniesiono: kaplicę różańcową przy kościele Św. Stanisława (1574)[91], kościół OO. Jezuitów. (katedra od r. 1586), kaplicę przy tymże kościele (1590)[92]. Poza wymienionymi wzniesiono lub przebudowano w tym czasie, być może, pewne pałace, jak tzw. Radziwiłłowski, który w XVI w. był własnością króla Zygmunta Augusta po Barbarze Radziwiłłównie[93], i inne, o których mamy jedynie wzmianki historyczne, jak Tęczyńskich, Suchodolskich itd.

Przed rokiem 1571 istniał już w Lublinie cech muratorów, który otrzymał przywilej od Rady Miejskiej w tymże roku, zatwierdzony przez Zygmunta III w roku 1588. Wymieniono w nim sześciu muratorów[94], pośród których niewątpliwie znajdują się Włosi. Muratorów, i to właśnie Włochów, było zresztą po roku 1583 już znacznie więcej, jak świadczą dane przytoczone przez Szewczyka[95], a inni występują jako dawno osiedli w pierwszych latach XVII wieku[96]. Około przełomu XVI i XVII wieku było w Lublinie 35 muratorów Włochów.

Znacznie skromniejsze są pozostałości rozwoju współczesnej rzeźby i malarstwa w Lublinie. Powstają w tym czasie rzeźbione pomniki nagrobne,

[87] „1558 20 września w Warszawie król Zygmunt August zważywszy, że mieszczanie lubelscy niedawno ponieśli wskutek pożaru niemałe szkody w budynkach i dostatkach, teraz zaś ze znacznym nakładem kosztów wznieśli nowe budowle w miejscu wyznaczonym im przez starostę lubelskiego Stanisława z Tęczyna, oraz pragnąc ich uczynić *ad commodiora aedificia extruenda promptiores et alacriores*, albowiem *aedificia elegantia* przynoszą korzyść miastu przyciągającemu na swe jarmarki, targi i różne zjazdy wiele ludności, nadaje im wszystkie wolności itp." („Arch. MRN", Lublin, nr 93); J. Riabinin, *Materiały do historii miasta Lublina...*, nr 222, s. 76.

[88] Przywilej króla Zygmunta Augusta z 1 VIII 1552 na szynkowanie piwem przywożnym w piwnicy pod ratuszem, „AP Lublin", 80, f. 282; J. Riabinin, *o. c.*, nr 208, s. 71.

[89] A. Wadowski, *o. c.*, s. 234—235.

[90] Wadowski, *o. c.*, s. 521—524.

[91] Wadowski, *o. c.*, s. 239, przyp. 1.

[92] Zalewski, *Katedra i jezuici...*, s. 209, przyp. 32.

[93] *Ilustrowany przewodnik po Lublinie...*, s. 104.

[94] Łopaciński, *Z dziejów cechu mularskiego...*, s. 223—224.

[95] Szewczyk, *Ludność Lublina...*, s. 37—47.

[96] De Rodolfis Marcin (zm. 1601) ofiarował dom na odbudowę spalonego w 1557 r. kościoła Św. Pawła; Wadowski, *o. c.*, s. 33, 557; M. A. R., *Ilustrowany przewodnik po Lublinie*, Warszawa 1901, s. 99; S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 259; także inni, jak Jakub Balin, August Detremanzol, Florian Didziudes, Matias Dostatek, Jan i Wawrzyniec Dudkowicz, Maciej Kolanowicz, Stanisław Litwinek, Rudolfus Negroni, Andreas Scholer wymienieni w pierwszych latach XVII w.; S. Łoza, *o. c.*, s. 61—62, 64, 66, 150, 177, 212, 273; Łopaciński, *o. c.*, s. 226; J. Riabinin, *Murarze, malarze...*, s. 77—84.

Fot. E. Hartwig

4. Wejście i kartusz z napisem („A")

nieliczne w stosunku do innych dzielnic Polski na terenie samego Lublina i pobliskich miejscowości. — Z ważniejszych są to pomniki Stanisława Gabriela (zmarłego w roku 1550) i Jana Gabriela (zmarłego w roku 1552) Tęczyńskich w Kraśniku, Andrzeja Osmólskiego w kościele Św. Pawła (około roku 1580) i Mikołaja i Piotra Firlejów, wystawiony w roku 1572 w kościele Św. Stanisława w Lublinie, oraz Stanisława Zbąskiego, wystawiony w roku 1587 w Kurowie[97]. Zachowały się wiadomości archiwalne o rzeźbiarzach

[97] J. Dutkiewicz, *Polskie pomniki renesansowe*, rkps PIW i tamże dalsza literatura.

względnie kamieniarzach działających w Lublinie w ostatniej ćwierci stulecia, takich jak Florian Dydziudes de Saltre, Włoch kamieniarz, Marx Joannes, Niemiec snycerz, Moller Fabianus, rzeźbiarz[98], oraz Frost Joannes, rzeźbiarz w 1606 r.[99]

Nie należy jednak sądzić, aby rzeźbiarze ci odegrali jakąś poważniejszą rolę w zapotrzebowaniu rzeźbiarskim środowiska. Wspomniane rzeźby wiążą się raczej z produkcją środowiska krakowskiego lub pińczowskiego i tylko z najwyższą ostrożnością można by uważać niektóre z nich za dzieła miejscowe. Niestety, badania nad tym zagadnieniem są jeszcze bardzo ogólne. Poza pomnikami niewiele można powiedzieć o ówczesnej produkcji rzeźbiarskiej w Lublinie. Być może, wyposażenie rzeźbiarskie miały ówcześnie wznoszone, a nie zachowane w pierwotnej postaci budowle, jak przede wszystkim ratusz. Może też między innymi dziełem rzeźby był wzniesiony przez Zygmunta Augusta na cześć unii pomnik kamienny[100].

Jeszcze bardziej skąpe są wiadomości, jakie przechowały się o ówczesnym malarstwie. Zachowało się zadziwiająco niewiele obrazów z XVI w. z terenu Lublina i Lubelszczyzny. Można by tu wymienić zaledwie obraz przedstawiający Madonnę na tle mandorli i drugi z Madonną i dwoma świętymi na tronie z lwami w kościele Św. Piotra oraz obraz Matki Boskiej tzw. Trybunalskiej w kościele Św. Stanisława — wszystkie z drugiej połowy XVI w. Obrazy te są jednak tak różne w koncepcji i użyciu środków plastycznych, że nie można stąd wyciągać żadnych wniosków co do gatunku artystycznego ówczesnego malarstwa w Lublinie. Pierwsza znaczna indywidualność malarska — Stanisław Szczerbic, twórca świetnego tryptyku z Anną Samotrzecią w kościele Św. Anny w Końskowoli, pojawia się dopiero w pierwszej ćwierci XVII w.[101] Malarze nie tworzyli osobnego cechu w Lublinie, a źródła wymieniają nielicznych tylko malarzy, jak Włoch Jakub Tebaldi[102], lub osoby z nimi związane, jak żona rajcy Melchiora Mężyka, Wiktoria z Łopackich, siostra żony Tomasza Dolabelli[103]. Jeszcze mniej zachowało się dzieł malarstwa ściennego. Nikłe ślady malarstwa, prawdopodobnie z XVI w., znalazły się pod wyprawą na ścianach kościoła Św. Stanisława i w kościele w Kraśniku[104], a na ścianach zewnętrznych domów w Rynku nr 5 i 10 zachowały się ślady malowideł ornamentalnych z XVI—XVII w.[105]

[98] Szewczyk, *o. c.*, s. 45, 75, 83.

[99] Riabinin, *Materiały do monografii...*, s. 27.

[100] *Ilustrowany przewodnik po Lublinie*, s. 51, PTK.

[101] Riabinin, *Murarze, malarze...*, s. 80; W. Husarski, *Obraz Stanisława Szczerbica, malarza lubelskiego z w. XVII*, „BHSK", II, 1934, s. 222, 225. Malując obraz w Końskowoli w r. 1618 miał Szczerbic lat 45, z czego wynika, że początek jego działalności przypada na lata dziewięćdziesiąte XVI w.

[102] Szewczyk, *o. c.*, s. 46 i 51.

[103] Riabinin, *Rada miejska...*, s. 10.

[104] Wykazały to wyniki badań przeprowadzonych pod moim kierownictwem w lecie 1953 r. przez studentów ASP w Krakowie.

[105] Wyniki prac przeprowadzonych przez J. Wodyńskiego i K. Borkowskiego w r. 1939.

Fot. E. Hartwig

5. Napis ponad wejściem („A")

Podobne ślady malowideł i sgraffitów widzimy na kamienicach w Kazimierzu Dolnym. Ta garść okruchów to zbyt mało, aby można odtworzyć sobie nie tylko jakościowy, ale ilościowy stan malarstwa lubelskiego XVI w. Można częściowo sądzić po fragmentarycznych zapiskach tekstowych, że dekorowano wnętrza domów, jak wspomniana zapiska o dekoracji wnętrza świetlicy dworu w Babinie, mówiąca, że Jakub Pszonka kazał salę, w której się babińczycy gromadzili, pysznie pomalować, a na ścianach pomieszczono wówczas fantastyczne dyplomata papieskie i cesarskie o prawie rodziny Pszonków do założenia niezależnej „Rzeczypospolitej" i utrzymywania jej na zawsze przez mianowanie coraz to świeżych urzędników[106]. O zwyczaju dekorowania wnętrz malowidłami i okolicznościowymi dydaktycznymi napisami świadczy również wybór napisów przeznaczonych do umieszczenia na kominkach, nad łóżkiem, stołem, nad oknami z oznaczeniem nawet ich stron świata, zamieszczony w zbiorze wierszy Erazma Otwinowskiego[107]. Mówi o tym zwyczaju wyraźnie wiersz pt. *Do tego, co oczedł.*

Jeśliś chciał wierszów, mogłeś ich mieć dosyć,
Jedno byle tych dwóch mistrzów poprosić,
Kochanowskiego, Mikołaja Reja,
Nie omyliłaby cię w nich nadzieja,
Boby tam były mądre i ozdobne,
Twoich nowych ścian prawie dobrze godne.
Mnie, żeś rozkazał, piszę, jakom umiał,
Za które mniemam, że się będę sromał,
Przyjmi za wdzięczne jako od prostego
Poety, z wierszów nic nie ćwiczonego.
Wszakoć, jeślić się które podobają,
Niechaj tu z tobą w tym domu mieszkają.

[106] Windakiewicz, o. c., s. 14.
[107] *Anonima Protestanto erotyki...*, s. 139—148.

Drugiem też rozkaż, niech siedzą w kominie,
Niechaj się ogień między nie zawinie,
Żeby niegodne do szczętu zgorzały,
Kiedy się ku twym murom nie udały[108].

Malowano dwory zewnątrz i wewnątrz:

Sam dwór także przemysłem ludzkim budowany
Nad wodą wnętrz i z wierzchu jest pomalowany[109]

*

Jedna z dwu bliźniaczych izb piwnicy we frontowym trakcie kamienicy nr 8 w Rynku Starego Miasta w Lublinie pokryta jest malowidłami[110].

Izby położone są we wschodniej części domu, pod obszerną izbą parteru, do której wejście prowadzi z sieni na prawo. Obie izby, na rzucie wydłużonego prostokąta, sklepione są kolebkami, a wymiary izby malowanej wynoszą 7,10 m długości, 3 (2,7) m szerokości i 2,45 m wysokości. Pod izbami mieści się druga dolna kondygnacja, z której prowadzi z jednej strony wyjście na podwórze, z drugiej schody do położonego na głębokości około 8 m sklepu-ziemianki pod Rynkiem. Kondygnacja piwniczna murowana jest z kamienia — wapienia, a wnętrza izb wyprawione są grubym narzutem wapiennym.

W r. 1938—1939 w czasie robót konserwatorskich przywrócono dawne wejście do bliźniaczych izb od Rynku, zaznaczone zachowanym fragmentem kamiennego łuku portalu z XVI w. i zamurowane w XVIII w. cegłą. W tym też czasie uporządkowano wnętrza obu izb, położono posadzkę, schody wejściowe na zewnątrz i przy zachowanej barierze oraz wewnątrz urządzono zejście do dolnych kondygnacji piwnicy. Wymurowano podest kominka. Pierwsza izba od wejścia, z wnęką, rodzajem almarii, we wschodniej ścianie, łączy się sklepionym odcinkowo otworem drzwiowym, o zachowanych, kutych żelaznych drzwiach z XVI w., z drugą izbą. W ścianie zachodniej tej izby mieści się almaria, a w narożniku północno-wschodnim kominek ze stożkowatą, półkoliście wygiętą kapą. W ścianie południowej znajduje

[108] *Anonima...*, s. 149.

[109] Jan z Kijan, *Fraszki Sowizrzała nowego*, Kraków 1614; K. Badecki, *Polska fraszka mieszczańska, Minucje sowizrzalskie*, „Bibl. Pis. Pol.", 1948, nr 88, s. 186; a także facecje *O skąpcu, co salę malować chciał*, *Facecje polskie...* f. 110; Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 218.

[110] *Il. przewodnik po Lublinie*, PTK (s. 64), wspomina o istniejących śladach malowideł, które wówczas ze względu na stan zachowania nie były dostatecznie czytelne. Malowidła nie zostały dotychczas szerzej opracowane. Krótko omówił je Behrens (*Zur Kunstgeschichte Lublins*, „Die Burg", 1942, H. 3, s. 297) zwracając uwagę na ich satyryczny charakter i analogię z malowidłami w bibliotece klasztornej w Mogile. Behrens uważał, że mało przypadków tego rodzaju dekoracji można wymienić na terenie Niemiec oraz przypuszczał bez uzasadnienia, iż mogły powstać około r. 1540. Przedtem jeszcze opisał malowidła Vandrey (*Ein alter deutscher Weinkeller in Lublin*, „Das Generalgouvernement", 1941, H. 4, s. 15—16). Vandrey zdołał odczytać jeden z tekstów Horacego nad wejściem (*Virtus repulsae...*), poza tym interesował się pomnikiem ze względów szowinistycznych z uwagi na jeden niemiecki napis. Reprodukcje malowideł umieszczane były częściej w wydawnictwach, jak np. w „Przeglądzie Artystycznym", „Głosie Plastyków", „Biuletynie Historii Sztuki" itp.

Fot. E. Hartwig

6. Almaria w ścianie wejściowej i kartusz z napisem (B)

się okno przywrócone do pierwotnego rozmiaru. Przy tej ścianie mieści się dalej zejście do dolnej kondygnacji.

W pierwszej izbie nie zachowały się żadne ślady malowideł. W izbie drugiej dekoracja malarska[111] pokrywa całość sklepienia, ścian, ościeży wejścia

[111] Analizy chemicznej pobiały ani spoiwa i barwników dotychczas — o ile mi wiadomo — nie przeprowadzono. Na podstawie analogii ze współczesnymi malowidłami, jak również po zachowaniu się pleśni można przypuszczać, że stosowano tu spoiwa organiczne, lekko klejące, być może kazeinę.

i kapę kominka. Malowidła wykonano techniką suchego fresku na pobiale wapiennej z domieszką spoiwa organicznego[112].

Założenie kompozycji o typie iluminacyjnym obejmuje motywy zwojów wici roślinnych rozprowadzonych graficznie na tle pobiały. Wśród motywów roślinnych rozmieszczono osiem scen figuralnych, dwie luźne tablice z napisami i kartusz z medalionem i napisem na kapie kominka. Spośród scen jedną umieszczono u góry na sklepieniu, po trzy na jego skłonach bocznych i jedną na ścianie szczytowej. Nad obrazem górnym, usytuowanym wzdłuż osi, oraz nad pięcioma obrazami bocznymi wrysowano wąskie prostokątne kartusze, ujęte w woluty z częściowo czytelnymi napisami. Pod i nad obrazem na ścianie szczytowej mieszczą się również podobne kartusze z napisem. Ślad napisu znajduje się również pod obrazem „F" na ścianie zachodniej, co świadczyłoby, że również pod pozostałymi mogły znajdować się napisy, które jednak nisko położone w miejscu narażonym na zatarcie uległy zniszczeniu. Kartusze z napisami znajdują się również nad wejściem i nad almarią. Okrągły obraz „D" w części północnej zachodniej ściany nie posiada żadnego napisu. Na ścianie południowej na skutek zniszczeń przez zawilgocenie nie zachowały się żadne fragmenty malowideł, choć niewątpliwie tam istniały.

Wici roślinne układają się w regularnie skomponowany ornament, zmieniony jedynie nieregularnością architektonicznego układu wnętrza i swobodą wykonania. Na skutek przesunięcia obrazu na sklepieniu w stronę okna główna część ornamentu rozwija się od strony kominka. Wzdłuż osi sklepienia skupiają się symetrycznie rodzaje akroterionów ze zwijających się w woluty łodyg i liści, zbliżonych do akantu, na osi dwie rozety, na końcach łodyg kwiatony o kształcie goździków, rozet i kielichów. Pośród zwojów są rozsiane kuliste ziarna. Zwoje spływają od środka na skłony sklepienia. Tu łączą się z łodygami, rozmieszczonymi pionowo pomiędzy obrazami, które zwijają się esowato wokół rozet i kwiatonów. Nad obrazami „E" „G" oraz kartuszem „B" wyrastają dwustronnie jakby kiście kwiatów konwalii. Nad almarią mieści się splot wolut, złączonych odwróconą koroną. W ościeżach otworu wejściowego, na sklepieniu w ramach rozeta z liśćmi, po bokach łodygi z kwiatonami.

Obrazy na sklepieniu i ścianach oznaczono w planie literami od „C" do „K" według przypuszczalnej kolejności wątku treściowego. Obraz na sklepieniu „C", w kształcie spłaszczonego owalu, otoczony jest ramą z liści z owocami, ujętą w krzyżu czterema zwijającymi się klamrami, z których na osi dłuższej rozwijają się wstęgi. Obraz przedstawia nagą postać kobiecą stojącą na kuli w muszli, trzymającą w rękach wydęty żagiel; rozwinięty

[112] Prace konserwatorskie około malowideł były komentowane w prasie lubelskiej, jak „Głos Lubelski", „Ekspres Lubelski" z r. 1938.

Fot. E. Hartwig

7. Obraz na sklepieniu („C") — Fortuna (stan przed konserwacją)

płaszcz łączy się z rozwianymi włosami. W tle ślady fal, nieba i u góry głowy dmącej w żagiel. Jest to przedstawienie Fortuny, zwane także Venus Marina. Barwy: różowa ciała, czerwona draperii, niebieska nieba i fal, brązowa włosów i muszli w ułomkach. Rysunek uproszczony, prymitywny, określający duże proste formy. Płaszczyzny pokryte płasko kolorem, modelowane graficznie. U góry obrazu kartusz prostokątny obwiedziony prostą ramką z renesansowymi wolutami liściastymi, na kartuszu ślady zniszczonego napisu czterowierszowego, z czytelnymi jedynie następującymi literami:

. . . . . CT . . . . OFUM . . . . RI . . . . S . . . . V . . . .
. . . MCH . . . . VS. . . . S . . . . SUP . . . . . .
. . EDUC . . . I PN . . NM . . DULIS . . . . . .

Obraz „D", ujęty w ramę kolistą ze śladami ornamentu wolutowego, nie posiada żadnego kartusza ani napisu, przedstawia scenę z dwiema postaciami na tle krajobrazu z górami i sylwetą miasta na dalekim planie, z niebem pokrytym kłębiastymi chmurami i drzewem na lewo na pierwszym planie. Na pierwszym planie naga kobieta (DANAE lub Venus), siedząca pod związaną w węzeł i zwisającą z góry kotarą, i młody, nagi, skrzydlaty chłopiec, Amor, przyklękający przed nią z łukiem w ręce, kołczanem przewieszonym na taśmie przez ramię i w sandałach wysoko przewiązanych na łydce. Obraz mimo posuniętego zniszczenia w dolnej części zachował świeżość barw i faktury w stopniu znacznie wyższym od pozostałych. Zaznacza się niebieski kolor nieba, czerwonożółty draperii, zielony drzew i zielononiebieski krajobrazu z czerwonymi akcentami dachów miasta. Zachował świeżość również kolor karnacji. W odróżnieniu od innych, może tylko dzięki stanowi zachowania, widać w nim zalety faktury, swobodnego, szkicowego prowadzenia pędzla, szczególnie w światłach na kotarze, na chmurach, na dachach miasta. Obraz ten nie jest opatrzony żadnym napisem.

Obraz „E" mieści się na ścianie na prawo od wejścia; ujęty w prostokątną ramę z ornamentem w narożach i w połowie listwy. Przedstawia dwóch mężczyzn stojących po dwóch stronach obrazu na tle wnętrza izby ze stropem kasetonowym, opartym na ścianie z arkadkowaniem i oknami. Mężczyzna na lewo (Demokryt) odziany jest w renesansowy obcisły strój — spodnie koloru żółtego z krótkim kaftanem zielonym (wams) i czerwoną chlamidą na ramionach oraz w wysokie brązowe buty. Brodaty ten mężczyzna trzyma w prawej ręce księgę, a lewą ujmuje nieokreślony z powodu zniszczenia przedmiot. Brodaty mężczyzna po prawej (Heraklit), ubrany w czerwoną długą tunikę i białą togę, trzyma w lewej ręce księgę, a prawą ociera skrajem togi łzy z twarzy. Pośrodku na pierwszym planie jeden lub kilka przedmiotów nie dających się określić z powodu zniszczenia. Można jedynie rozróżnić przedmiot kulistego kształtu, wokół którego grupują się inne, z których część to drobne kuliste ziarna spływające po kuli. Dolna część tła w kolorze zielonym, górna podmalowana popielatym i brązowym. Wnętrze rysowane płasko przy zastosowaniu izometrycznej perspektywy. Postacie określone płasko, graficznie, z wrażliwym odczuciem ruchu. Ponad obrazem fragmenty napisu:

OMNE DEMOCR . . . . . OMNIA DEFLET
O . . . . . HE RACL(I)TEUS RAR EST . . . A V . . .

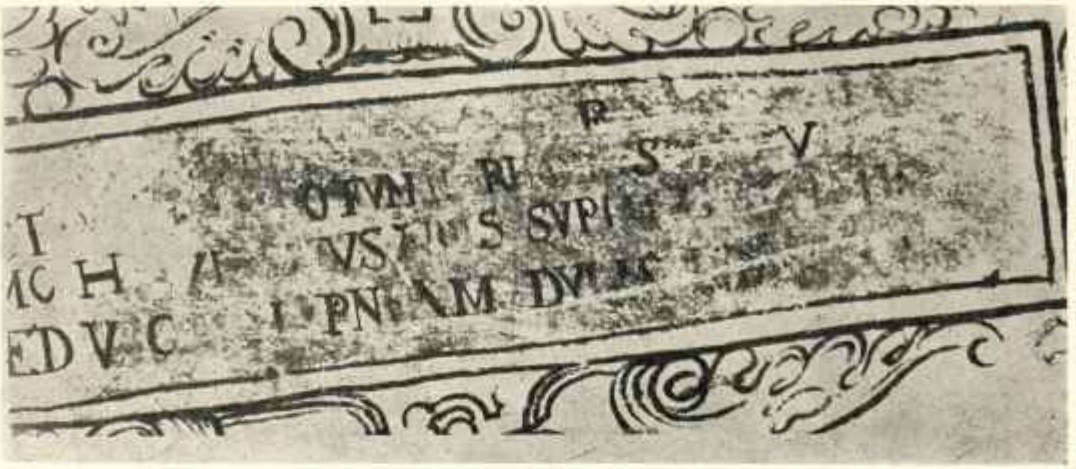
Obraz „F", w podobnej jak poprzedni ramie, przedstawia rozłożyste drzewo z owocami o kształcie głów kobiet w renesansowych czepcach i fry-

Fot. E. Hartwig

8. Obraz na sklepieniu („C") — Fortuna (stan po konserwacji)

zurach, w ilości 6—7. Kolory: brązowy pnia, zielony liści i różowy ton głów. Pod drzewem widoczna postać człowieka w krótkim kaftanie, w czepcu, wymachującego maczugą, być może, strącającego owoce z drzewa. Kolor postaci i tła oraz dalsze szczegóły nieczytelne z powodu zniszczenia. Drzewo i głowy kobiet rysowane z dużą zręcznością. Nad obrazem napis na kartuszu:

ALCINOI NUNQUAM SPEREM FELICIOR HORTOS
SI MIHI PRIVATIS HAEC CRESCER . . . . . .



9. Napis ponad obrazem Fortuny Fot. E. Hartwig

Pod obrazem początek wiersza z czytelnym wyrazem: „FELICES" (?) Obraz „G" w ramie, jak poprzednie; z powodu zniszczenia pleśnią najmniej czytelny. Widoczna w górnej części wisząca dwuramienna waga z przesuwalną szalą na prawym ramieniu. Na szali zwisającej z lewego ramienia siedzi postać kobieca z podkasaną suknią i widocznymi nogami. Obok pod środkiem wagi widoczna postać męska (?) nakłada na drugą szalę odważniki lub może monetę. Pozostała prawa dolna część obrazu nieczytelna z powodu zniszczenia. Układ kompozycji widoczny w postaci zarysu graficznego bez rozróżnienia barw. U góry na kartuszu napis:

. . ILICET UXOREM CUM DOTE FIDEMQUE ET . . . . .
. . . . T GENUS ET FORMAM REGINA PECUNIA . . . . .

(Scilicet uxorem cum dote fidemque et amicos
Et genus et formam regina Pecunia donat)

(Horacy, *Epistolarum*, I, 6, 37—38[113])

W obrazie „H" rama jak w poprzednich. Scena przedstawia wysoki kosz z uchem pełen młodych ludzi: mężczyzn i kobiet obejmujących się i całujących. Po bokach kosza stoją: z lewej kobieta wyciągająca z kosza mężczyznę, z prawej mężczyzna wybierający z kosza dziewczynę. Z prawej strony widać w tle dalsze stojące postacie, prawdopodobnie męskie, z lewej widoczne zachowane jedynie halabardy. Postacie na zewnątrz kosza są narysowane w większej skali od pozostających wewnątrz. Mężczyźni w koszu ubrani są w wysokie kapelusze z szerokimi rondami i kaftany z szerokimi rękawami i białymi marszczonymi kryzami. Kobiety w sukniach o bufiastych rękawach, bez kapeluszy. Kolory sukien ledwo widoczne, niebieskawe,

[113] Właściwe odczytanie tego napisu, jak i określenie jego pochodzenia, podobnie jak i napisów przy obrazie „K" i na kartuszach „A" i „B", zawdzięczam prof. dr Marianowi Plezi, któremu na tym miejscu składam serdeczne podziękowanie.

10. Obraz („C") — Fortuna (rys. J. E. Dutkiewicz)

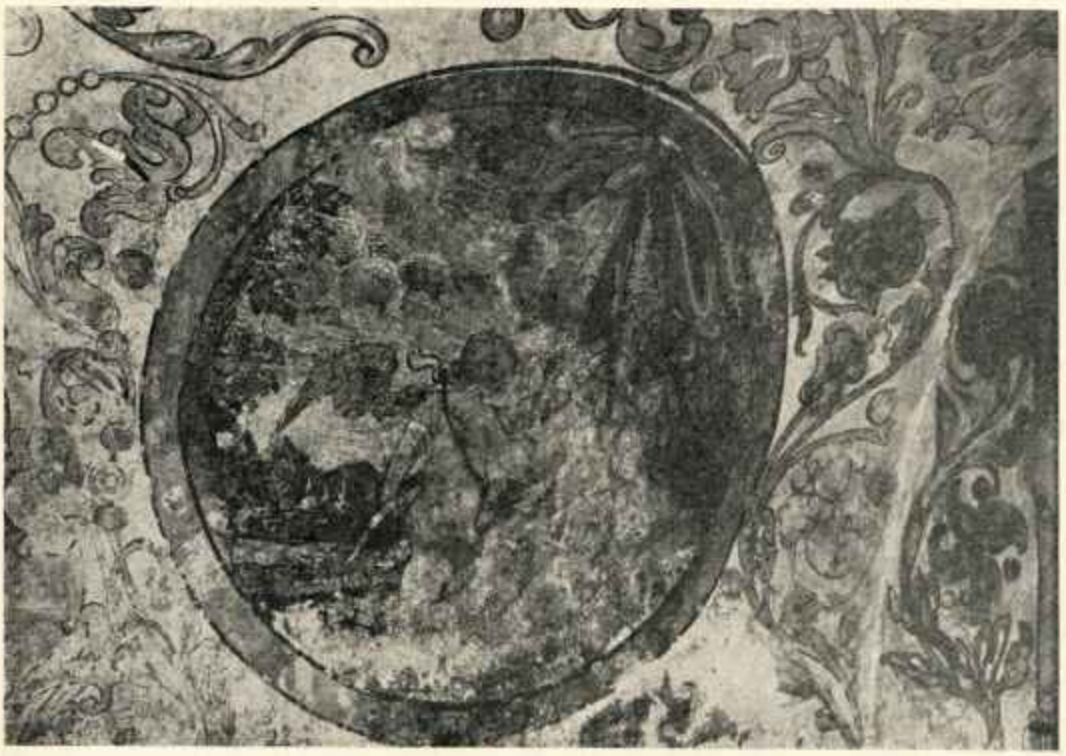
żółte i różowe. Kobieta na zewnątrz, w białej sukni i czepcu z chust, odziana jest w zielony kontusz. Mężczyzna w berecie na głowie, w żółtym kaftanie i bufiastych spodniach, z przewieszoną na ramieniu torbą. Spód i tło obrazu zniszczone. Postacie i realia rysowane z drobiazgową wiernością, nieporadnością gestów i schematycznością obserwacji. Płaszczyzny kolorowe założone są płasko. Napisy kapitałą na obrazie, nad kobietą: „ICH HABE EINEN" i nad mężczyzną „HABE AUCH EINE", tłumaczą akcję wyboru z kosza. Napis na górze w kartuszu szwabachą brzmi: „GLAUB MIR IN WARHEN

WER DU BIST EIN BLINDER GRIFF DER HEURATH IST IST EINER DEN DAS GLÜCK ERWEHLT SO SIND IHR ZEHN DEN ES FEHLT".

Obraz I w podobnej do poprzednich ramie; widoczna jest scena na tle wiejskiego krajobrazu. Pod drzewem siedzi starzec w renesansowym czepcu koloru szarego i zarzuconym na ramiona czerwonym płaszczu. W lewej, wzniesionej ręce trzyma okulary, prawą obejmuje siedzącą przy nim nagą kobietę, zasłaniającą lewą ręką piersi i przepasaną chustą w pasie. Przed nimi stoi druga para. Młody mężczyzna w czerwonym kaftanie, obcisłych żółtawych spodniach i butach, z narzuconą na ramiona opończą, podbitą futrem o podobnym kołnierzu. Na głowie ma beret obszyty futrem, a w wyciągniętych rękach trzyma oprawne w drewnianą ramę z koluchem lustro, skierowane ku siedzącej parze. Za nim młoda kobieta w białej sukni i chuście na głowie. W tle obok mężczyzny drzewo, dalej krzewy, domy drewniane na wzgórzu kryte wysokimi dachami na bliższym i dalszym planie, niebo pokryte chmurami. Swobodny, rubaszny rysunek, malarskie rozplanowanie kompozycji. Na górze napis: „IPSE SIMUL VITAM ET PROPRIOS PRIOR INSPICE MORES, TURPE EST (M) EMORI (DOCTORI ?) CUM CULPA REDARGUIT IPSUM".

Obraz „J" na kapie kominka. Kapa obrzeżona linią, z której wydzielona trójkątna płaszczyzna; mieści się w niej medalion z głową prawdopodobnie lwa (herb „Zadora") w kolorze sjeny, z nieczytelnym napisem na białym otoku. Przy medalionie zarys kartusza lub, być może, mapy. Resztę tła wypełniają liściaste gałęzie. Górą kapy pas z napisem: „[. . .] INGENTES SUSPENDAT SIMIA RUGAS".

Obraz „K", nieco mniejszy w wymiarach od poprzednich, w podobnej ramie z dwoma kartuszami: górnym na osi sklepienia i dolnym u spodu obrazu. Sam obraz ze względu na sąsiedztwo kominka przesunięty w bok z osi ściany. Dwa większe uszkodzenia narzutu wapiennego w lewej części obrazu i dolnej prawej. Obraz, skomponowany streficznie, przedstawia w górnej części pośrodku zielony namiot otwarty, z sercem na szczycie dachu, na prawo postać kobiety stojącej w popielatej sukni i narzuconym granatowym płaszczu, ze spływającym z głowy przeźroczystym welonem, na lewo postać nagiego skrzydlatego chłopca z zawiązanymi oczami, siedzącego na ciemnej kuli i mierzącego w dół z łuku. Są to: na prawo symbol Czystości, na lewo Amor; za tło służy prawdopodobnie krajobraz z drzewem i niebem. Pod nimi u dołu pośrodku postać kobieca w tunice, siedząca i obejmująca nagimi nogami wydłużony pionowy przedmiot (być może fallus z genitaliami). Rękami nagimi do łokcia podtrzymuje ona obejmujący dolną część obrazu olbrzymi granatowy płaszcz lub paludament, pod który padają: kopia z proporczykiem, infuła, puklerz, miecz, hełm itd.



Fot. E. Hartwig

11. Obraz („D") — Danae

Obraz ściemniały na skutek pokrycia pleśnią, z trudem czytelny, traktowany bardziej malarsko od innych, mniej graficznie. Napis na górnym kartuszu w zupełności zatarty; na dolnym czytelny jedynie pierwszy wyraz dwuwiersza: „OMNIA [...]"

(prawdopodobnie OMNIA VINCIT AMOR ET NOS CEDAMUS AMORI) (Vergiliusz, *Eneida*, ks. I).

Kartusz „A" ponad wejściem. W prostokątnej ramce w ujęciu wolut napis zachowany fragmentarycznie:

. . . . RTUS REPULSAE N . . . CIA S . . . . IDA .
INTAMINA . . . . FV . . E . . HON . . . . .
HT (?) /NE/C SU . . . . A . . . . MTR (?) . . . .
. . . . . OPULALIS AURAE

Niektóre litery fałszywie zrekonstruowane przez restauratora. Jest to czterowiersz z Horacego:

VIRTUS REPULSAE NESCIA SORDIDAE
INTAMINATIS FULGET HONORIBUS
NEC SUMIT AUT POSSIT SECURIS
ARBITRIS POPULARIS AURAE

(Horacy, *Ody*, ks. III, oda 2, wiersze 16—20)

12. Obraz („D") — Danae (rys. J. E. Dutkiewicz)

Kartusz „B" nad almarią w podłużnej prostokątnej ramce mieści silnie uszkodzony napis:

NAT . S IN . . . . . .
PUGNARE T . . . . . .
MOREM . E . E . . . . . .
SANG . . . . . .

Jest to również czterowiersz z Horacego:

NATIS IN USUM LAETITIAE SCYPHIS
PUGNARE TRACUM EST TOLLITE BARBARUM
MOREM VERECUNDUMQUE BACCHUM
SANGUINEIS PROHIBETE RIXIS

(Horacy, *Ody*, ks. I, oda 27, wiersze 1—4)

Malowidła znajdują się w stanie daleko posuniętego zniszczenia. Dotknęło ono w pierwszym rzędzie ich części barwne, które na skutek rozłożenia spoiwa, pokrycia pleśnią i rozkładu chemicznego barwników utraciły w co najmniej 80% swą siłę i specyfikę koloru. W znacznym stopniu, bo około w 25%, został również zniszczony rysunek i układ walorowy malowideł, szczególnie w dolnych częściach ścian oraz na płaszczyznach położonych bliżej okna. Całkowicie zniszczona została powierzchnia malowana na wysokości około 1 m od posadzki. Następnie najwięcej ucierpiały obrazy: „F" i „G" z przypowieścią *Gaj Alkinoosa* i *Władza pieniądza*, kartusze ponad Fortuną („C"), ponad wejściem („A"), nad almarią („B") i przy *Triumfie Miłości* („K").

Przyczyną zniszczeń było stopniowe zawilgocenie ścian, zbudowanych z wodochłonnego wapnia i marglu w wyniku wadliwych urządzeń asenizacyjnych, a następnie długotrwałe pozbawienie wnętrza wentylacji i krążenia powietrza na skutek zamurowania już prawdopodobnie w XVIII w. okna w izbie malowanej i drzwi w izbie sąsiedniej. Kiedy w r. 1937 po raz pierwszy rozpoznano treść malowideł, dostęp do obu izb prowadził przez otwór w sklepieniu z dolnej kondygnacji piwnic. W dodatku w izbie malowanej był skład jabłek, który przyczynił się do jeszcze silniejszego zawilgocenia wnętrza. W tych warunkach działanie wilgoci było wielostronne. Po pierwsze wpłynęła ona na rozkład i pozbawienie siły wiążącej spoiwa organicznego, po drugie spowodowała częściowo zmiany chemiczne w składzie barwników i po trzecie w najsilniejszym stopniu wpłynęła na pojawienie się i rozprzestrzenianie pleśni na pożywce organicznego spoiwa. Pokryła ona znaczną część powierzchni malowideł w formie czarnego nalotu. Ponieważ przy tym nasilenie pleśni uwarunkowane było ilością użytego spoiwa i jakością barwnika, naloty silnie związane z pobiałą zmieniły układ walorowy obrazów, zmieniając niejednokrotnie łącznie ze zmianami chemicznymi plamy jasne na ciemne, w chwili kiedy z plam ciemnych spadła powiązana spoiwem farba, odsłaniając jasną pobiałę. Najlepiej zachował się czarny kontur, lecz w połączeniu z ciemnymi partiami i on nie zawsze dostatecznie wyjaśnia treść malowidła. Na ścianie zachodniej izby widoczne są ryte w pobiale napisy i rysunki, wykonane prawdopodobnie przez klientki lub klientów lokalu. Między innymi rysunek mężczyzny w obcisłych spodniach ze szpadą (szablą) u boku i napis: „DU BIST EIN NARR", i tenże sam w drugim miejscu.

Gdy w r. 1937 podjąłem jako konserwator w Lublinie inicjatywę zabezpieczenia malowideł, trzeba było naprzód przeprowadzić szereg robót budowlanych, zapewniających osuszenie i wentylację wnętrza, jak odkrycie z powrotem otworów okiennego i drzwiowego, położenie posadzki, zamknięcie połączenia z dolnymi kondygnacjami, ustawienie wentylatora itd. Prace konserwatorskie przy malowidłach wykonał następnie artysta malarz Tadeusz Terlecki z Krakowa, przy współpracy art. mal. Leokadii Bielskiej. Objęły one zdjęcie warstwy kurzu, a następnie pleśni. Przed usunięciem tych nalotów wykonano obok normalnej dokumentacji fotograficznej także zdjęcia obrazów przy promieniach podczerwonych, które dały na ogół pozytywne i pouczające rezultaty[114]. Pozwoliły bowiem na odczytanie treści i formy większości obrazów tam, gdzie treść ta ani gołym okiem, ani na zdjęciach normalnych fotograficznych nie była czytelna. Na koniec w oparciu o wykonaną dokumentację zabezpieczono nadwątlone powierzchnie malowideł przy użyciu spoiwa żywicznego. Rekonstrukcji nie podejmowano. Dopunktowano

[114] Zdjęcia na kliszach uwrażliwionych na promienie podczerwone formatu 3×3 i przy użyciu odpowiedniego filtru wykonał dr Sitkowski w Lublinie przed rozpoczęciem prac konserwatorskich.

Fot. E. Hartwig

13. Obraz („E") — Demokryt i Heraklit

jedynie niewielkie ubytki jednolitych powierzchni barwnych lub linii. Przy przeprowadzeniu tych prac nie zdołano odczytać i oczyścić obrazu z opowieścią o żonie („G") ani dolnej środkowej części obrazu z Demokrytem i Heraklitem, która zawiera główne elementy dla odczytania treści tych scen.

Prace nie zostały całkowicie zakończone w r. 1939.

Zawilgocenie lokalu i pozbawienie opieki w czasie wojny spowodowało na nowo proces niszczenia. Byłoby wskazane podjęcie znowu prac konserwatorskich przy użyciu bardziej już doskonałych środków konserwacji.

14. Obraz („E") — Demokryt i Heraklit (rys. J. E. Dutkiewicz)

Kamienica, w której mieszczą się malowidła, pochodzi prawdopodobnie z XVI w., jak zdaje się świadczyć podłużny kamień z herbem „Zadora" i napisem „JAN LUBOM" oraz datą 1540 na kartuszach, umieszczony obok bramy domu. Reszta mieszczącego się na nim napisu jest niestety nieczytelna. Kamienica nosiła z dawna nazwę Lubomelska, przy czym należała w r. 1573 do Erazma Lubomelskiego, a w r. 1586 do jego spadkobierców: Anny, za drugim mężem Tatwarowej, i syna, Jana Lubomelskiego[115]. W dziale

[115] Akt sporu między Janem Lubomelskim, rajcą miejskim, a Anną Totwarową, wdową po Erazmie Lubomelskim, por. *Acta consularia*, r. 1632, nr 124, p. 197—199, „Arch. P. Lublin"; tamże odpis aktu działu spadkowego z r. 1586.

spadkowym z tegoż roku znajduje się dokładny opis pomieszczeń przypadających jednej i drugiej stronie[116]. Jak wynika z tego opisu, część sklepów i piwnic w części wschodniej domu, a zatem tam gdzie znajdują się malowidła, należała do Jana Lubomelskiego. Tenże sam akt wspomina, że Jan Lubomelski przedtem przeprowadził pewne roboty w kamienicy: „[...] będzie Pan Jan naprzód powinien sobie wziącz złotych dwadzieścia i dwa, bez grosza, które wydał na poprawę kamienicze nad półkufelek wina, który wziął od paniej podług swego czyrografu, czo wszystko przebudował".

Kamienica położona była wówczas pomiędzy kamienicami Michała Hernysa z jednej a „paniej Witamskiej" z drugiej strony. Wiadomości dalsze, zachowane w aktach lubelskich, komplikują się o tyle, że w rynku istniała jednocześnie druga kamienica, nosząca nazwę Lubomelskiej, położona na rogu ul. Grodzkiej. Należała ona w r. 1627 do spadkobierców Jakuba Lubomelskiego, jego córki Katarzyny i zięcia Andrzeja Zaborowicza. Mieściła się ona pomiędzy kamienicami zwanymi wówczas Skromowską, później Mężykowską, a Lipowską[117]. O dalszych losach kamienicy nr 8 brak wiadomości poza tym, że w r. 1782 została ona przebudowana, przy czym całości elewacji, jak i attyce nadano charakter klasycystyczny. Przebudowano również wnętrza górnych kondygnacji. Jak długo pełnił swe przeznaczenie lokal w piwnicy, nie da się określić.

Rodzina Lubomelskich należała do znanych rodzin lubelskich, przy czym członkowie jej, chociaż posiadali szlachectwo herbu „Zadora", byli właścicielami posiadłości miejskich i sprawowali urzędy miejskie[118], jak wymieniony Jan, rajca miejski. Należeli niewątpliwie do rodzin bogatych, lecz mimo to związani byli raczej ze stanem mieszczańskim i nie włączali się w tryb życia warstwy szlacheckiej. Wcześniej już zapisał się w dziejach mieszczańskiej kolegiaty Św. Michała inny Jan Lubomelski, pleban czemiernicki i obywatel lubelski, który w r. 1529 zapisał dziedziczną swą kamienicę w Lublinie na rzecz altarii w tejże kolegiacie[119].

*

[116] „Postanowienie ugody paniej Lubomelskiej z panem pasierbem zjednania *cedit* paniej Lubomelskiej naprzód izba wielka na rynek komnata, z niej izdebka, za nią izdebka przeciwko izbie, piwnicza ziemianka, piwnicza z boku tejże piwniczy dla drew, kuchnia, panu Janowi Lubomelskiemu izba tylna od ulicze, komnatka z niej, izdebka przeciwko izbie, sklep wielki na ulicze, sklepik podle wrot sklepiona, sklep ziemny na wschodzie, piwnicza tamże z ziemianką, piwnicza pod sklepem na ulicze, kuchnia — stajnia na poły.

Insze sklepy, izby, izdebki, piwnicze, komory *in genere* z intratą domową doroczną mają kłaść do skrzynki".

[117] *Acta advocat.*, nr 17, s. 359—361, r. 1632; nr 15, s. 40, r. 1627; nr 80, s. 572, r. 1661; nr 81, s. 112, r. 1665; nr 27, s. 886—887, r. 1729; nr 29, s. 1248, r. 1772; nr 39, s. 54, r. 1765; *Acta cons.*, nr 123, s. 179—199, r. 1631; nr 135, s. 128, r. 1670.

[118] Wadowski, *o. c.*, s. 26—27.

[119] Wadowski, *o. c.*, s. 113, 117, 145, („Arch. Konsyst. Lub.", nr 96, 1603). Wymienionych w tym rozdziale trzech Janów Lubomelskich reprezentuje prawdopodobnie trzy pokolenia tej rodziny. Pierwszy Jan, pleban czemiernicki, um. 1529, drugi wymieniony na fragmencie portalu omawianej kamienicy z r. 1540 był w r. 1528—1537 rajcą rezydentem miejskim, wymieniony w akcie z dnia 7 VI 1541; „Arch. MRN" w Lublinie, nr 69:

Całość kompozycji malowideł lubelskich składa się, jak podano w opisie inwentaryzacyjnym, z obrazów, napisów na kartuszach i wypełniających tło motywów ornamentalno-roślinnych. W tym układzie napisy mają znaczenie przewodnie, obrazy są jedynie ilustracją tekstów, a ornament ma rolę motywu wiążącego. Ilość napisów jest większa od ilości obrazów, a ich treść nie tylko wyjaśnia tematy obrazów, ale w tekstach nie związanych z obrazami tłumaczy wspólny wątek ideowy całości, przemawia bezpośrednio do czytelnika i gościa. Całość nabiera przez to charakteru literackiego, zamawiającego, propagandowego, o określonym zadaniu. Ten rodzaj dekoracji wnętrza cieszył się popularnością w drugiej połowie XVI wieku, jak to wskazano w poprzednim rozdziale na przykładach dekoracji sali w Babinie i konspektu napisów ściennych u Otwinowskiego. Ten sposób literackiej dekoracji znany był w Polsce już z dawniejszych przykładów fryzów, tzw. krańców malowanych wawelskich, w krużgankach i w sali poselskiej na Wawelu, z malowideł Samostrzelnika w Mogile, w bibliotece i w kościele Św. Krzyża w Krakowie, z trzydziestych lat XVI wieku, a później z ostatniej ćwierci XVI wieku z zachowanych fragmentów malowideł w zamku w Pieskowej Skale, o ile się można domyślić, o dydaktycznej, reformacyjnej treści, i z nie istniejących w zamku w Dobromilu, również związanych z ideologią reformacji i rokoszu[120].

Równie popularny był zwyczaj umieszczania napisów we współczesnej dekoracji malarskiej kościelnej, jak np. w kościele Św. Krzyża w Krakowie, w malowidłach w kościołach w Boguszycach czy Racławicach.

Podobną rolę pełniły wreszcie napisy i inwokacje w wyposażeniu rzeźbiarskim czy kamieniarskim wnętrz i ścian zewnętrznych budowli renesansowych w Polsce, jak w zamku wawelskim, w domach przy ulicy Kanoniczej w Krakowie itd.

Jaki był program i wątek wiążący napisów w Lublinie?

Odpowiedzi udziela analiza zachowanych tekstów, ich autorów oraz całego programu tematycznego.

Spośród odczytanych trzy teksty pochodzą z dzieł Horacego, w tym pierwszy nad wejściem czterowiersz z III księgi *Ód* jest apoteozą cnoty, nie ulegającej zepsuciu; drugi nad almarią czterowiersz z I księgi *Ód* jest wezwaniem do zaniechania krwawych kłótni przy kielichu i trzeci dwuwiersz z I księgi *Epod* głosi apoteozę pieniądza w objaśnieniu do znajdującego się

J. Riabinin, *Materiały do historii m. Lublina*, nr 13, s. 6; nr 133, s. 46; nr 177, s. 61, i Z. Froelichowa, *Z dziejów organizacji władz...*, s. 90. Trzeci, wspomniany już w aktach z r. 1586 i 1632, był Jan Lubomelski syn Erazma, który w ostatnich latach XVI w. był wójtem w Lublinie; J. Riabinin, *Materiały do monografii Lublina...*, s. 45, przyp. 5; łany będące własnością Lubomelskich, wymieniane od r. 1598 wraz z sadzawką, utworzyły z czasem jurydykę zwaną Lubomelszczyzną, późniejsze przedmieście Wieniawa; J. Riabinin, *Materiały...*, s. 183, nr 263, 270, 279, 285, 386, 423, 429.

[120] J. Dutkiewicz, *Nowoodkryte dekoracje malarskie*, „Ochrona Zabytków", I, 1948, s. 72—74.

pod nim obrazu. Zniszczony dwuwiersz pod obrazem przedstawiającym apoteozę miłości pochodzi według wszelkiego prawdopodobieństwa z I księgi *Eneidy* Wergiliusza, a drugi wiersz o niefortunnym moraliście z dwuwiersza pod obrazem, przedstawiającym prawdopodobnie Arystotelesa i Aleksandra, znajduje się wśród tzw. dystychów Katona[121]. Wreszcie dwuwiersz o ogrodach Alkinoosa jest przypuszczalnie późniejszą renesansową trawestacją dwuwiersza z epigramatów Martialisa o podobnej treści[122].

Nie udało mi się określić pochodzenia pozostałych dwóch czytelnych napisów. Wiersz łaciński na kominku o małpie swą miarą metryczną wskazuje na pochodzenie z utworu wierszowanego, którego ani czasu, ani środowiska nie umiem określić. Dalej dwuwiersz niemiecki o małżeństwie również nie ma określonego pochodzenia, jedynie jego język i pisownię można uznać za pochodzące z 2 poł. XVI wieku[123].

Pozostałe dwa wiersze, a więc naprzód czterowiersz nad obrazem Fortuny na sklepieniu jest w takim stanie zniszczenia, że w obecnej chwili nie udało się go zrekonstruować ani zidentyfikować, jakkolwiek znowu układ czterowiersza może wskazywać na pochodzenie z poezji klasycznej. Dalej dwuwiersz ponad obrazem przedstawiającym dwie męskie postacie zawiera niewątpliwie sentencję albo parafrazę dwóch przeciwstawnych ideologii: Demokryta i Heraklita z Efezu, których części imion są czytelne („DEMOCR..." i „HER..ACLITEUS"), a wyobrażenia obrazu niewątpliwie ich przedstawiają. Nie udało się go jednak zrekonstruować, a jedynie przypuszczać należy, że nie pochodzi on z antycznej poezji klasycznej[124], lecz, być może, jest zapożyczony ze współczesnej poezji renesansowej.

Tak więc na ogólną liczbę dziesięciu zamieszczonych na ścianach tekstów udało się zidentyfikować pełne brzmienie i pochodzenie sześciu tekstów, cztery natomiast pozostają nie zidentyfikowane, mimo że częściowo odczytane.

Sześć wymienionych tekstów jest dziełem czterech autorów antycznych. Teksty zamieszczone tu w oryginalnym brzmieniu lub późniejszej interpre-

[121] *Katonowe wiersze* (*Catonis disticha*), przekłady polskie z XVI w. F. Mymerusa i S. Klonowica, Kraków 1894, s. 17, wyd. J. S. Bystroń; wiersz oryginału w całości brzmi:

„Quae culpare soles, ea tu ne feceris ipse,
Turpe est doctori, cum culpa redarguit ipsum".

[122] M. V. Martialis, *Epigrammaton Libri*, recognovit W. Gilbert, Lipsiae 1896, liber XII, p. XXI. Dwuwiersz ten brzmi:

„Si mihi Nausicaa patrios concederet hortos,
Alkinoi possem dicere: Malo meos".

Ten, być może, świadomy, a często i nieświadomy sposób trawestacji tekstów ulubionych poetów starożytności był popularny w piśmiennictwie renesansowym.

[123] Nie zna tego przysłowia K. F. W. Wander, *Deutsches Sprichwörterlexicon*, Leipzig 1870, s. 476—482.

[124] *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsiae, wyd. 1900—1938, nie wymienia tekstów o Demokrycie i Heraklicie w poezji antycznej.

tacji. Autorami ich są: Horacy, Wergiliusz, Katon (?), częściowo Martialis. Wszyscy ci autorowie cieszyli się dużą popularnością w Polsce XVI wieku. Największa była chyba popularność Horacego, sądząc po ilości przekładów, cytat i wzmianek[125].

Przekłady Horacego i Owidiusza[126] cieszyły się szerokim rozpowszechnieniem. Niewątpliwie i na terenie Lublina dzieła Horacego musiały być znane. Wzmiankuje o nim często Klonowic, już to wyrzekając w *Victoria Deorum* na złe czasy, które nie są w stanie zrodzić nowych Wergilich ani Horacych, już to w tym samym utworze zarzekając się związku z niepohamowaną napastliwością Persjusza, Horacego i Juwenalisa[127]. Horacjuszowy epikureizm, pochwała wsi i absenteizm sprzyjały popularności jego pism wśród szlachty i ziemiaństwa. Ta popularność zachowuje się przez wiek XVII i XVIII w ciągle nowych tłumaczeniach poetów i pisarzy. Niewątpliwie mniej popularny był Wergiliusz, i to jako autor *Eklog* i *Georgik*. *Eneidę* tłumaczono wprawdzie już w końcu XVI wieku, a w *Roxolanii* Klonowicza spotyka się sporo frazesów przejętych z *Eneidy*, ale popularność zyskała ona dopiero w II połowie wieku XVIII[128]. Toteż sądząc z doboru tekstów, między innymi pomieszczenia inwokacji z *Eneidy*, kierowano się w wyborze dobrym znawstwem literatury klasycznej, a zachowany stosunek ilościowy tekstów świadczy tylko o przewadze popularności pewnych autorów, jak np. Horacego.

Innego rodzaju popularnością, i to od średniowiecza aż niemal do XIX wieku, cieszył się zbiór zdań i sentencji znany pod nazwą *Catonis disticha*. Pochodzi on prawdopodobnie z IV wieku i był później uzupełniany. Spełniał rolę podręcznika szkolnego, z którego uczono się łaciny, wierszy na pamięć, gramatyki itd. Był tłumaczony na różne języki. Na język polski przełożył go już w roku 1535 Mymerus, profesor Akademii Krakowskiej. Przekład został powtórzony w latach 1538, 1544, 1554, 1561. W latach 1588, 1598, 1633 i następnych wyszedł przekład Klonowica[129]. Wiersze te swobodnie trawestowano[130], co znalazło wyraz i w napisie lubelskim. W dystychu tym pierwszy wiersz został zmieniony na: „Ipse simul vitam et proprios prior inspice mores", co w zasadzie nie zmienia sensu zdania, ale nadaje mu bar-

[125] Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, s. 86; Poezja polska XVI w. naśladowała Horacego; A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, II, Warszawa 1939, s. 257.

[126] Owidiusz, *Metamorfozy*, przekład A. Dębowskiego; opowieść o Piramie i Tyzbie, o Atalancie, sądzie o zbroję Achillesową, Acteon, przekł. A. Zbylitowskiego, 1588; *Remedia amoris*, tłum. Melchiora Kurzelowczyka, rkps; J. Krzyżanowski, *Romans polski XVI w.*, s. 200.

[127] S. Sulmiricensis Acerni (S. Klonowic) *Victoria Deorum*, Kraków 1595, w. 310 i 60; *Literatura mieszczańska w Polsce...*, s. 105, 97.

[128] J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, s. 86.

[129] *Katonowe wiersze*, s. 1—4. Do przekładów niemieckich i innych por. F. Zarncke, *Der deutsche Cato, Geschichte der deutschen Übersetzungen*, Leipzig 1852.

[130] *Katonowe wiersze*.

dziej osobisty charakter[131]. Przytoczona za Martialisem przypowieść o gaju Alkinoosa świadczy zarówno o znajomości poezji Martialisa[132], jak i głównych postaci i epizodów z *Odysei*. Z wiadomości o nie zachowanym szesnastowiecznym przekładzie łacińskim *Iliady*, pióra Jakuba Przyłuskiego[133], można przypuszczać, że i *Odyseja* była popularyzowana w tym okresie wśród czytelników polskich i stąd zamieszczona aluzja o gaju Alkinoosa miała przemawiać do czytelnika w części już przygotowanego.

Czy wśród pozostałych czterech tekstów mogły znaleźć się teksty innych autorów, czy też mogły one należeć do któregoś z już wymienionych? Jeżeli wolno przypuszczać, to chyba dwa nie zidentyfikowane wiersze łacińskie przy obrazie z Fortuną i przy medalionie z małpą mogły wchodzić w zakres poetyki Horacego, zważywszy powtarzanie się zwłaszcza pierwszego tematu w jego poezji, jak i powiązanie tych dwóch przewodnich obrazów z tematyką zaakcentowaną językiem Horacego przy wejściu do izby. Co do reszty — jak już wspomniałem — należy przypuszczać, że zarówno dwuwiersz łaciński o Demokrycie i Heraklicie, jak i dystych niemiecki o szczęściu w małżeństwie pochodzą z XV—XVI wieku.

Wolno przypuszczać, że teksty na ścianach „winiarni" dobrane były nie według autorów, ale według prowadzącej myśli tematycznej, jaką starano się tu zobrazować. Dobór autorów jest bowiem przypadkowy; nie wiąże ich ani wspólnota ideologii twórczej, ani poglądu na świat, jak na przykład u Horacego i Katona. Nie można mówić nawet o podobieństwie gatunku literackiego, gdy jedne teksty wybierane są z poetyckich i lirycznych ód i epod, inne z moralizujących pedagogicznie przysłów, inne z epopei. Niewątpliwie dobierano więc teksty według tematów, mogących wzbogacić, pogłębić, zilustrować hasła przyjęte dla dekoracji lokalu.

Hasła te da się odtworzyć z analizy tekstów i związanych z nimi obrazów, a następnie ich pochodzenia i związków. Wprowadzający jest napis Horacego nad drzwiami, zalecający gościowi cnotę, nie lękającą się grzechu i nie kierującą się sądem pospólstwa; Horacy był przecież „pieśniarzem lekkiego erotyzmu i przerzucania się od kochanki do kochanki, co wypływało z samej istoty bóstwa: Wenus i Amor ułatwiają życie"[134]. Ta idea była bliska młodzieńczemu okresowi renesansowej poezji polskiej i niejednokrotnie w podobny sposób formułowana. Taka formuła w lokalu, gdzie znajdują się dalsze liczne aluzje do miłości, nietrwałości małżeństwa, któremu patro-

[131] *O. c.*, nr 30, s. 17.

[132] Brak wprawdzie bezpośrednich dowodów rozpowszechnienia poezji Martialisa, ale o uznaniu dla tego poety może świadczyć nazywanie jego mianem poetów polskich, jak np. Krzyckiego w 1 poł. XVI czy Alberta Inesa w 2 poł. XVII wieku; T. Sinko, *Historia poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce. Dzieje literatury pięknej w Polsce*, „Encyklopedia PAU", 1918, s. 136 i 162.

[133] T. Sinko, *o. c.*, s. 146; A. Brückner, *Dzieje kultury...*, II, s. 257.

[134] M. S. Popławski, *Wiersze Horacego do przyjaciół*, „Pamiętnik Lubelski", I, 1930, s. 405.

Fot. E. Hartwig

15. Obraz („F") — Ogród Alcinousa

nuje przede wszystkim Wenus na czołowym miejscu sklepienia, nie wymaga komentarzy. Wymagało jednak to wezwanie jednoczesnych hamulców w atmosferze podsycanej winem i alkoholem. Toteż następny napis Horacego nad almarią, z której szynkowano zapewne napoje, wzywa do zachowania spokoju przy kielichach i wstrzymania się od bójek, co przypuszczalnie było nieodłączną częścią pijatyk w ówczesnych gospodach. Można by sparafrazować to wezwanie słowami Kochanowskiego według Anakreonta:

Kto się chce bić, obuj zbroję,
Ja przy kuflu przedsię stoję,
Bo tak mniemam, że upitym
Lepiej leżeć niż zabitym[135].

Często ten temat występuje zresztą u Kochanowskiego, podobnie jak u Reja i Otwinowskiego.

Być może, że i trzeci z kolei tekst, który wprowadza w główną tematykę, był zaczerpnięty z Horacego. Tekst ten, zniszczony w 60%, mieści się przy przedstawieniu Fortuny na sklepieniu. Temat to popularny u Horacego, który często stawia przed oczy czytelnika władztwo Fortuny, potęgi kobiecej kapryśnej i nieobliczalnej, której człowiek ustawicznie się boi i do której modli się tylko o doczesne powodzenie modlitwą niespokojną i niepewną w skutkach („te ambit sollicita prece"; C. I. 35)[136]. Mit Fortuny, toczącej się na kuli lub kole i popychanej kapryśnym podmuchem wiatru, przeszedł ze starożytności poprzez średniowiecze do kultury renesansu. Wszedł on do literatury i pod wieloma postaciami do malarstwa i rzeźby tej epoki. Wcześnie występuje przyswojony językowi polskiemu z języka czeskiego w powieści pt. *Fortuny i cnoty różność* (1522, 1524), wywodzącej się z wzoru Prudencjusza[137]. Przyjmuje się w literaturze polskiej odtąd jako nieodzowny atrybut odpowiadający usposobieniu, usprawiedliwiający wady. Chętnie wprowadza go Kochanowski w pieśni:

Nie wierz fortunie, co siedzisz wysoko,
Miej na poślednie koło pilne oko;
Bo to niestała pani z przyrodzenia,
Często więc rada sprawy swe odmienia.

Nie dufaj w złoto i w żadne pokłady,
Każdej godziny obawiaj się zdrady,
Fortuna, co da, to zasię wziąć może,
A u niej żadna dawność nie pomoże[138].

lub gdzie indziej:

U fortuny to snadnie,
że kto stojąc upadnie,
A który był dopiero u niej pod nogami,
Patrzajże go po chwili, a on gardzi nami.
Wszystko się dziwnie plecie
Na tym tu biednym świecie[139].

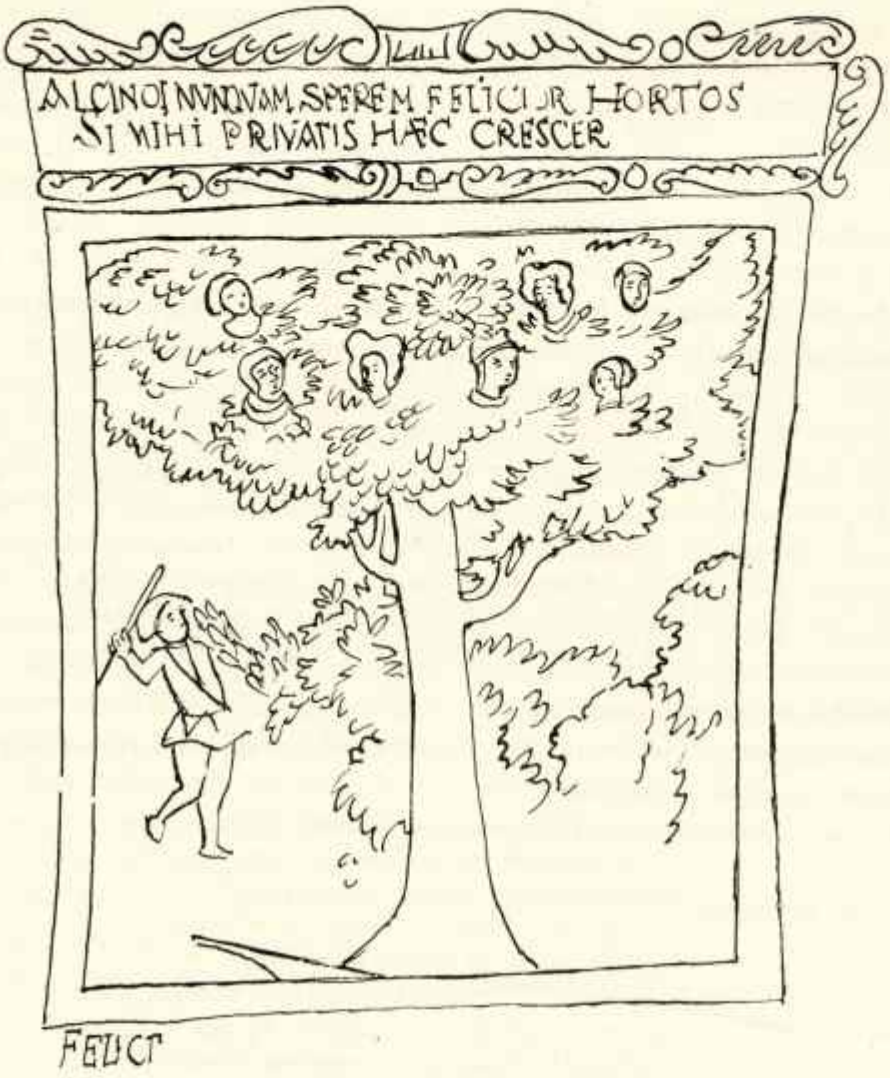
[135] J. Kochanowski, *Wszystkie dzieła polskie*, *Pieśń VIII*, „Bibl. Klas. Pol.", 1882, s. 267.

[136] *Horatii Fortuna*, I, 11, 34, 35, II — 3, 9, 10, 11, 13, 16, 18, III — 16, 21, 27, 29, 49; M. S. Popławski, *Psychiczna struktura szesnastej epody*. „Kwart. Klas.", rozdz. III; tenże, *Wiersze Horacego...*, s. 393.

[137] Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 131.

[138] *Pieśń V*: „Nie fortunie, ale cnocie ufać trzeba"; J. Kochanowski, *Wszystkie dzieła...*, s. 168.

[139] „Nic na świecie statecznego"; Kochanowski, o. c., s. 202.



16. Obraz („F") — Ogród Alcinousa (rys. J. E. Dutkiewicz)

Lub jeszcze w fragmencie na dwanaście tablic żywota ludzkiego:

> Gdy szczęście nie chce i rada pobłądzi,
> Fortuna światem, nie nasz rozum, rządzi[140].

Wyobrażenie Fortuny na sklepieniu lubelskim nosi też miano Venus Marina. Tak ją też nazywa na innym miejscu Kochanowski we fraszce:

> A ty, o morska Wenus! chluśniej z raz tej paniej,
> A pomści się wzdychania i moich łez na niej[141].

[140] Kochanowski, *o. c.*, s. 208.
[141] Fraszka *Do Jana*; Kochanowski, *o. c.*, s. 299.

Nazwa Fortuny jako morskiej Wenus przywiązana była szczególnie do portów i miast handlowych, gdzie przypadek kierował losem ludzi[142]. Klonowic scharakteryzował to we *Flisie*:

Bo jeśli wszystko nałożysz na statek,
Pewnie nędznikiem będziesz na ostatek
I oszukasz się jako na Neptunie,
Tak na Fortunie[143].

Przechodzi też motyw Fortuny albo Wenus morskiej z końcem stulecia do literatury popularnej, mieszczańskiej, sowizdrzalskiej:

Z dawna zwykli malarze Wenerę boginię
Nago malować, co gdyż słusznie prawie czynią,
Bo w serdecznej miłości nie masz nic skrytego,
Przenika pożądliwość do serca samego.
. . . . . .
[...] życzyłbym i sam sobie, żeby mi też dała
Pędzlem konterfektować swój wizerunek gładki;
Wiem, żeby całowały pierwszych niepośladki.

mówi fraszkopisarz mieszczański[144], a inny, Adam Władysławiusz, w *Krotofilach uciesznych* w wierszu *Na Fortunę obłudną* tak trawestuje Kochanowskiego:

Nie wierz fortunie, bo niedługo płuży,
Raz ci pochlebi, a obłudnie służy.
I tak odmiennie sprawy swoje toczy,
W tył się pokaże, a drugi raz w oczy.
Fortuna nawy na morzu sprawuje,
Fortuna w bitwach zwycięstwem szafuje,
Fortuna w drodze i na sejmach bywa,
A ludzkie dumy po wietrze rozwiewa[145].

Przedstawienia alegoryczne Fortuny w malarstwie rozpowszechniły się w czasie renesansu, ale pojawiły się zasadniczo już w okresie średniowiecza. Występowały one już to w formie bezpośredniej personifikacji, już to przedstawień koła Fortuny. Alegoria fortuny jako zmiennej siły fatalnej, prze-

[142] Szczególnie częste wyobrażenie w miastach nad Adriatykiem z figurą Fortuny na Dogana di Mare w Wenecji na czele. Umieszczono tę figurę jako wiatrowskaz. W XVI w. we Włoszech łączono często wyobrażenia Venus Anadyomene, bogini piękności zrodzonej z fali morskiej, z alegorią podatnej na podmuch wiatru Fortuny; L. Planiscig, *Venetianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, s. 411, fig. 492—440.

[143] *Dzieła* F. S. Klonowicza, s. 50.

[144] *Kiermasz wieśniacki*, utwór z pierwszej połowy XVII w., Warszawa 1902, „Bibl. Zapomnianych Poetów i Prozaików Polskich XVI—XVII w.", nr 24, s. 23; Wójcicki uważał ten utwór za dzieło 2 poł. XVI w., Maciejewski za pocz. XVII, a Wierzbowski za poł. XVII w. (*o. c.*, s. 1). Wcześniej jeszcze występuje motyw Fortuny w romansie *O Fortunacie*, którego pierwsza wersja pojawiła się w Augsburgu w r. 1509; J. Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 68.

[145] A. Władysławiusz, *Krotofile uciesznе i żarty rozmaite*, Kraków 1609; wyd. K. Badecki, *Polska fraszka...*, s. 13.

ciw której próżny jest wszelki opór, była antytezą chrześcijańskiej doktryny cnoty jako wielkości stałej. Fortunę uosabiano jako nagą postać kobiecą stojącą na toczącej się po morzu kuli lub delfinie, a nawet łodzi. W rękach trzyma ona płaszcz lub żagiel wydęty podmuchem niejednokrotnie upersonifikowanego wiatru. Takie wyobrażenie nie różni się w zasadzie od przedstawienia Venus Marina, które występuje w zależności od przeznaczenia alegorii[146]. W tym sensie i przedstawienie narodzin Wenus, jak u Botticellego, ma wspólne elementy z wyobrażeniem Fortuny. Toteż temat ten w dobie renesansu zajmował wielokrotnie twórcze umysły. Jej personifikacja była przedmiotem kompozycji graficznych, szczególnie artystów północnych, takich jak Dürer, Beham, Aldegrever, Binte, Altdorfer, Huber itd.[147], przy czym prosty schemat alegorii nie zostawał tu zazwyczaj nawet rozwinięty. We Włoszech natomiast w wielu wypadkach jest przedmiotem obszerniejszej fabuły alegorycznej, jak np. wspomniany obraz Botticellego, czy szerszego ujęcia w oparciu o interpretację filozofii chrześcijańskiej, jak np. w ujęciu Pinturichia na posadzce katedry w Sienie. Motywy nauk filozofów starożytnych splatają się w tej kompozycji z alegorią cnót chrześcijańskich, a właściwy motyw Fortuny staje się motywem drugorzędnym. Układ postaci Fortuny w wymienionych dziełach włoskich, a także w grafice włoskiej, jak np. miedzioryt Nicoletto da Modena[148], przypomina w dużym stopniu Fortunę lubelską, z tą różnicą, że stoi ona na kuli umieszczonej w muszli, co może wzmacnia jej pozycję jako Wenus.

W zbiorze drzeworytów Biblioteki Jagiellońskiej zachował się drzeworyt z XVI w. z wyobrażeniem Fortuny ubranej, z zawiązanymi oczyma i darami w rękach. Na otoku ramy, podobnej zresztą do lubelskiej, napis polski:

Jeślicz czo nie ku miśli padnie,
wirozumiej temu snadnie,
że chociaż malo co widze,
ze wszistkiegi świata sidzę[149].

Następne z kolei teksty związane z obrazami mieszczą się na ścianach długich i zawierają przypowieści czy moralizujące dystychy, związane z tematem czołowym Wenus-Fortuny. Wszystkie dotyczą treści obyczajowej i erotycznej. Porządek ich układu jest chyba przypadkowy i stąd można dowolnie układać ich sekwencję. Przyjmujemy układ umowny, wiodący od obrazu okrągłego bez napisu ku ścianie okiennej i po przeciwległej stronie od niej z powrotem do kominka i krótkiej ściany szczytowej z obrazem

[146] R. v. Marle, *Iconographie de l'art prophane*, La Haye 1931, s. 178—189.
[147] Marle, *o. c.*, s. 183—184.
[148] Marle, *o. c.*, s. 213 i 215.
[149] Zbiór drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego, wyd. J. Muczkowski, Kraków 1849, nr 761.

przedstawiającym scenę-alegorię końcową cyklu *Triumf miłości*. Układ taki jest uzasadniony przejściem od tematów natury ogólnej, z mitologii, historii lub literatury, do przykładów z życia codziennego, zacieśnionych około małżeństwa i szczęścia w miłości. *Triumf miłości* na ścianie krótkiej jest jakby podsumowaniem tych opowieści i zarazem nawiązaniem do sceny-alegorii początkowej, tj. do Wenus-Fortuny.

Pierwszy w tym cyklu obraz („D") pozbawiony jest napisu, a przedstawia ujętą w kształt ronda, czytelną jeszcze scenę z leżącą pod zasłoną z draperii kobietą i schylonym nad nią Amorem na pierwszym planie na tle krajobrazu. Na skutek wilgoci szczegóły obrazu są na tyle zatarte, że nie można bezspornie ustalić pozy kobiety. Na wpół leżąca naga kobieta ma lekko rozchylone, zgięte w kolanach nogi. Ruch jej rąk nie jest zupełnie czytelny. Amor przyklęka przed nią i w prawej ręce trzyma łuk, a lewą albo wskazuje w górę, albo podtrzymuje draperię. Scena przedstawia chyba *Danae i złoty deszcz*, jakkolwiek może to być jeszcze *Wenus i Amor* lub *Amor i Psyche*. Za pierwszą interpretacją tematu przemawia częściowo satyryczny i cyniczny charakter tej sceny, wspólny także wszystkim innym scenom wnętrza. Przykład dorywczej, materialistycznie pojmowanej miłości, odpowiednik sceny z Królestwem pieniądza czy Szczęścia małżeńskiego, temat Danae, nie był obcy renesansowej kulturze towarzyskiej Polski. Oto wiersz z *Kiermaszu wieśniackiego* (początek XVII wieku) *Do tych, co żon strzegą*:

A wżdy Jowisz, co zbroił, stał się jabłkiem złotym,
Spuścił się do Danae, jako jest wieść o tym.
Bardzo tam trudny przystęp był do tej królewny:
Zamek mocny, piechoty także zastęp pewny,
Po blankach straży pełno i na każdej wieży,
Przecię Jowisz na łonie u królewny leży.
Zawsze złoto mamiało ludzie, także bogi,
Kto to ma łacny przystęp, nie masz ciasnej drogi,
Nie wiem, na co owa straż, że kto strzeże żony:
Mamy my swe fortele, mają też i ony[150].

Wiersz uwydatnia satyryczny pierwiastek mitu, który w winiarni we wszystkich jej scenach i alegoriach jest tak aktualny. Mit ten, tak popularny w renesansowym malarstwie włoskim, był świetną ilustracją pojęć obyczajowych sfer, które temu malarstwu patronowały. Plastyczna reżyseria tematu znajduje analogię w malarstwie europejskim swej epoki, jeśli przypomnieć np. *Danae* Corregia w Galerii Borghese w Rzymie.

Następny obraz między drzwiami a almarią to *Demokryt i Heraklit z Efezu* lub *Dwaj filozofowie*. Do takiego odczytania zniszczonego w dużym stopniu obrazu prowadzi przede wszystkim zestawienie w obrazie dwóch broda-

[150] *Kiermasz wieśniacki...*, nr 15, s. 19.

Fot. E. Hartwig

17. Obraz („G") — Władza pieniądza

tych postaci męskich z księgami w rękach. Jedna z nich, odziana w renesansowy strój, zdaje się żywym gestem podkreślać sens swej wypowiedzi. Druga, w długiej szacie, ociera krajem płaszcza łzy. Scena odbywa się prawdopodobnie w sali nakrytej stropem opartym na arkadach, z małymi oknami w ścianie. Zniszczenie obrazu nie pozwala, niestety, odczytać znaczenia przedmiotów znajdujących się u dołu pośrodku obrazu. Wyróżnia się spośród nich przedmiot o kształcie kuli. Przedmioty te posiadały niewątpliwie kluczowe znaczenie dla właściwego odczytania treści obrazu. W ich braku pomocne

są szczątki nie zidentyfikowanego napisu na tablicy. Czytelne fragmenty wyrazów „OMNE D. MOCR.... OMNIA DEFLET... HE. ACL. TEUS PAR...” pozwalają się domyślić, że w napisie była mowa o Demokrycie i Heraklicie z Efezu.

Przeciwstawienie przedstawicieli dwóch światopoglądów miało dawać zapewne jakby filozoficzną podbudowę programu literackiego winiarni. Przeciwstawienie to, znane w historii filozofii, stało się nawet popularne w sferze poglądów obyczajowych renesansu. Wszak Heraklit — „płaczący filozof” — to wyznawca teorii przemijania i nietrwałości rzeczy. Ten wariabilizm, uzupełniony przekonaniem o relatywizmie i istnieniu osobnej etyki dla wybranej jednostki, wyższej ponad tłum, to zapewne były główne punkty programu filozoficznego, który zaprowadził Heraklita do winiarni jako przeciwstawienie Demokryta[151]. Drugi — „śmiejący się filozof” — twórca teorii atomowej i przedstawiciel materialistycznego poglądu na świat w filozofii starożytnej, był też twórcą teorii przyczynowości zjawisk. Jego etyka uznawała za najwyższe dobro zadowolenie. Spadkobiercami jego filozofii — trzeba pamiętać — byli epikurejczycy[152]. Wypada żałować, że nie da się odczytać napisu, który najlepiej tłumaczyłby sens zestawienia obu filozofów. Jasne jest jednak, że zestawienie to w sensie popularnym miało obrazować optymistyczny i pesymistyczny pogląd na świat. W sensie węższym było to zapewne przeciwstawienie materialistycznej filozofii zadowolenia czy użycia — filozofii przemijania. Wypada jednak sądzić, że ta druga filozofia w ogólnym kontekście malowideł lubelskich była czynnikiem niezbędnym, wyrazem pogardy dla trwałych praw i urządzeń obyczajowych, zaprawą goryczy i pesymizmu, które przez ostrość zestawienia podnoszą smak użycia i przyjemności. Zresztą jak interpretowano popularnie zestawienie dwu filozofów w latach późniejszych od malowideł lubelskich, poucza rymowany wstęp do czytelnika ze zbiorku *Nowe zwierciadło modzie* Jakuba Łącznowolskiego z roku 1618[153]:

Dwie natury pod słońcem tak przedziwne były,
że od siebie jak niebo od ziemie chodziły.
Heraklit zawsze płakał, Demokryt śmiechami
życie strawił, z historii jako wiecie sami.
W tym zwierciedle ich zgody a kto dziś nie widzi?
Jakąż modę ten płaczem, a ten śmiechem szydzi.

[151] Dla literackiego programu winiarni nie przedstawiała zapewne znaczenia teoria „rozumności” świata; por. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, I, Warszawa 1948, s. 28, 31.

[152] Tatarkiewicz, o. c., s. 50—58.

[153] *Nowe zwierciadło modzie dzisiejszego stanu akomodowane, damom polskim, które się modnie noszą, od Jakuba Łącznowolskiego ofiarowane Roku Pańskiego 1618*; wyd. K. Badecki, *Polska satyra mieszczańska*, „B. P. P.”, 1950, nr 91, s. 110. Warto też pamiętać, że rozpowszechnione w XVII stuleciu zbiorki facecji sowizrzalskich zaopatrywano tytułem *Democritus ridens* (1655); J. Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 169: Temat dwóch filozofów, Heraklita i Demokryta, można odnaleźć w XVII w. i w sztuce zachodniej; por. Wolfgang Stechen.

18. Obraz („G") — Władza pieniądza (rys. J. E. Dutkiewicz)

Heraklit opłakuje próżność mody i na nią przyczyny boskiego skarania składa w słowach:

Kto doda głowie mojej przeźroczystej wody,
Kto zgromadzi w mych oczach obfitych łez brody?

Demokryt w długich rymach wyraża próżność mody żartami i wyśmiewa po kolei części stroju kobiecego. Tak więc użytkowano poglądy filozofów dla mody. Podobnie było niewątpliwie z winiarnią i jej zadaniami.

Następny z kolei obraz („F"), z zachowanym szczęśliwie napisem, przedstawia *Gaj Alkinoosa* lub *Drzewo szczęśliwe*. Nie określony niestety bliżej bohater trawestowanego wiersza Martialisa wyżej stawia swój ogród z drze-

wem rodzącym biusty kobiet[154] od słynnego gaju Alkinoosa, którym zachwycał się Odyseusz.

Motyw nieobcy Klonowicowi, który w *Philtronie* unosi się nad Lublinem mówiąc, że „słońca promieńmi Rodus przewyższa, żyznością Gorgonę, kraje Feaków i gaje Alkinoosa sadami". Tak więc piękny i żyzny gaj Alkinoosa został przedstawiony na obrazie w formie rozłożystego drzewa, na którym w postaci owoców widnieją głowy kobiet. Mężczyzna lub chłopiec pod drzewem strąca pałką owoce z drzewa. To wyobrażenie „urodzaju kobiet" zbliża obraz do motywu znanego w romansie staropolskim XVI i XVII wieku i występującego pod mianem *Drzewa szczęśliwego*. Jest to opowieść o mężu, skarżącym się na drzewo, na którym mu się żony wieszają, i o sąsiedzie, który prosi o gałązkę takiego drzewa, by mógł je zaszczepić u siebie[155]. Powtarza się i u autorów polskich: u Reja w *Figlikach* pt. *Co mu się żona w sadzie obwiesiła*, u Paprockiego i Kuligowskiego[156]. Wątek drzewa szczęśliwego różni się jednak od tematu gaju Alkinoosa podobnie jak spotykany w ikonografii europejskiej wątek cudownego drzewa lub drzewa życia, znany z malowideł w zamku Ligtenberg, który jednak wkracza w dziedzinę obscenów i pornografii[157]. *Gaj Alkinoosa* to opowieść o wątku wyraźnie erotycznym, powiedzmy „poligamicznym", związanym ściśle z ogólnym tematem triumfu miłości. Reszta napisu pod obrazem, zaczynająca się od słowa „FELICE(S)", zawierała, być może, dalszy ciąg wiersza zamieszczonego u góry lub osobną maksymę na ten temat.

Piąty z kolei obraz („G") na przeciwległej długiej ścianie opatrzony jest dwuwierszem z I księgi *Epod* Horacego, zawierającym cyniczne wynu-

[154] Alcinous (Alkinoos) — postać z *Odysei*, król Feaków, syn Nausitoo i wnuk Posejdona, wyprowadził Feaków ze Sperei, gdzie ich prześladowali Cyklopi, do dalekiej Scherii. Jego żoną była Arete, a córką Nausikaa; miał pięciu synów. Mieszkał w okazałym pałacu i posiadał cudowny ogród. Towarzyszył Ulissesowi do ojczyzny; *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano—Roma 1929, s. 249. Według tekstu *Odysei* gaj Alkinoosa miał wyglądać, jak następuje:

„Przy zamku tuż za podworcem, za bramą — sad był ogromny,
Czteromorgowy, opłocon z obu stron, wewnątrz atoli
Rosły tam drzewa olbrzymie, a obarczone owocem.
A oto granat, a gruszka, a jabłka z różem na licu,
A figa pełna słodkości i sokiem nabrzmiała oliwka.
Nigdy się temu sadowi owoc nie psowa, ni zima
Mu nie zagraża . . . . . .
. . . . . Takowe były podarki
Wierę wspaniałe od bogów Alkinojowi spełniane.
I długo stał, i podziwiał te piękności boski Odyssej".

Homer, *Odyseja*, przekł. J. Wittlin; R. Ganszyniec, *Rzecz o Homerze*, Warszawa — Kraków 1931, ks. VII, s. 145—146. Aluzje do gaju Alkinoosa spotyka się w literaturze zarówno starożytnej, jak i u Martialisa, a także i późniejszej, np. wspomniana u Klonowicza.

[155] Oesterley, *Drzewo szczęśliwe*; J. Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 258.

[156] B. Paprocki, *Nauka rozmaitych filozofów*, 1602; K. Kuligowski, *Demokryt chrześcijański...*; J. Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 258.

[157] R. v. Marle, *Iconographie...*, s. 150, 522.

Fot. E. Hartwig

19. Obraz („H") — Szczęście w małżeństwie

rzenia na temat wszechwładzy królowej pieniądza. Po przykładach z mitologii, historii starożytnej i literatury następuje więc sformułowanie, przez usta co prawda poety starożytnego, ale dewizy bardzo realnej i niedwuznacznie związanej z charakterem lokalu „Pod Fortuną" lub wyznawanej przez jego gospodarzy. „Pieniądz da ci żonę z posagiem i wierność, i przyjaciół, i szlachectwo, i piękność". Maksyma znana jest już częściowo z obrazu *Danae* i nauk „dwóch filozofów", nigdy jednakże nie została określona z taką jasnością, jaka nie pozwala mieć wątpliwości co do charakteru lubelskiej Fortuny. Nie można niestety odczytać, jak przedstawiał w szczegółach tę

maksymę mieszczący się pod nią obraz. Widoczne jedynie, że wyrażono ją plastycznie za pomocą wagi, której szalę o krótszym ramieniu przeważa sakwa ze złotem; na drugiej dużej szali widać zarys siedzącej podkasanej kobiety-żony. Znajdowały się zapewne na niej jeszcze te wszystkie walory lub ich alegorie, które wymienia dewiza. Być może, że zabiegi konserwatorskie przy udoskonalonych metodach pozwolą te szczegóły odczytać.

Cyniczna dewiza Horacego o władzy pieniądza nie była chyba popularna, szczególnie gdy idzie o wybór żony. Widać to, gdy się ją zestawi choćby z pieśnią Kochanowskiego pt. *Szacunek dobrej żony*:

Może kto ręką sławy dostać w boju,
Może wymową i rządem w pokoju;
Lecz jeśli żona męża nie ozdobi,
Mąż próżno robi.

Kto z gospodarstwa, a kto zaś z wysługi
Zbierze pieniądze i z kupiectwa drugi,
Jeśli się żona nie przyłoży k'temu,
Zginąć wszystkiemu[158].

i jakby odpowiedź na dwuwiersz Horacego:

Fortunie przypisuję ród powinowactwa,
Dostojeństwo, majętność, skarby i bogactwa,
Ale do Koryntu przyjść nie każdemu snadnie[159].

Zdecydowanie zaś sprzeciwia się tej oportunistycznej maksymie dystych Katona:

Uxorem fuga ne ducas sub nomine dotis
Nec retinere velis, si coeperit esse molesta.

przetłumaczony i adaptowany przez Klonowica:

Nie żeń się dla posagu,
A gdy biała głowa
Naprze się precz od ciebie,
Niechaj idzie zdrowa[160].

Jeszcze dobitniej wyraża zasady lekkiej moralności i obyczajowości obraz następny i napis („H"). Tym razem tematem jest szczęście w małżeństwie, które według słów dystychu sprzyja jednemu na dziesięć. Wniosek, jaki stąd płynie, opiera się konsekwentnie na uśmiechu Fortuny i naukach poprzednich obrazów. Nie jest znane niestety źródło, z którego zaczerpnięty został niemiecki dystych o szczęściu w małżeństwie. Niewątpliwie nie jest

[158] Kochanowski, *Pieśni księgi pierwsze, Wszystkie dzieła...*, I, s. 162.
[159] *Dziewosłąb*; Kochanowski, o. c., t. I, s. 102.
[160] *Katonowe wiersze*, s. 28.

to jakiś niemiecki Kato, ale treść jego musiała być częściej formułowana, skoro znamy inne niemieckie przysłowia na ten temat:

Wer durch Heirathen will machen sein Glück
ist ein Tropf, von dem Zehe bis zum Genick[161].

Jego czas powstania nie jest znany. Nie ma też polskiego odpowiednika tego przysłowia. Małżeństwo jest natomiast częstym tematem ówczesnej literatury polskiej, żeby wspomnieć Bartosza Paprockiego *Naukę różnych filozofów obierania żony*[162], Erazma Otwinowskiego *O dobrej żenie*[163] czy Kochanowskiego *Dziewosłąb*, zaczynający się od słów:

A ja tak rozumiem, że do ożenienia
Nie stanu wysokiego, nie dobrego mienia
Nawet ani gładkości tak wam szukać trzeba,
Jako wstydu a cnoty[164].

Sprawy etyki i moralności życia małżeńskiego, jak i wyłamywania się z więzów małżeńskich były ulubionym tematem renesansowego romansu polskiego. Temat zdrady małżeńskiej i żon złych i dobrych znalazł między innymi swój wyraz w poemacie przełożonym z łaciny *Historia o Lukrecyjey rzymskiej pobożnej i szlachetnej matrony*[165], a stał się ulubionym motywem nowel *Dekameronu*, które osiągnęły największą popularność w przekładach babińskich. *Historia o Gryzeldzie* była niemal przeglądem dobrych i złych stron małżeństwa; podjął ją później H. Morsztyn w *Antypastach małżeńskich*[166].

Nawet moralista Klonowic nie zawsze dowierzał wierności małżeńskiej (miał zresztą ku temu powody):

Gdy żona płacze,
Nie bój się jej mowy,
Łzamić więc pokrywają
Zdradę białogłowy

powtarza za Katonem[167].

Myśl dystychu wyrażono w obrazie w sposób plastycznie nieskomplikowany i schematyczny w rozłożeniu elementów budowy. Z olbrzymiego kosza kobieta i mężczyzna wybierają swych partnerów z dużej ilości par.

[161] *Deutsches Sprichwörterlexicon...*, s. 480, nr 62.

[162] Kraków 1590; por. Krzyżanowski, *Historia literatury...*, s. 210.

[163] E. Otwinowski, *Sprawy abo historie znacznych niewiast*, wyd. II, Kraków 1589; S. Kot, *Erazm Otwinowski...*, s. 27.

[164] *Dziewosłąb*; Kochanowski, *o. c.*, s. 101.

[165] Przekład z XVII w. na temat według Liwiusza i Owidiusza *Festi* (II, 721—852); J. Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 206.

[166] *Grisella o posłuszeństwie...*, 1571; Krzyżanowski, *Romans polski...*, s. 210—213.

[167] „Coniuge iratae noli tu verba timera
Nam lacrimis struit insidias dum femina pleret"; *Katonowe wiersze*, s. 29.

Oboje z pomocą napisów mówią przy tym, że znaleźli swych wybrańców. Czy jest to wybór małżonków, gdzie kandydaci wybierają spośród dużej ilości osób przypadkowych towarzyszy życia, czy też właśnie niedobrane w koszu małżeńskim pary szukają szczęścia poza koszem — trudno określić. Malowidło w dodatku nie jest czytelne w szczegółach. Również i tu nie podobna przytoczyć analogii w rozwiązaniu podobnego tematu plastycznego, choć niewątpliwie analogie takie mogły istnieć.

Ostatni obraz na tej ścianie („I") ma za temat właśnie zdradę małżeńską i niewczesne moralizowanie pod jej adresem. Spośród innych obrazów wyjątkowo wyraźnie tłumaczy jego akcję napis. Jak już zaznaczono, ten częściowo zmieniony w formie, ale nie w treści pierwszej części dystych Katona tłumaczony na język polski brzmi w redakcji Mymerusa (1544) następująco:

Co by kolwiek w innym winił,
Patrz, by tego sam nie czynił.
Próżnociem drugiego karze,
Kogo taka wina marze.

Podobnie tłumaczy wiersz Klonowic:

Co w drugim ganisz, sam się
nie dopuszczaj tego:
Sprosna to, gdy kto błądząc
Strofuje drugiego[168].

Być może, że malarzowi znany był jeszcze trzeci tekst polski, najbliższy obrazu, który znamy z późniejszego tłumaczenia (1614) Jana z Kijan[169]:

Chceszli mieć stateczną żonę,
Nie chodź do inszej na stronę.
Ty chcesz być czyjej doktorem,
A twoja leży z kantorem.

Czy obraz jest ilustracją tego właśnie tekstu, czy też da się odnieść do jakiejś określonej historycznej lub literackiej sytuacji obyczajowej, trudno ustalić. Nasuwa się tu duże prawdopodobieństwo wykorzystania popularnego wątku romansu historycznego średniowiecza i renesansu *Historii o Aleksandrze Wielkim*, a w szczególności sceny pomiędzy nauczycielem Aleksandra Arystotelesem a piękną Phyllis, zwaną Campaspe. Znakomity filozof — mówi legenda — miał wypominać Aleksandrowi jego słabość i lekkomyślność w stosunkach miłosnych z piękną Campaspe, co zazwyczaj staje się przyczyną upadku ludzi. Przemyślna kobieta słysząc to pokazuje się Ary-

[168] *Katonowe wiersze*, s. 17, nr 30.

[169] Jan z Kijan (Jan z Wychylówki), *Sowizrzał nowy*, Kraków 1616; por. K. Badecki, *Polska fraszka*... s. 138 (40).

20. Obraz („H") — Szczęście w małżeństwie (rys. J. E. Dutkiewicz).

stotelesowi w ogrodzie prawie naga, czym wzbudza w nim gwałtowną żądzę i wyznanie miłosne. Campaspe dla sprawdzenia jego uczuć, żąda, by wziął ją na plecy i obwoził jak wierzchowiec. Scenę tę widzi Aleksander, co pozwala filozofowi na wygłoszenie dłuższej nauki na temat zgubnej mocy kobiet, która mogła nawet starego filozofa przyprawić o upadek. Temat opowieści o Arystotelesie i Phyllis miesza się w wątkach powieści renesansowych z podobną opowieścią o Wergilim i córce cesarza[170]. Jest też ponętnym wątkiem dla plastyki, szczególnie na północy Europy. Wystarczy zaznaczyć, że już z końcem XIV wieku pojawia się w Polsce w rzeźbie kluczowej okna kościoła N. P. Marii w Krakowie, a później jest ulubionym tematem grafiki niemieckiej drugiej połowy XV i pierwszej XVI wieku w dziełach Schon-

[170] R. v. Marle, *Iconographie...*, s. 492, 495; Ettmüller, *Mittheilungen Antiq. Gesellschaften*, V, Zurich 1889.

gauera, Wacława z Ołomuńca, Flöttnera, Baldunga Griena, Burgmaira[171]. Nie udało się znaleźć jakiegoś rozwiązania podobnego do obrazu lubelskiego. Obraz ten, podobnie jak *Danae*, wyróżnia się świeżością kompozycji, przestronną wizją ogrodu z domami na dalszym planie i swobodnym układem figur na pierwszym, a dalej czytelnym wyrażeniem treści. Treść niezupełnie odpowiada opowieści o Arystotelesie. Phyllis nie dosiada filozofa, lecz leży obok niego, a w towarzystwie Aleksandra znajduje się druga kobieta. Być może zatem, że mamy do czynienia z innym wątkiem tematycznym.

Na kapie kominka („J") znajduje się medalion z głową, niestety nie dość ściśle zachowany. Może to być głowa lwa i w takim razie byłby to herb „Zadora", właścicieli kamienicy Lubomelskich pieczętujących się tym herbem; może to być też głowa ludzka. Ślady napisu wokół medalionu to może określenie głowy lub daty. Medalion przytrzymuje prawdopodobnie skulona małpa. Napis jest zupełnie zrozumiały w tej sytuacji, w każdym razie pozwala domyślać się wizerunku małpy. W średniowieczu i później małpa była symbolem zmysłowości i w tym charakterze występuje szczególnie w grafice niemieckiej tego okresu[172].

Wreszcie ostatni („K") obraz na ścianie krótszej jest jednocześnie kluczowym i reprezentacyjnym dla cyklu malowideł. Z dwóch pierwotnie objaśniających go napisów na kartuszach u góry i u dołu można się domyślać tylko dolnego, wstawiając hipotetycznie na podstawie pierwszego zachowanego wyrazu „OMNIA" dwuwiersz z *Eneidy*. Ten wiersz o apoteozie miłości odpowiada w zupełności treści obrazu, który przedstawia *Triumf Miłości*.

Obraz w chwili obecnej nie jest całkowicie czytelny, ale jego kompozycja i główne elementy dadzą się określić wyraźnie. W górnej części tej alegorii mieszczą się trzy symbole różnych funkcji miłości, z których każdy ma swą określoną wymowę. W dolnej części jedna alegoria została zniekształcona na skutek uszkodzeń, co niestety nie pozwala na określenie jej charakteru. W każdym razie jest to prawdopodobnie postać kobieca, siedząca okrakiem i obejmująca nagimi nogami wydłużony, częściowo stożkowaty przedmiot. Jest odziana w rodzaj tuniki, a rysunek jej twarzy jest zatarty albo go w ogóle nie było. Rękami obnażonymi do łokcia i wyciągniętymi na boki podtrzymuje obejmujący dolną część obrazu płaszcz lub zasłonę. Na jej tle widoczne: kopia, czekan, infuła, puklerz i inne mniej czytelne przedmioty. Przedmiot, na którym siedzi postać, to najprawdopodobniej fallus z jądrami lub, co mniej podobne, popiersie męskie, z tym, że postać siedzi na karku albo barku (szyja i głowa zwierzęcia). Postać kobieca to albo po prostu alegoria kuniczna (kobiecego organu płciowego) jako alegoria miłości, albo — co mniej prawdopodobne — Wenus. W ten sposób alegoria w swej dolnej

[171] Marle, o. c., s. 494.
[172] Marle, o. c., s. 458—459.

Fot. E. Hartwig

21. Obraz („I") — Arystoteles i Aleksander

części przybiera charakter pornograficzny — obsceniczny. Trudno też znaleźć we współczesnej literaturze polskiej odpowiednik tego rodzaju alegorii, mimo że literatura fraszkopisarska często porusza tematy pornograficzne. Temat miłości jest bardzo częsty w renesansowej literaturze pięknej, choćby piękne strofy Kochanowskiego o miłości:

Próżno uciec, próżno się przed miłością schronić,
Bo jako lotny nie ma pieszego dogonić ?

lub z Anakreonta:

Próżno się nam odejmować,
widzę, że muszę miłować;
. . . . . .
Nie chciałem słuchać jej rady,
Aż nama przyszło do zwady [z miłością],
Bo sajdak z łukiem porwała,
A mnie na rękę wyzwała[173].

Trudniej jednak o częściowe choćby ściślejsze określenie w literaturze tych symbolicznych alegorii, które występują w alegorii malowanej, jak np. w *Kiermaszu wieśniackim* wiersz na Wenerę:

Z dawna zwykli malarze Wenerę boginię
Nago malować, co gdyż słusznie prawie czynią,
Bo w serdecznej miłości nie masz nic skrytego,
Przenika pożądliwość do serca samego.
Malują w ręku serce ogniem pałające,
Słusznie, bo ma w swej władzy sobie należące.
Zapatrzywszy się na nią dziwna co się stało:
W ręku ogień, chęć pała, niżej wygorzało[174].

Albo jeszcze wierszyk z *Biesiad rozkosznych* z początku XVII wieku[175] akcentujący nicość autora wobec miłości:

We wszystkim umiem począć, rozum to sprawuje.
Lecz z miłością niech żaden, radzę, nie żartuje.
Nie płaci w niej rozsądek, żart żaden nie płaci,
Gdy do kogo w miłości człek serce utraci.

Nie należy natomiast do rzadkości ta alegoria w renesansowym malarstwie europejskim, szczególnie włoskim. Występuje stosunkowo często wśród wyszukanej symboliki wczesnego okresu i usiłuje stworzyć adekwatne wyobrażenia dla oderwanych pojęć. Obok ulubionych „triumfów" osób historycznych (Federigo da Montefeltre) w otoczeniu cnót występują w roli triumfatorek same cnoty lub pojęcia w otoczeniu pomocniczych symboli. Do takich należą właśnie „triumfy" Sztuki, Sławy, Bogactwa i Miłości opisane przez Boccaccia w jego *Amorosa Visione*. „Triumfy" opisywane przez Petrarkę to „triumfy" Miłości, Czystości (Niewinności), Śmierci, Sławy, Czasu, Boskości. Uzyskały one swój wyraz plastyczny w formie sztychów ilustrujących dzieła Petrarki w wydawnictwach od 1488 do 1560 r.[176] Popularnym tematem stają się też „triumfy" w gobelinach flamandzkich XVI wieku, z któ-

[173] *Fraszki księgi pierwsze*; *Pieśni księgi czwarte*; *Wszystkie dzieła pol.*; Krzyżanowski, o. c., s. 264 i 302.
[174] *Kiermasz wieśniacki*, nr 24, s. 23.
[175] *Fraszki nowe sowizrzałowe*, Kraków 1615; K. Badecki, *Polska fraszka*, s. 217.
[176] Marle, *Iconographie...*, s. 112—119.

rych tkaniny w dawnym cesarskim zbiorze w Wiedniu przedstawiają „triumfy" Dumy, Skąpstwa i Żądzy. Zbliżone są w dwustrefowym podziale kompozycji i kroju kostiumów z napisami[177]. Spośród innych *Triumf Miłości* cieszył się szczególną popularnością na włoskich płytkach z masy perłowej, ofiarowywanych wraz z podarkami młodym matkom[178], a poza tym chętnie widziany był na ścianach włoskich *cassoni* czy w malarstwie sztalugowym, żeby wymienić Rosso Florentino w Galerii Franciszka I w Fontainebleau, Pesellino „Triumfy" Miłości, Czystości i Śmierci w Muzeum Gardner w Bostonie. Wśród zespołu alegorii, spotykanych na tego rodzaju przedstawieniach, występują Miłość-Wenus, Amor z zawiązanymi oczami, siedzący lub stojący na kuli i strzelający z łuku, Czystość jako kobieta odziana w welon, namiot i serce. Często występuje też w tym zespole Fortuna z żaglem na kuli. Spośród licznych przykładów tego rodzaju warto wymienić florencką płytkę z masy perłowej z XV wieku (Galeria w Turynie), gdzie Amor strzelający z łuku stoi na kuli (ziemskiej) na szczycie rydwanu nakrytego namiotem, na tle dalekiego krajobrazu, podobnie jak na innej płytce z XV wieku w Victoria and Albert Museum w Londynie[179]. Na obu tych płytkach chodzi o tę samą alegorię co na obrazie lubelskim (Amor z jego emblematami rażący ludzi swymi strzałami). Druga część alegorii w górnej części obrazu, postać Czystości, znajduje również odpowiednik w sztuce tego środowiska, jak w sztychu florenckim z końca XV wieku znajdującym się w British Museum[180]. Nie udało się natomiast natrafić na analogię z siedzącą postacią kobiecą na pierwszym planie i jej otoczeniem. Jakkolwiek alegoria ta, symbolizująca samą miłość, jej władzę i znikomość ludzkich godności wobec tej władzy, nie jest alegorią skomplikowaną, to przecież ważne byłoby znalezienie odpowiednika nie tylko w jej usytuowaniu, ale i dla oznaczenia przedmiotu, na którym postać kobieca siedzi, oraz wyglądu jej samej. Wprawdzie spotyka się również obok już wymienionej alternatywę „triumfu", w której na pierwszym planie znajduje się naga kobieta Miłość (?), siedząca na rydwanie ciągnionym przez konie; przed nią Amor rozpalający płomień[181] — ale i ta alegoria nie wyjaśnia całości obrazu lubelskiego. Należy przyjąć, że dalsza część alegorii lubelskiej wyraża zwycięstwo Miłości lub Wenus w sposób prosty, a nawet cynicznie pornograficzny. Część górna natomiast łączy dwa pojęcia miłości: ziemskiej (Amor) i niebiańskiej (Czystość), w sposób, który pozwala myśleć o innym klasycznym rozwiązaniu tego tematu przez Tycjana.

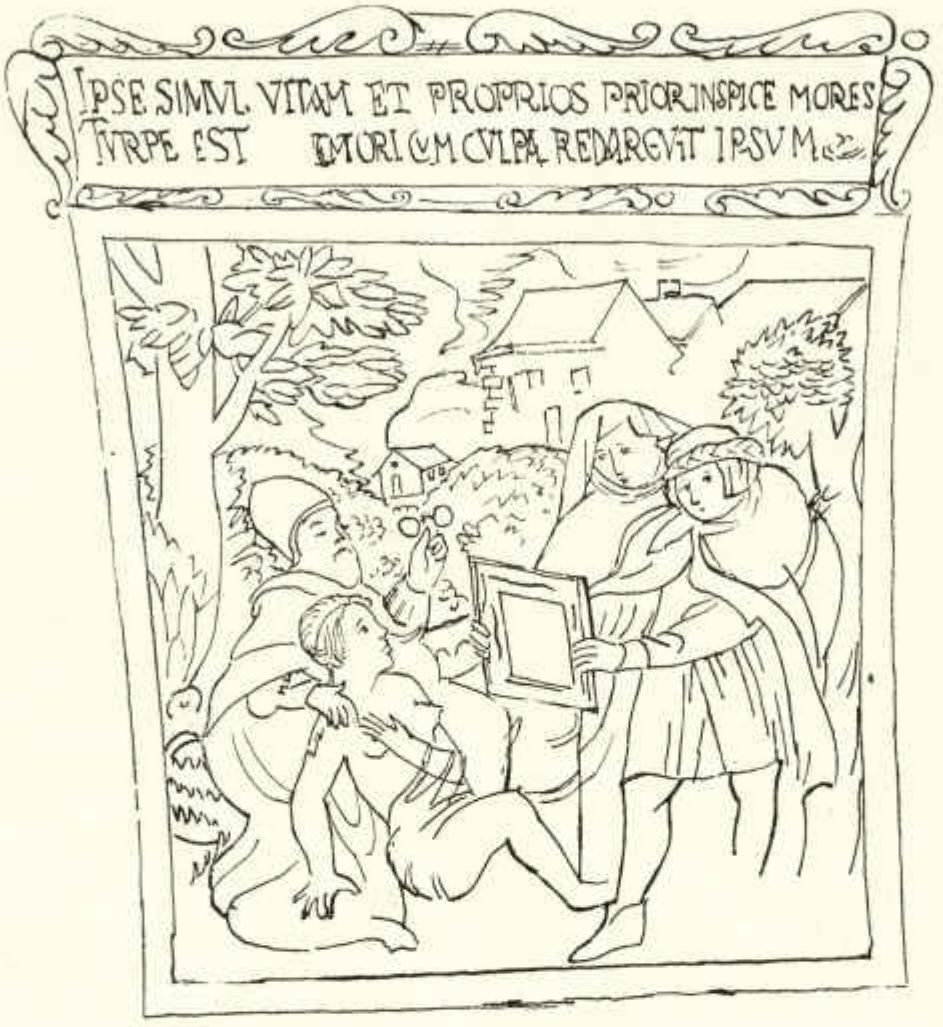
[177] Marle, *o. c.*, s. 119—143, fig. 165—167.
[178] Marle, *o. c.*, s. 120.
[179] Marle, *o. c.*, fig. 149 i 150.
[180] Marle, *o. c.*, fig. 131.
[181] Tego rodzaju przedstawienia występują w obrazach florenckich z Collection Wallace w Londynie, w miniaturze włoskiej z Biblioteki Morgana w Nowym Jorku i na medalu Bertolda; *o. c.*, s. 121.

Triumf Miłości kończy i tłumaczy całość tego niezwykle — jak na stosunki polskie — skomplikowanego i bogatego cyklu ikonograficznego.

O ile treść malowideł lubelskich i ich pochodzenie nasuwają sporo tematu do interpretacji, o tyle zagadnienie formy wyrażenia plastycznego jest nieporównanie uboższe. Ogólnie można ocenić, że malowidła te posiadają duże braki rysunkowe, a ich sposób wyrażania określonych treści w scenach figuralnych jest nierówny, przeważnie prosty i prymitywny. Swobodny za to i zawierający wiele zalet graficznych i dekoracyjnych jest ornament na sklepieniu i ścianach, wypełniający tło i ujmujący obrazy. W licznych wyszukanych splotach w kształcie akraterionów, wiązek, zwojów i spiral spływa on z osi podłużnej sklepienia na ściany. Liściaste łodygi zwijają się wokół kwiatonów, pośród których da się rozróżnić kwiaty goździka górskiego, piwonii i storczyka.

Sposób powiązania przedstawień figuralnych i całych scen lub kartuszy z napisami w określonym wnętrzu za pomocą kwietnej wici roślinnej zyskał sobie w Polsce XVI wieku szczególną popularność. Poprzedziły ją już wcześniejsze przykłady, na terenie środkowej i zachodniej Europy, a najwyższym niewątpliwie osiągnięciem tego typu była dekoracja sali delle Asse Lionarda da Vinci w Castello Sforzesco w Mediolanie. W Polsce znana jest w późnym średniowieczu, jak świadczy drewniany strop kościoła w Kozach (Kraków, Muzeum Narodowe). Występuje kilka przykładów w XVI wieku w kościołach drewnianych, jak np. w Grębieniu, Krużlowej i Libuszy, w murowanych kościołach OO. Cystersów w Mogile i w kościele Św. Krzyża w Krakowie. Szczególnie w ostatnich przykładach, pochodzących z drugiej ćwierci XVI stulecia, daje się zauważyć wiele cech wspólnych z koncepcją malarza lubelskiego. W dekoracji biblioteki klasztornej Stanisława Samostrzelnika w Mogile zwoje roślinne rozwijają się na białym tle wzdłuż żeber sklepienia, a następnie spływają na ściany, aby objąć kartusze i luźno kładzione napisy. Na sklepieniach kaplic bliźnich i prezbiterium kościoła rozwija się w podobny sposób ornament kandelabrowy, przy czym ornament ten jest jednak o wiele bardziej precyzyjny i regularny aniżeli lubelski. Cechuje go też wyraźna geometryzacja i symetria form, która jest znamienna dla wcześniejszej fazy renesansu. Nie znamy niestety w Polsce analogicznej dekoracji świeckiej z tego okresu, gdyż wczesne fryzy zamku wawelskiego (sypialnia) czy szydłowieckiego splatają się wprawdzie z kartuszy lub medalionów i wici roślinnej, ale przez zamknięcie w ramach i odmienne założenie kolorystyczne nie może być tu porównania. Zbyt wątłe zachowane resztki dekoracji malarskiej zamku w Pieskowej Skale[182] z końca XVI wieku również nie pozwalają na przeprowadzenie analogii poza tym, że wiązano tam sceny zamknięte

[182] J. Dutkiewicz, *l. c.*



22. Obraz („I") — Arystoteles i Aleksander (rys. J. E. Dutkiewicz)

w ramach z kartuszami z napisami i dekoracją roślinną. Z obcych przykładów wypada wskazać na dekorację sali ratusza w Lüneburgu z roku 1529, gdzie w sposób podobny jak w Lublinie na odcinkowym płaskim sklepieniu rozmieszczono wśród zwojów roślinnych na białym tle sceny[183] ujęte w ramy architektoniczne. Tu także można przytoczyć inne przykłady z terenu Danii[184].

Ornament lubelski posiada wiele cech wspólnych w rysunku szczegółów z ornamentem brata Stanisława z Mogiły. Podobne są akroteriony i motywy kandelabrowe, niektóre kwiatony, rozmieszczenie wstęg, jak i wprowadze-

[183] Fot. W. Birker, *Deutscher Kunstverlag*, Berlin W35.

[184] Scena z ofiarą Izaaka z kościoła w Lunborg, Ringköbing A. z lat 1560; R. Brody-Johansen, *Den danske Billedbibel de middelalderliche Kalkmalerien i de danske Kirker*, Copenhagen 1947, s. 47.

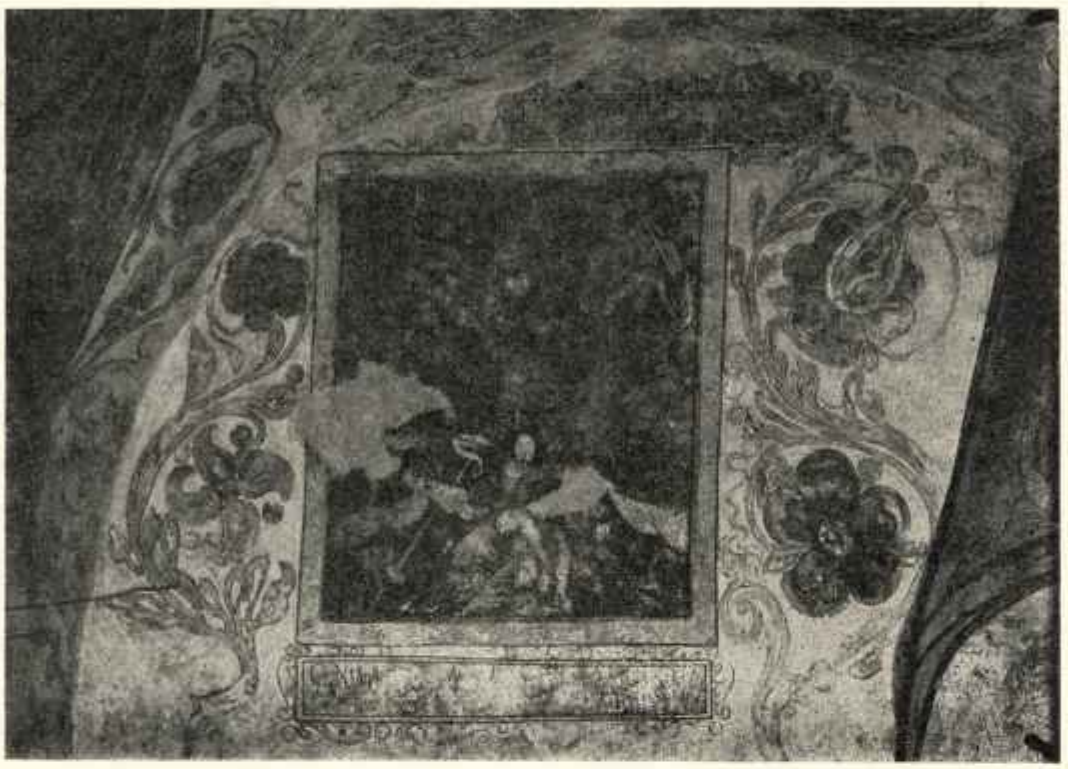
nie motywu luźno rozrzuconych kul. Jednakże w rysunku lubelskiego ornamentu widoczna jest wspomniana już dążność do asymetrii, zatarcia jasności układu ornamentalnego, swoboda w prowadzeniu linii i plamy, a wreszcie pewne motywy nowe, jak motyw goździka, który zdaje się znamionować skłonność do zapożyczania motywów wschodnich. Wszystkie te cechy należy uważać za charakterystyczne dla późniejszego okresu renesansu, trzeciej lub czwartej ćwierci XVI wieku.

W zasadzie podobnie dadzą się określić cechy chronologiczne obrazów. Trudno jest wskazać na konkretne przykłady zależności poszczególnych obrazów lubelskiego cyklu, gdyż wymienione poprzednio analogie dotyczące tematu Danae, Fortuny czy „Triumfu Miłości" wskazują jedynie na wspólność typu. Niesposób natomiast wiązać obrazy lubelskie z określonymi dziełami malarstwa lub z rozwojem problemów nurtujących współcześnie to malarstwo. Co więcej — rozwiązanie plastyczne takich tematów, jak *Demokryt i Heraklit*, *Szczęście w małżeństwie*, *Gaj Alkinoosa* czy *Triumf Miłości*, wskazuje, że posłużono się tu najprostszymi środkami estradowej, symetrycznej, jednoplanowej budowy scen, spotykanymi jedynie w ówczesnej grafice ulotnej i książkowej, służącej do propagandy lub ilustracji popularnych tematów. To spostrzeżenie znajduje uzasadnienie w płaskim, graficznym traktowaniu wszystkich niemal obrazów, w prowadzeniu kreskowania jako środka do modelowania i w dosyć starannej budowie napisów i liter. Stąd wydaje się, że obrazy lubelskie są zależne bezpośrednio od nie znanych na razie bliżej pierwowzorów graficznych. Być może, że był to jeden zbiór anegdot, przypowieści lub facecji, które popularyzowały się od Reja, a wychodziły i w przekładach autorów obcych (Poggia, Bebela Pauliego)[185] lub dobierano, co bardziej prawdopodobne, obrazy z różnych źródeł, a niektóre dokomponowano.

O tym, że ówczesne drzeworyty książkowe zbliżają się wyraźnie do obrazów lubelskich, świadczą ilustracje z dwóch wydań *Poncjana*: Unglera z roku 1540 i Scharffenbergera z roku 1566. Skala figur w obrazie, ich sposób opisania konturem, niedołęstwo w wyrażeniu konfliktu, zmienione proporcje, jak np. w scenach *Cesarz i cesarzowa*, *Syn przed cesarzem*, zbliżają się do sceny *Arystoteles i Aleksander*[186]. Również drzeworyty ze *Zwierciadła* M. Reja z roku 1568, z *Chimery* S. Orzechowskiego z roku 1562, tytułowy drzeworyt przekładu Boccaccia *Griselli* z roku 1571 czy B. Paprockiego *Historii*

[185] A. Brückner, *Dzieje kultury*, II, s. 592. Autor niniejszej rozprawy nie przeprowadzał poszukiwań w kierunku odnalezienia zbioru pierwowzorów graficznych, kładąc sobie za cel rozwiązanie strony ikonograficznej i treściowej malowideł.

[186] *Poncjan, który ma w sobie rozmaite powieści*, Cracoviae 1540, i *Historia piękna z przykłady nadobnymi o Poncjanie*, Kraków 1566; *Poncjan (Historia o siedmiu mędrcach)*, przekł. J. z Koszyczek, wyd. J. Krzyżanowski, „Bibl. Pis. Pol.", 1927, nr 79.



Fot. E. Hartwig

23. Obraz („K") — Triumf Miłości

o Equanusie z roku 1578, czy też w ilustracji *Astrolog* z ziołopisów XVI wieku świadczą o podobieństwie ruchów, strojów i gestów[187].

Wspomniane analogie skupiają się około końca trzeciej ćwierci stulecia. Wydaje się także, że inne względy, jak forma ornamentu czy rodzaj kompozycji, świadczą za tym. Charakterystyczne ujęcia brzegów i narożników kartuszów napisowych za pomocą wolut spotyka się w kamiennych epitafiach, jak i obramieniach, i winietach graficznych z lat 1570—1590[188]. Pewną wątpliwość, jeśli idzie o formalną i stylistyczną stronę malowideł, budzą stroje męskie w scenie *Szczęście w małżeństwie*, a mianowicie kapelusze z wysokimi główkami i szerokie krezy. Jednakże podobne stroje występują już około roku 1560 na terenie Niemiec[189], skąd w związku z trwałą imigracją

[187] Krzyżanowski, *Historia literatury*..., s. 135, 148, 174, 211; J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów*..., s. 277. Typ tego drzeworytu wywodzi się zapewne pośrednio z grafiki niderlandzkiej Jana Gossaerta, Jana Swarta czy Łukasza z Leydy (E. Bock, *Geschichte der grafischen Kunst*, „Prop. Verl.", 1930, s. 257, 262, 264), a bezpośrednio prawdopodobnie od grafików niemieckich pierwszej ćwierci XVI w. Hansa Burgmaira, Łukasza Cranacha St. czy Ursa Grafa; Bock, *o. c.*, tabl. VII—VIII, s. 247.

[188] Np. kartusza na sarkofagach obu Jagiellonów w kaplicy Jagiellońskiej na Wawelu z r. 1573 oraz winieta graficzna ze zbiorów Biblioteki Jag.; J. Muczkowski, *Zbiór drzeworytów*, fig. 2288.

[189] M. Gutkowska, *Historia ubiorów*, Lwów — Warszawa 1932, fig. 223, s. 65; W. Bruhn i M. Tilke, *Das Kostümwerk*, Berlin 1941; przyjmująca się moda hiszpańska w Niemczech — krezy i kapelusze z wysokim dnem z lat 1550—1595, tabl. 79/9 i 81/11.

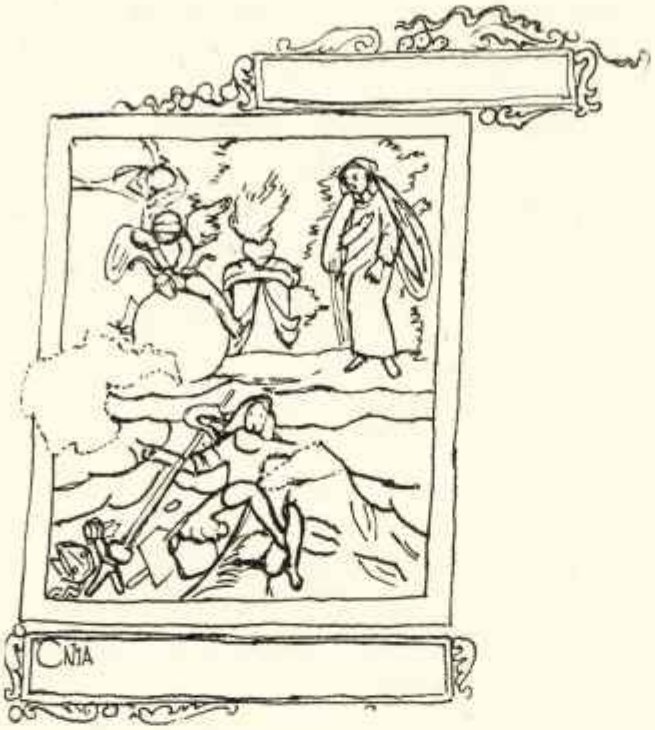
obcą do Lublina mogły się tu przedostać. Nie jest jednakże wykluczone, że cała ta scena wraz z napisem, odbiegająca nieco od pozostałych, w drobiazgowym nagromadzeniu postaci mogła powstać później. Ona jedna posiada także napis niemiecki i w niej jednej zaznaczono wyraźnie mieszczański charakter przedstawionych postaci i ubiorów. Jest możliwe, że zastąpiła ona jakąś inną scenę, znajdującą się pierwotnie na jej miejscu. Ubiory męskie w pozostałych scenach, jak *Arystoteles i Aleksander* lub *Demokryt i Heraklit*, mieszczą się wśród strojów noszonych w Polsce za króla Zygmunta Augusta i składają się ze spodni, wamsów, opończy lub płaszcza. W sumie pobieżność wykonania, jak i stopień zniszczenia nie pozwalają jednak na ścisłe oznaczenie tych strojów.

Tak jak zaznaczono na początku, forma malowideł lubelskich i sposób jej rozwiązania nie stanowią problemu samego dla siebie. Zasadniczym problemem jest tutaj treść literacka, a malarstwo spełnia jedynie rolę oprawy i służy do poglądowego jej wyjaśnienia. Trzeba przyznać, że zadanie to w scenach takich, jak *Danae*, *Ogród Alkinoosa*, *Szczęście w małżeństwie*, *Arystoteles i Aleksander*, a także *Triumf Miłości*, rozwiązano z powodzeniem. Zważywszy jednocześnie, że teksty podają treści skomplikowane, a nawet oderwane, ilustracja ich wymagała od malarza zrozumienia ich i pogłębiania względnie nawet trafnej przenośni, jak w *Ogrodzie Alkinoosa* czy w *Szczęściu w małżeństwie*, co oczywiście o tyle tylko zachowuje swą aktualność, o ile te obrazy nie zostały tylko przerysowane z pierwowzorów graficznych.

Kto mógł być autorem malowideł? Nie ma na to prawie żadnych danych. Spośród malarzy XVI wieku w Lublinie nie znamy właściwie nikogo. Wymieniony przez Szewczyka Jakub Tebaldi, Włoch malarz[190], należy już, być może, do początków XVII wieku. Również działalność Stanisława Szczerbica, malarza lubelskiego, znanego ze swego dzieła w Końskowoli[191], należy już do początków XVII wieku. Twórca malowideł lubelskich mógł być zresztą malarzem przyjezdnym, powołanym do wykonania tego właśnie zadania. Niewątpliwie był jednakże malarzem krajowym, związanym w zakresie zmysłu i wiedzy dekoracyjnej z kulturą polską, podobnie zresztą, jak i w zakresie przedstawień figuralnych, związanych ze współczesną grafiką książkową, a niewątpliwie i innymi dziełami malarstwa sztalugowego i ściennego, które niestety nie dochowały się do naszych czasów. Jego wyobraźnia była w pewnym stopniu związana przede wszystkim z malarstwem niemieckim.

*

[190] R. Szewczyk, *Ludność Lublina...*, s. 46, 51.
[191] Riabinin, *Murarze, malarze...*, i W. Husarski, *l. c.*



24. Obraz („K") — Triumf Miłości (rys. J. E. Dutkiewicz)

W kolejnych rozdziałach omówiono wygląd i stan zachowanych malowideł w Lublinie, próbowano określić warunki, w jakich malowidła powstały, a wreszcie usiłowano przeprowadzić interpretację wątku treściowego, a następnie cech formalnych tej dekoracji. Wnioski, jakie wypływały z historycznych materiałów źródłowych, a także z prób porównania, wskazują, że zespół malowideł w tzw. winiarni w Lublinie mógł powstać w latach 1560—1580, a na jego powstanie i taką właśnie redakcję treści literackich złożyły się określone przyczyny.

Okres świetności gospodarczej miasta zaczyna się utrwalać mniej więcej w sześćdziesiątych latach XVI wieku, a dowodem wyjątkowej jego koniunktury jest zarówno zarezerwowanie przez obóz szlachecki drogi Wisłą dla handlu zbożem w roku 1565, jak w cztery lata później wybranie go na miejsce aktu unii lubelskiej, wreszcie w niespełna dziewięć lat potem ustanowienie w mieście siedziby Trybunału Koronnego dla Małopolski. Wiadomo, że w tym właśnie okresie wzrasta w dużym stopniu imigracja obcokrajowców, przede wszystkim Niemców i Włochów. Nie mamy wprawdzie liczb dotyczących tego okresu, ale już w roku 1583 duży stosunkowo odsetek ludności obcej zajmuje w mieście pozycje odpowiadające jej zawodowemu przygotowaniu.

Zjazdy nastręczały wiele sposobności do rozmów na tematy polityczne i gospodarcze, ale chyba nie tylko takie. Dawały one okazję do wymiany myśli, do atrakcji kulturalnych, których szeroki ogół niewątpliwie łaknął. Nie ulega chyba wątpliwości, że wykorzystywano okazję do walki ideologicznej lub do propagandy pewnych haseł, niejednokrotnie bardzo wyrafinowanym narzędziem. Sądzę, że w tych właśnie warunkach mógł powstać pomysł dekoracji uczęszczanej winiarni — gospody (ale nie zamtuza) malowidłami i napisami o określonej tendencji. Nowy lokal miał za zadanie jakże nowoczesną drogą oddziałać na umysły w sposób zupełnie nie budujący, ale niemniej celowy i spełniający zadanie z przyjętego punktu widzenia.

Trzeba przyznać, że forma propagandy była najwyższej jakości, mimo że wcale nie zajmowała się najważniejszą dziedziną życia ludzkiego. Wątek treściowy, jak czytelnik miał okazję się przekonać, opiera się o dosyć wyszukany dobór tekstów autorów starożytnych. Świadczy to, że autor tej antologii musiał posiadać rozległą wiedzę humanistyczną i świadomość siły względnie celowości jej oddziaływania. Z drugiej strony istnieć musiał zespół ludzi zdolnych do zrozumienia i podjęcia zawartych w napisach i obrazach treści, symboli i aluzji. Treść napisów nie zawiera wprawdzie żadnej aluzji do miasta ani jego ludzi, ale zdaje się nie ulegać wątpliwości, że całość tej przejrzystej alegorii obyczajowej jest wyraźnie adresowana do pewnej grupy społecznej i jednocześnie jest satyrą na mieszczańską, a może chrześcijańską obyczajowość z jej poszanowaniem ideałów i cnót, legalnej miłości i legalnych związków. Z drugiej strony jednak była to ukryta forma paszkwilu na możnych, którzy wprawdzie za pieniądze wszystko mogą posiąść, ale sami padają przed potęgą miłości i użycia. Aluzje o zmiennym władztwie Fortuny, o potędze pieniądza, o łatwości posiadania cnoty za pieniądze i żony z majątkiem, i przyjaciół, o niestałości zasad i na koniec o triumfie zmysłowej miłości nad dostojeństwami i godnościami tego świata skierowane są przede wszystkim do możnych i posiadających, do wykształconych, oczytanych i znających podobne aluzje klientów. W poprzednim rozdziale zanalizowano i omówiono genezę wątków literackich i tematycznych, które wystąpiły w winiarni. Niektóre z tych wątków znane były znacznie wcześniej we włoskim środowisku renesansowym i na Zachodzie. Rozprzestrzeniły się częściowo u nas przez tłumaczenia autorów starożytnych czy adaptację romansów w XVI wieku. Spopularyzowały się zaś one z chwilą, kiedy niektóre z nich weszły do literatury mieszczańskiej z początkiem XVII wieku. W winiarni lubelskiej pojawiły się te wątki stosunkowo wcześnie, a niektóre z nich, być może — po raz pierwszy na terenie Polski. Zresztą taka forma upowszechniania literatury czy haseł była popularna w tym czasie, jak to wskazano na przykładzie dworu Pszonków — rezydencji „Rzeczypospolitej Babińskiej" czy projektów napisów na ściany w zbiorze poezji

Fot. E. Hartwig

25. Ornament roślinny sklepienia

Otwinowskiego, czy napisów politycznych na ścianach w czasie unii lubelskiej, przekazanych przez Kochanowskiego[192].

Kto mógł być autorem tego zespołu napisów i obrazów? Wydaje się, że autor mógł pochodzić tylko ze środowiska literackiego i był humanistą znającym zarówno autorów starożytnych, jak i wątki powieściowe, i alegoryczne renesansu. Być może, że było tu zresztą więcej współpracowników czy doradców. Sądząc po wyraźnych akcentach antykatolickich, widocznych we wszystkich niemal wymienionych tu aluzjach i przysłowiach, a podkreślonych szczególnie w motywie mitry biskupiej padającej do stóp Miłości w *Triumfie Miłości*, scenariusz mógł powstać w środowisku innowierczym, w kołach, którym zarówno szydzenie z Kościoła, jak i frywolne, swobodne teksty literackie nie były początkowo obce. Wolno przypuszczać, że wyszły one od ludzi zbliżonych do środowiska babińskiego lub kół protestanckich lubelskich, których literacki przedstawiciel, E. Otwinowski, reprezentuje w swym zbiorze właśnie gatunek bliski winiarni. Jego zbiór powstał w latach 1562—1567[193]. Omówiony w pierwszym rozdziale rodzaj jego twórczości fraszkopisarskiej, koncepty sowizdrzalskie bliskie są treści malowideł winiarni, tyle że te ostatnie ukryto za parawanem języka i sformułowań starożytnych. Powiązania Otwinowskiego z Lublinem widoczne w wielu utworach i jego pobyt z przerwami w Lublinie, od roku 1564 do 1598, jego działalność antykatolicka wskazują, że mógł być o ile nie autorem, to inspiratorem lub doradcą w układzie programu literackiego malowideł. Wprawdzie w twórczości jego mało jest motywów mitologicznych, a nawet wydaje się, że ich unika, ale wiadomo przecież, że znał autorów starożytnych i nawet ich tłumaczył[194]. Jego udział w tego rodzaju imprezie sowizdrzalskiej nie mógł chyba wyjść poza rok 1579, kiedy występuje po raz pierwszy w dyspucie religijnej z jezuitami, a niebawem w roku 1580 wydaje pierwszą swoją książkę pt. *Sprawy abo historie znacznych niewiast*[195], która jest wyrazem jego nowej, surowej, moralnej, purytańskiej orientacji.

Atmosfera sowizdrzalska zrodziła w niedługim okresie *Figliki* Reja (1574), niewątpliwie pisane wcześniej, i *Fraszki* Kochanowskiego (1584), które mogły powstawać w latach 1560—1570. W rodzajach tych utworów zachodzą oczywiście znaczne różnice w sposobie odczuwania i sformułowania. Wydaje się, że jedne z nich, jak Reja czy Otwinowskiego, były związane

[192] Podane w *Apophtegmata* pt. *Odpowiedź niespodziana* (Krzyżanowski, *Wszystkie dzieła*, s. 288): „Na sejmie lubelskim 1569, kiedy byli panowie litewscy przed skończeniem uniej cicho ujechali, między inszymi żarty, których było niemało, te dwa wierszyki na ścianie było napisano:

Litwa z nami unią uczyniła strojną
Uciekli zostawiwszy Haraburdę z Wojną".

[193] S. Kot, *Erazm Otwinowski*, s. 22.

[194] Kot., o. c.

[195] Kot., o. c., s. 24.

z rubaszną atmosferą *Eulenspiegel*, gdy rodzaj fraszek Kochanowskiego ma więcej z południowej, romańskiej atmosfery przypowieści. Te rodzaje mieszały się w działalności „Rzeczypospolitej Babińskiej", której nasilenie działalności, jak to również scharakteryzowano w rozdziale pierwszym, przypada na lata 1548—1569. Wtedy to nadawali jej ton innowiercy, a do jej kosmopolitycznych obywateli zaliczali się również przybysze niemieccy z Gdańska i Elbląga, którzy podtrzymywali wyraźnie sowizdrzalski ton tej „giełdy" kulturalnej. Jej działalność i innowierczość miała okrzepnąć po roku 1580 pod przewodnictwem Zamoyskiego. Te dwie barwy, satyry czy frywolnej przypowieści, odnajduje się i w programie malowideł lubelskich. Obok swobodnej i wyrafinowanej tematyki *Danae*, *Gaju Alkinoosa* czy też *Dwóch filozofów* występują interpretacje przypowieści typu sowizdrzalskiego, jak opowieść *O pieniądzu*, o *Arystotelesie i Aleksandrze*, nie mówiąc o bezpośrednio niemieckiej, sowizdrzalskiej (o ile współczesnej) przypowieści o *Szczęściu w małżeństwie*. Główna wreszcie alegoria lokalu *Fortuna*, jak to wykazano w poprzednim rozdziale, jest uważana jednocześnie za emblemat miasta portowego, miasta mającego związek z handlem morskim, i w tym znaczeniu wiąże zarówno przybyszów z miast portowych Północy, jak i głównych eksploratorów handlu w kraju, tj. szlachtę. Świadczy zarazem, że lokal i malowidła przeznaczone były nie tylko dla mieszkańców Lublina, ale i dla przybyszów z dalekich stron. Wtedy i rodzaj humoru, i rodzaj aluzji musiał być dostosowany do szerszych kół klienteli, co wypowiadało się w łączeniu motywów południowych z północnymi.

O ile przytoczone tu obserwacje zdają się wskazywać, że malowidła lubelskie ze względu na swoją treść mogły powstać w dziesięcioleciu obejmującym okres od zjazdu z okazji unii lubelskiej do pierwszych zjazdów z okazji powstania Trybunału w Lublinie (1569—1578), o tyle dalsze fakty z życia literackiego zdają się potwierdzać tę tezę. Zwrócono już uwagę w pierwszym rozdziale na umoralniającą rolę Klonowica w środowisku lubelskim ostatniej ćwierci XVI wieku. Warto się obecnie zastanowić nad pewnymi szczegółami jego literackiej działalności. Przy omawianiu tekstów winiarni w poprzednim rozdziale kilkakrotnie powtarzało się nazwisko Klonowica jako tego autora, w którego twórczości występują pewne teksty z winiarni albo znajduje się nawiązanie do nich. Wspomniano więc, że tekst *Arystoteles i Aleksander* znajduje się wśród tłumaczonych przez niego dystychów Katona, że wspomina on o *Gaju Alkinoosa* (rzadki motyw nie występujący u innych autorów polskich), stawiając zresztą wyżej od niego sady lubelskie, że wyraża się na temat małżeństwa w tłumaczeniu Katona w sposób, który może stanowić aluzję do dwuwiersza niemieckiego, że kilkakrotnie wspomina o Horacym już to się nad nim unosząc, już to wyrzekając. Wydawać by się mogło na tej podstawie, że to właśnie Klonowic mógł mieć jakąś styczność z autor-

stwem scenariusza lubelskich napisów. Kiedy jednak porówna się inne jego wypowiedzi na podobne tematy, a przede wszystkim kierunek ideologiczny, jaki reprezentował we wszystkich utworach, a niewątpliwie i działalność, dochodzi się do wniosku, że Klonowic mógł być jedynie antagonistą i krytykiem treści wyrażonej w winiarni i jej roli. Klonowic przybył do Lublina przed rokiem 1574, w którym został pisarzem Urzędu Radzieckiego, wtedy kiedy winiarnia z malowidłami już, być może, istniała. Jego pierwsze dzieło, które wydał tu jako człowiek niespełna trzydziestoletni, pt. *Philtron* (1582), jest apoteozą miłości chrześcijańskiej. Jest jakby odpowiedzią na bezwstydny pamflet zawarty w malowidłach winiarni. We wspomnianej już przedmowie do tego dzieła tak określa cel stowarzyszenia literackiego i rolę miłości:

> Tak też i naszemu Stowarzyszeniu, o najmilsi sąsiedzi, matka miłość dała podstawę, wierność i wiara katolicka zbudowały je, nadzieja umocniła, dar literacki przyozdobił, węzeł wdzięczności spoił. Muzy powiększyły to grono, łaska chrztu świętego z win je obmyła. Duch Święty obdarzył swą szczodrobliwością, a sam Bóg, najwyższa miłość, dopomógł mu do wzrostu. Baczmy przeto, o najmilsi, jaki jest cel naszego zgromadzenia. Zdaje się, że ten, aby wrzący płomień miłości silniej w nas płonął i abyśmy tym pomyślniej spełniali obowiązki miłości chrześcijańskiej.

i dalej tak określa rolę miłości w samym utworze:

> Ona to mądre ustawy i bóstw zbudowała oltarze,
> Ona czytać nam każe drogie po przodkach pamiątki.

albo tak opiewa miłość małżeńską, jakże różną od cynicznego przysłowia w winiarni:

> Lecz po cóż mówię o dawnych, wszak dzisiaj również widzimy,
> Jakie cuda potrafi miłość działać w małżeństwie,
> żona idzie za mężem przez morza i lądy nieznane,
> choćby go przedtem raz tylko jedyny widziała.
> Obraz i dobroć małżonka tak ją dla niego ujmują,
> że z nieznanym po ślubie dzieli łoże małżeńskie [...]

przy czym potępia wyraźnie wszelkie zboczenia miłości:

> Lecz dotąd ciągle mówimy o szczytnym uczuciu miłości
> Pomijając, co może miłość, gdy niską jest żądzą,
> Kiedy człowieka ogarnia płomień zmysłowej rozkoszy,
> Miłość rozpustna, co tylko bezmyślnym staje się szałem.

i w zakończeniu zamieszcza apel z wyraźną aluzją:

> Sława próżna niech z dala bratnie progi omija,
> Sława, co głupich zapala i wielkie wzbudza zazdrości.
> Żegnaj, błaźnie bezbożny, przestań śmiechów niegodnych,
> Wynieś na inne się błonia z jadem twoim trującym.
> Tutaj grono przezacne mieszka Apolla lutnisty,
> Część najlepsza mieszkańców, ich ozdoba i chluba.

26. Nicoletto da Modena: Fortuna, sztych

Witaj mi grono przezacne Feba możnego orszaku,
Muz kochankowie, witajcie, niechaj ilość się wasza
Coraz się bardziej powiększa, pod Bożą się mnożąc opieką[196].

Wolno przypuszczać, że powodowany gorącym oburzeniem apel z żądaniem opuszczenia miasta skierowany był do kogoś, kto zarówno obrażał jego, tj. Klonowica i Stowarzyszenia, uczucie religijne jak i ich pojęcia moralne.

[196] S. Moroniewicz, *Filtron*, s. 6, 16, 20, 29.

Oskarżenie to godzi w wyraźny sposób w człowieka lub środowisko, które mogło zrodzić malowidła winiarni i ich napastliwy cynizm. Oczywiście mogły tu wchodzić w grę inne jeszcze formy napaści i krytyki uświęconych tradycją pojęć, o których historia nie przekazała wiadomości. Jednakże niewątpliwie malowidła umieszczone w jednej z czołowych kamienic w Rynku, obok Trybunału, musiały być również tego powodem.

Jeszcze w późniejszych swych pismach, szczególnie w *Victoria Deorum* (1587), kontynuuje Klonowic jak gdyby swe żale:

> Chcę bowiem — mówi — raczej upominać aniżeli wyszydzać i chrześcijańską miłością bliźniego, i umiarkowaniem łagodzić niepohamowaną napastliwość Persjusza, Horacego i Juwenalisa [...] O biada, czegoć nie splami występna rozkosz, której dawni wodzowie i potomkowie bogów unikali [...] Uciekaj przed nią i ty, jeśli szukasz prawdziwie szlachetnego rozgłosu [...] Psuje się krew przez cudzołóstwo, położenie gwiazd, mleko żywicielki, hulaszczy tryb życia, złych nauczycieli, pijaństwo i uczty [...] Trzymajcie się więc z dala [...] lubieżne dziewczęta, skalane nierządnice, Lykoridy hołdujące zmiennej miłości[197].

Tak mówił Klonowic. Jak wspomniano, były to już lata osiemdziesiąte i w Lublinie osiedli na stałe jezuici. Otwinowski przestał już dawno pisać fraszki i przywdziewał togę kaznodziei na coraz to częstszych dysputach religijnych. Spoważniała też „Rzeczpospolita Babińska". W wieku XVII coraz mniej zrozumiałe i aktualne stawały się aluzje z lubelskiej winiarni. Już wtedy przeszły wraz z całą tematyką sowizdrzalską i fraszkopisarską do literatury małomieszczańskiej i popularnej, ciesząc na zjazdach sejmikowych drobną szlachtę i mieszczan. Wraz z wzrastającą falą reakcji religijnej i obyczajowej poszły w zapomnienie, podobnie jak malowidła winiarni. Zamurowano wejście do niej od ulicy, zapewne w związku z przebudową w 1782 roku, wstawiając wąskie dojście jedynie z dolnej piwnicy. Jak już wspomniano (rozdział II), na ścianach zachowały się ryte rysuneczki i napisy itp. „glosy", zapewne pensjonariuszek winiarni, przedstawiające już to mężczyznę ze szpadą i sakiewką w ręce z napisem „DU BIST EIN NARR", już to podobne napisy ilustrujące aż nazbyt wyraźnie późniejszą funkcję winiarni, być może w kilkadziesiąt lat po jej powstaniu.

Jaką właściwie rolę spełniała winiarnia? Inwestorem robót był prawdopodobnie Erazm Lubomelski, wspomniany w II rozdziale, do którego należała kamienica w r. 1573. Niestety, nic bliższego o nim nie da się powiedzieć poza tym, że był prawdopodobnie szlachcicem i mieszkał w mieście. Wspomniane „glosy" na murach winiarni wyjaśniają jej rolę późniejszą. Czy pierwotnie była tylko winiarnią, czy czymś więcej zważywszy na treść i intencje całego programu dekoracyjnego tego lokalu — trudno określić. Nie był to oczywiście tzw. zamtuz (tj. dom nierządny, w Lublinie także

[197] *Literatura mieszczańska w Polsce*, s. 97, 101—102.

27. Fortuna, posadzka katedry w Sienie, podł. Pinturicchia

baszta czerwona, grot)[198], bo zamtuz był przedsiębiorstwem miejskim i mieścił się w budynku miejskim[199]. W połowie XVII w. pod wpływem zaostrzającej się interwencji Kościoła zaniechano już prawdopodobnie tego procederu, a niewątpliwie skończyły się i prywatne możliwości takiego jawnego występowania[200]. Tę datę można uważać za zakończenie możliwości „weso-

[198] Riabinin, *Materiały do lubelskiego słownika aktowego*, Lublin 1934, s. 9 i 44 (*Prostibulum lublinense* — dom nierządny; *Adv.*, 3 f., 429, 442, r. 1545, APL).

[199] „Prostibulum (lupanarium) było przedsiębiorstwem, z którego dochody pobierano do kasy miejskiej. Kiedy 1575 r. zamtuz zgorzał, miasto w krótkim czasie i z wielkim nakładem przystąpiło do odbudowy; Riabinin, *Lauda miejskie lubelskie XVII w.*, Lublin 1935, s. 25; Zalewski, *Z epoki renesansu*, s. 20. Siedliskiem nierządu było prawdopodobnie przedmieście Czwartek, o którym mówi A. Morsztyn: „Kto nowiejat odprawił w Lublinie na Czwartku, kto wie, jakie gospodynie w warszawskiej baszcie"; J. Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, s. 224.

[200] „Walczyła Rada z nierządem, zakazując przechowywania w domach i przyprowadzania do mieszkań stręczycieli nierządu (*laniones*) oraz kobiet podejrzanych i niepoczciwych (*mulieres suspectae, impudicae, vagabundae ac prostitutae*). W r. 1678 nakazała całkowite usunięcie tych osób z miasta i przedmieść: „W r. 1639 niejaki Krzysztof Szydło, który od czterech lat bawił się nierządem wielkim [...] zasądzony został na wydalenie z miasta *sub poena colli* w ciągu 8 dni"; a także „białogłowy nierządne i niepoczciwe"; Riabinin, *Rada miejska*, s. 14.

łego życia" winiarni. Lokal w Rynku nr 8 nie był więc przypuszczalnie zamtuzem, ale rodzajem gospody, gdzie można było spędzić czas w wesołej kompanii dziewcząt, wielbicielek ód Horacego i filozofii Demokryta. Lokal był przeznaczony chyba dla klienteli przygotowanej nie tylko finansowo, ale i umysłowo. Zwał się zapewne ten lokal winiarnią i tę funkcję w zasadzie pełnił, jak świadczy zachowana almaria i przytoczony wiersz Horacego ponad nią. Miała też zapewne winiarnia „Pod Fortuną" swój znak, jaki wywieszano przy gospodach na zewnątrz, jak np. w Krakowie, gdzie od r. 1584 oznaczano winiarnię zielonym wieńcem[201]. W wierszu *Wiecha na szynk* tak określa ją poeta mieszczański początku XVII w.:

Kto by się chciał szynkiem bawić,
taką wiechę ma wystawić,
w terepolach ugłaskaną
W letniczek, w wianek ubraną,
Co by wzrokiem zabijała,
gości sobie przywabiała.
Będą ustawicznie goście,
Tak w zapusty, jako w poście[202].

We fraszce *O Trucinie* pisze Otwinowski:

Woźny na rynku obwołał nowinę,
że do Lublina wieziono Trucinę.

Trucina (trucizna) to nazwisko właściciela winiarni, więc:

Wnidźże tu prosto, gdzie to krzyż czerwony,
a podle niego ten wieniec zielony[203].

W podobny sposób znakowano i winiarnie w innych krajach. W Niemczech wystąpiło zróżnicowanie gospód według klas społecznych. I tak osobne były gospody dla szlachty, inne dla związków kupieckich (gild), dla cechów, a inne jeszcze gospody dla wesel i tańców. Na terenie Pomorza i dawnego zakonu krzyżackiego gospody patrycjatu miejskiego miały swą siedzibę w dworach Artusa, jak w Gdańsku, Toruniu, Elblągu, Chełmie, Malborku, Królewcu, Stralsundzie, Rydze i Rewalu. Ich wnętrza były bogato wyposażone zważywszy, że nie były to właściwe gospody, lecz domy klubowe. Natomiast w Bruneck w Tyrolu zachowała się stara gospoda w domu aptekarzy ze swoim pierwotnym wyposażeniem, tj. malowanymi na ścianach herbami członków, przysłowiami na wstęgach i symbolicznymi figurami malowanymi w roku 1526 przez malarza Ulryka Springenklee[204]. W miastach nadmorskich

[201] Bystroń, *Dzieje obyczajów*..., s. 220—221.
[202] Jan z Kijan (Jan z Wychylówki), *Sowizrzał nowy*, Kraków 1614; K. Badecki, *Polska fraszka*, s. 136.
[203] *Anonima Protestanta erotyki*, s. 48, nr 49.
[204] F. Rauers, *Kulturgeschichte der Gaststätte*, II, Berlin 1941, s. 998—1000.

28. Triumf Miłości, plakietka florencka z masy perłowej z XV w.

Zachodu zachowały się gospody żeglarzy, jak w Stralsundzie, Gandawie (1531 r.), Lubece, z malarskim wyposażeniem[205]. Trudno określić, o ile któraś z wymienionych tu dekoracji malarskich gospód czy winiarni mogła się zbliżać do gospody lubelskiej. Zważywszy jednak specyfikę społeczną i kulturalną polskiej winiarni wydaje się mało prawdopodobne, aby istniały tu jakieś bliższe związki. Trudno też wskazać na jakieś bliższe analogie w Polsce. Gospody mieszczańskie radzieckie istniały zazwyczaj pod ratuszami, jak w samym Lublinie, gdzie piwnicę-winiarnię urządzono po przebudowie ratusza w roku 1552[206], lub najbardziej znane w XVI wieku w Kra-

[205] Rauers, o. c., i A. Schultz, *Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker*, Berlin 1903, s. 97; S. Kutrzeba, *Piwo w średniowiecznym Krakowie*, „Rocz. Krak.", I.

[206] „1552 r. 1 sierpnia w Gdańsku. Król Zygmunt August na wstawiennictwo niektórych członków rady królewskiej ze sławetnymi burmistrzami i rajcami m. Lublina, aby tym łatwiej mogli stawiać mury i inne publiczne budowle miasta oraz odnowić podupadłe [...] pozwala, aby w piwnicy pod ratuszem m. Lublina, który rajcy niedawno ku ozdobie miasta i pożytkowi ogólnemu niemałym nakładem wybudowali, ciż rajcy mogli swobodnie i bez jakiejkol-

kowie[207]. Podczas gdy te piwiarnie przeznaczone były dla mieszczan, winiarnia u Lubomelskich służyła zapewne zamożnej szlachcie, posłom, deputatom do trybunału, wybitnym kupcom obcym itd.

Cykle świeckich przedstawień alegorycznych czy przypowieściowych były rzadkością w sztuce polskiego renesansu. Rozpoczyna je świetnie cykl malowideł z sali koronacyjnej czy sejmowej pałacu wawelskiego. Wykonany prawdopodobnie przez Jana Dürera fryz wawelski ilustruje dzieje życia ludzkiego według pisarza greckiego Cebesa[208]. Ten cykl obrazów jest wyrazem filozoficznego poglądu na życie i cele człowieka, podobnie jak i cykl, i obrazy w winiarni lubelskiej. Lecz obrazy i napisy Cebesa mają na celu umoralnienie człowieka, prowadzenie go do celu po drodze cnoty i wskazanie grożących mu niebezpieczeństw. Przeciwnie, cykl lubelski nie stawia sobie celów budujących. Ma za zadanie poddać w wątpliwość wszelkie szczytne hasła odnoszące się do moralności człowieka. Ma go pobudzić do swobodnego traktowania przyjętych zasad i ideału cnoty, do niezależnego myślenia, do przyjęcia epikurejskiej dewizy użycia życia; poprzez tę zasadę zachęca widza do materialistycznego pojmowania prawideł życia, do przekonania, że nie ma nic trwałego na tym świecie. Cebes, odwrotnie, ustalał dewizę idealnego trwania, wynikającego z przestrzegania zasad i praw.

Nie można, niestety, rozwinąć szerzej takiego przeciwstawienia poglądów, z których pierwszy odpowiadał wczesnemu okresowi renesansu w Polsce, a drugi późnemu. Brak dalszych przykładów, które mogłyby ten temat rozbudować w zakresie tematyki alegorycznej świeckiej malarstwa ściennego w Polsce XVI wieku. Z zachowanych fragmentów malowideł w zamku w Pieskowej Skale, które pochodzą prawdopodobnie z lat dziewięćdziesiątych stulecia, domyślać się można, że zawierały one także alegorie zapewne o treści moralizatorskiej, innowierczej, sądząc po osobie właściciela zamku i okresie powstania malowideł[209]. Zaznaczały się postacie-alegorie: Skąpstwa i Sprawiedliwości w sali drugiego piętra i cykl scen z objaśniającymi napisami polskimi, niestety, niemal nieczytelny z powodu złego stanu zachowania, w loggii arkadowej drugiego piętra.

Skoro nie można rozbudować analogii współczesnych poziomych, które tłumaczyłyby rolę i oddziaływanie malowideł na własne środowisko, warto

wiek przeszkody szynkować piwem przewoźnym, a mianowicie: przemyskim, kazimierskim, gdańskim i wszelkim innym obcym, jak to w innych miastach państwa polskiego w tego rodzaju piwnicach publicznych piwo przywoźne bywa szynkowane, aby przyjezdni, których znaczna liczba na jarmarki doroczne tu się zbiera, oraz chorzy mogli korzystać z lepszego napoju, gdy z winy miejsca wyrabia się tu piwo niedobrego smaku" („Arch. P. L.", kopia 80, f. 282); Riabinin, *Materiały do historii m. Lublina*, s. 71, nr 208.

[207] Piwnica świdnicka w ratuszu krakowskim; K. Estreicher, *Kraków, przewodnik dla zwiedzających*, Kraków 1938, s. 129; S. Kutrzeba, *l. c.*

[208] K. Sinko-Popielowa, *Krakowskie Cebesy*, „Kurier Lit.-Nauk.", R. XIV, nr 23, s. VIII, i ta sama autorka, *Cebes Wawelski i Hans Dürer*, „BHSK", V, 1937.

[209] J. Dutkiewicz, *Nowo odkryte dekoracje.*

sięgnąć po analogie w kierunku pionowym, tj. w kierunku ku naszym czasom. Takim niewątpliwie bliskim przykładem już z czasów najnowszych jest „Jama Michalikowa" w Krakowie. Chociaż brak, niestety, opracowania naukowego tego niezwykle ciekawego zjawiska kulturalnego w życiu polskim początku naszego stulecia, a szczególnie plastycznego wyposażenia tego lokalu, to można dostrzec wiele nieuświadomionych analogii w tekstach literackich i w przedstawieniach plastycznych pomiędzy nim a winiarnią lubelską, uwzględniając oczywiście całą specyfikę czasu. Obraz *Podróż na księżyc* Sichulskiego u Michalika zdaje się nawiązywać do inwokacji Horacego nad almarią w Lublinie, a odwrotnie, wiersze Boya z „Zielonego Balonika" *Naszym hymenografom* lub *Kilka słów w obronie świętości małżeństwa* zdają się być tekstem przewodnim do obrazu *Szczęście w małżeństwie* w lubelskiej winiarni. Podobieństwa te, pozbawione oczywiście związku ze sobą, wypływają ze wspólnego dla obu lokali z XVI i XVII wieku podłoża ideologicznego i obyczajowego. Jakkolwiek tematyka lubelskiej winiarni była zawężona jedynie niemal do tematu miłości, a tematyka „Zielonego Balonika" obejmowała znacznie szerszy zakres problematyki społecznej i literackiej, to zadaniem obu tych ośrodków było atakować przyjęte pojęcia moralne i etyczne swego środowiska i epoki, prowokować ludzi do ich lekceważenia. Były też świetną próbą satyry na współczesne stosunki społeczne. Zjawiska takie nie były zjawiskami częstymi. Stąd wolno je zestawiać w tak wielkiej skali czasowej.

Юзеф Е. Дутkевич

РОСПИСЬ XVI В. В ТАК НАЗЫВАЕМОМ ВИННОМ ПОГРЕБЕ В ЛЮБЛИНЕ

Развитие экономических отношений в Польше во вторую половину XVI века чрезвычайно благоприятно повлияло на подъем Люблина. Своим благосостоянием и развитием город был обязан посредничеству в торговле зерном из восточных земель, а затем товарообмену между Востоком и Западом. Ряд политических и культурных событий того времени был связан с Люблином, роль которого высоко ценилась в глазах современных писателей. Оживлению умственного движения способствовал довольно значительный наплыв иностранцев, в особенности немцев и итальянцев и, в меньшей степени, французов и шотландцев. В социальных отношениях самые большие разногласия проявлялись на религиозной почве. Люблин был оживленным центром иноверческого движения. В 1561 году там была заложена кальвинская община, а затем город стал оплотом польских ариан. Одним из наиболее активных ариан был поэт, Эразм Отвиновский. Наряду с поляками большую роль в иноверческом движении играли иностранцы. Иноверческое движение и религиозная борьба способствовали оживлению интеллектуальной атмосферы.

Люблин был также живым литературным центром. Совместно с религиозной литературой развивалась в нем художественная литература, а живительная, разно-

образная обстановка духовной жизни этого города благоприятствовала творчеству поэтов. Здесь часто пребывали два самых крупных писателя XVI века, Николай Рей и Ян Кохановский, а их произведения часто связаны с городской тематикой. Непосредственно с городом было также связано творчество Эразма Отвиновского и Севастьяна Кльоновича. Первый из них, кроме других произведений, оставил после себя написанный в юности том мелких шуточных стихотворений под псевдонимом Анонима Протестанта. Содержание этих произведений, преимущественно очень игривого и эротического характера, дает нам возможность изучить особенные бытовые черты тогдашнего Люблина. Автор предназначил некоторые из этих произведений в качестве надписей для декорации помещений. Протагонистом Отвиновского в Люблине был заслужённый мещанский писатель эпохи позднего Возрождения в Польше — Севастьян Кльонович. Городской гласный, представитель католического лагеря, он особенно полюбил родной город и посвятил ему много строф в таких произведениях, как „Флис" „Фильтрон", „Роксолания". Он был также председателем местного литературного общества, которое однако не сыграло никакой роли. Зато большое значение для умственной жизни люблинской земли и всей страны имел дворянский литературно-дискуссионный клуб — так называемая Бабинская Речь Посполитая. Клуб был заложен в находящемся недалеко от Люблина Бабине — Пщенкове, а его члены проживали во всей Польше и даже в прусских городах. До последнего двадцатипятилетия XVI века он был представителем иноверческих тенденций, а в тогдашнем умственном движении сыграл несомненно положительную роль. Умственная атмосфера того времени формировалась впрочем под покоряющим влиянием древней литературы, с Виргилием и Горацием во главе, и тем, почерпнутых из популярных романов средневекового типа.

Во второй половине столетия в Люблине начался оживленный процесс стройки. Среди фамилий каменщиков, живописцев и скульпторов встречается много немецких и итальянских. С другой стороны, из этой эпохи в Люблине сохранилось мало памятников живописи. У нас имеются только сведения о обычае украшения домов и усадеб снаружи и внутри росписью.

В доме № 8, на люблинском Рынке, в одном из помещений погреба сохранилась роспись, украшающая свод и стены. Роспись, находящаяся в состоянии сильного разрушения, была произведена техникой сухого фреска. В обрамлении пышного растительного и цветного узора находятся восемь картин, в том числе одна в виде вытянутого овала на своде, по три штуки на длинных стенах и одна на короткой. Шесть картин имеют форму прямоугольника, одна — форму круга. Картины вставлены в красивые рамы в стиле Возрождения, а под ними, с одним исключением, находятся картуши с латинскими надписями и с одной немецкой, относящимися к их содержанию. Кроме того, над входом и буфетом находятся отдельные картуши с надписями. Картина на своде изображает „Фортуну" или „Венеру", выходящую из вод, а надпись под ней к сожалению неразборчива. На боковой стене, налево от входа, находится картина в форме круга, без надписи, с сидящей „Данаидой" или Венерой и коленопреклоненным Купидоном на фоне пейзажа. Следующая картина изображает „Двух философов" — Демокрита и Гераклита, с сильно поврежденной надписью. Затем идет картина изображающая дерево с фруктами в виде женских голов, под которым находится мужчина, сбивающий палицей эти фрукты. Латинская надпись является пародической переделкой стихотворения Марциала и говорит о счастливом владельце сада, превосходящего рощу Алкиноя. Первая картина со стороны окна, на противоположной стене, в настоящее время почти совершенно

неотчетливая, была иллюстрацией двустишия Горация из книги Од — о „Всемогуществе денег". Следующая картина изображает большую корзину, из которой мужчина и женщина выбирают себе возлюбленных. Немецкая надпись под ней гласит о относительности счастья в супружестве. Соседняя картина изображает сцену, в которой молодой человек, в обществе женщины, указывает в зеркале безобразие поступка старика, обнимающего нагую женщину. Намеком на ее содержание является травести двустишия из *Disticha Catonis*. Картина на короткой стене изображает „Триумф любви". На фоне изображены открытый шатер и олицетворение Чувственности (под видом слепого Эрота) и Чистоты. На первом плане находится аллегорическая фигура, поддерживающая плащ, под который скатываются знаки, изображающие символ власти. Под картиной вероятно находилось двустишие Виргилия о власти любви. Над камином картушь с изображением обезьяны и надписью, а над дверью и буфетом стихи Горация, призывающие к увеселению. Дом, в котором находится описанная живопись, принадлежал в XVI веке дворянской семье Любомельских.

Способ сочетания картин с надписями был характерным для стенной живописи в Польше в XVI веке. Цитированные в надписях древние авторы были более или менее популярны в литературных кругах эпохи польского Возрождения, а подбор их текстов, кроме того, свидетельствует о тонком знании древней литературы. Лейтмотивом как надписей, так и картин был несомненно эротический и бакхический замысел.

Из отдельных изображений мотив „Фортуны" был популярен в старопольской литературе XVI века. Пластическое изображение „Фортуны" в люблинской картине связывает представление о *Venus Kadyomene* и о „Счастье", причем оно соответствует итальянским и немецким воображениям эпохи раннего Возрождения и было известно польской графике данного периода. Уклад содержания картин, находящихся на стенах ведет от мифологических и философских (Гераклит и Демокрит, Александр и Аристотель) до бытовых (сказание о „Власти денег", о „Супружестве") и аллегорических (Триумф любви), изобразительный способ толкования которых приближается к порнографии. Почти все упомянутые темы можно было найти в польской литературе данного периода, где они были в большей или меньшей степени известны и повторяемы. Проникли эти темы в нее или непосредственно, или при помощи итальянской и немецкой литературы. Некоторые сюжеты, как например „Фортуна", „Торжество любви" или „Данаиды", своей иконографической формулировкой обязаны графике, тканям и раскрашенным итальянским и фламандским пластинкам из слоновой кости.

Способ сплетения картин при помощи растительного орнамента связан с распространенным в эпоху польского Возрождения мотивом, выступающим в декорациях в костелах в Грабене, Кружлове, Лубише, Могиле а иногда и в светских декорациях. С другой стороны, способ пластической трактовки картин свидетельствует о зависимости от современной книжной графики, изданной в 1540—1580 гг. в краковских типографиях. Также и мотивы орнамента, и вид костюмов указывают на их возникновение на переломе последнего двадцатипятилетия XVI века. За отсутствием данных нам трудно высказаться о авторстве живописи.

Кажется вероятным, что стенная живопись в так называемом винном погребе в Люблине возникла с определенной целью, чтобы повлиять на современное дворянское общество и зажиточное мещанство. Подбор текстов, с большим знанием древней литературы, свидетельствует о том, что они метили в устои как католической,

так и мещанской нравственности, причем содержание картин было одновременно сатирой на вельмож. Автором, который выбирал тексты, мог быть писатель из иноверческого лагеря — Е. Отвиновский или, кроме него, еще несколько лиц из окружавшей его среды. Шаловливая атмосфера, которая сопутствовала люблинской живописи, выводилась вероятно по вдохновению из кружка Бабинской Речи Посполитой. Аллегория „Фортуны", а также немецкая надпись свидетельствуют, что картины были предназначены также для пришельцев издалека. Знакомство с древними текстами могло указывать, что в их укладе мог принимать участие другой знаменитый люблинский писатель — С. Кльонович. Однако, упомянутые уже тенденции надписей исключают такое предположение ввиду того, что Кльонович был католическим писателем и представителем городского патрициата и что его деятельность совпадает с прибытием в Люблин иезуитов. В его произведениях встречаются ясно выраженные высказывания о нравственных идеалах, относящихся к супружеству или к любви, и даже больше — явные намеки по адресу смутьянов, нарушающих христианское согласие, и совратителей, насмехающихся над принципами нравственности. Приблизительно в восьмидесятых годах, когда начал свою деятельность Кльонович, изменились, впрочем, настроения в люблинском кружке шутников. После периода Возрождения наступила религиозная реакция, которая ограничила свободу нравов.

Декорационная живопись в доме Е. Любомельского могла возникнуть в 1569—1575 годах. Она вероятно сначала украшала помещения винного погреба, который, быть может, иногда исполнял и другие увеселительные функции для развлечения более знатных гостей во время трибунальских съездов и т. д. Люблинский винный погреб имел другой характер по сравнению с трактирами в западных странах, которые были совершенно определенно предназначены для известных социальных слоев, а даже профессий. Некоторые из них имели в виду впрочем, так же, как и в Люблине — декорацию. В Польше сохранились сведения о существовавших в те времена городских пивных, особенно в подземных помещениях ратушей. Более ранним эквивалентом люблинской живописи в Польше был расписной фриз Вавельского Замка, с историей человеческой жизни, согласно греческому автору Цебесу; его замысел имел однако совершенно противоположную тенденцию. С точки зрения тенденций, метящих в престарелые, общепризнанные, нравственные понятия, можно сравнить роль люблинской живописи с ролью стенной росписи и надписей в так называемой Михаликовой Яме, в начале нашего столетия, в Кракове.

Józef E. Dutkiewicz

PEINTURES DU XVI^e SIÈCLE DANS LA DITE CAVE À VIN DE LUBLIN

L'essor économique dans la deuxième moitié du XVI^e siècle en Pologne facilitait le développement extraordinaire de Lublin. C'est au commerce du blé avec les pays orientaux et à l'échange des marchandises entre l'Orient et l'Occident que la ville doit son bien-être et son développement. Nombre d'événements politiques et culturels d'alors sont liés avec cette ville, dont le rôle est très apprécié par les écrivains du temps. Une relativement grande affluence d'étrangers surtout d'Allemands et d'Italiens et moins de Français et d'Ecossais contribuait à l'animation de la vie intellectuelle. Dans la situation sociale se dessinaient des différences de culte, Lublin en fut le centre. En 1561 fut élévée une église calviniste et plus tard Lublin fut le centre des

Arians polonais. Un des Arians des plus actifs fut le poète Erasme Otwinowski. Dans le mouvement des hommes qui professaient d'autres religions, à côté des Polonais les étrangers jouèrent un grand rôle. Ce mouvement et les luttes des religions contribuèrent également à l'animation de la vie culturelle.

Aussi Lublin fut un centre littéraire très actif. Les belles-lettres s'y développaient outre la littérature religieuse. Ce climat hétérogène si animé se prêtait à l'art poétique. Deux des plus grands écrivains de ce siècle, Mikołaj Rej et Jan Kochanowski, y séjournaient souvent et leurs oeuvres se rapportent plus d'une fois à la ville de Lublin. Aussi les oeuvres d'Erasme Otwinowski et de Sebastian Klonowicz sont liées étroitement avec cette ville. Le premier a laissé entre autres oeuvres une de sa jeunesse, un livre de petits poèmes comiques sous le nom de Protestant Anonyme. Le contenu de ses poèmes, pour la plupart très légers et érotiques, nous donne une image caractéristique des moeurs de la ville d'alors. L'auteur destine quelques-unes de ces petits poèmes aux inscriptions des intérieurs. S. Klonowicz, écrivain de mérite de la fin de la Renaissance, fut à Lublin l'antagoniste d'Otwinowski. Klonowicz fut conseiller municipal, représentant du camp catholique; il prit en affection sa ville et lui consacra nombre de vers dans ses oeuvres: *Flis*, *Philtron* et *Roxolania*. Il fut aussi président de l'association des lettres, dont le rôle était nul. Par contre le club littéraire de la noblesse, appelé „République de Babin" exerça une grande influence sur la vie intellectuelle de Lublin et du pays entier. Ce club fut fondé à Babin par la famille Pszonka près de Lublin, ayant eu des membres dans toute la Pologne et même dans les villes prussiennes. Jusqu'au dernier quart du XVI[e] siècle il représentait les tendances des autres religions, et dans la vie intellectuelle il y joua incontestablement un rôle positif. Sa vie se formait d'ailleurs sous le charme de la littérature ancienne avec Virgile et Horace en tête et des poèmes puisés dans les romans populaires du moyen âge.

Dans la deuxième moitié de ce siècle se fait remarquer à Lublin une animation dans l'activité de la construction. Parmi les noms des maçons, sculpteurs et peintres nous voyons pas mal d'Italiens et d'Allemands. En revanche, il ne nous est resté que très peu de monuments de la peinture d'alors à Lublin. On sait que les maisons et les gentilhommières furent décorées de peintures à l'intérieur et à l'extérieur.

La maison 8, place du Marché possède dans une pièce du sous-sol des peintures nous parvenues qui couvrent les voûtes et les murs. Ces peintures en état de détérioration très avancée furent exécutées arec une technique de fresque sèche. Dans un riche encadrement des tiges végétales et des fleurs furent réparties huit tableaux, un d'entre eux en forme d'ovale allongé sur la voûte, par trois sur les grands murs et le dernier sur le petit mur. Entre ces six tableaux cinq en sont rectangulaires et un en est rond. Les tableaux sont placés dans des cadres décoratifs de style renaissance. Au-dessus de ces cadres, sauf une, nous voyons des cartouches avec inscriptions latines et allemandes, se rapportant à leur thème. En plus il y a des cartouches détachées avec inscriptions au-dessus de l'entrée et de l'armoire. Le tableau sur la voûte représente *La Fortune* ou Venus Marina, l'inscription y est illisible. Le mur latéral du côté gauche de la porte présente un tableau avec *Danaé* assise ou Venus avec un petit Amour, sur le fond d'un paysage, rond sans inscription. Le tableau suivant représente deux philosophes, *Démocrite* et *Héraclite* avec inscription détériorée. Le troisième présente un arbre, dont les fruits sont en forme de têtes de femmes, lesquelles un homme fait tomber avec un coup de massue. L'inscription latine est un travestissement du vers de Martial et parle d'un heureux possesseur de jardin plus beau que *Le paradis d'Àlcinoüs*. Le premier tableau du côté de la fenêtre du mur opposé, à peine lisible aujourd'hui, illustre *Le Pouvoir de l'Argent*, le distique d'Horace de son livre d'*Odes*. Le suivant présente une grande corbeille d'où un homme et une femme choisissent leurs favoris. L'inscription allemande parle de la relativité du *bonheur dans le mariage*. Le troisième présente une scène dans laquelle un jeune homme en société d'une femme montre dans une glace *la laideur de la con-*

duite d'un viellard embrassant une femme nue. Un distique travestissant de *Disticha Catonis* y fait allusion. Le tableau sur le petit mur présente *Le Triomphe de l'Amour*. Au fond nous voyons une tente ouverte et la personnification de la Sensualité, comme petit Amour aveugle, et de la Chasteté. Au premier plan il y a une figure allégorique tenant un manteau sous lequel on voit les signes du pouvoir. Sous ce tableau se trouvait probablement le distique de Virgile sur *Le Pouvoir de L'Amour*. Sur la hotte de la cheminée se trouve une cartouche avec la figure d'un singe (?) et une inscription, au-dessus de la porte, un vers d'Horace invitant aux réjouissances. La maison avec la cave à vin a appertenu au XVI[e] siècle à la famille des nobles Lubomelski.

La façon de joindre aux tableaux des inscriptions est un trait caractéristique pour les peintures murales du XVI[e] siècle. Les auteurs anciens cités dans les inscriptions furent plus ou moins en vogue dans les centres littéraires de la Renaissance polonaise. Le choix des textes est la preuve d'une rare connaissance de la littérature ancienne. Les thèmes érotiques et bachiques constituent sans conteste le leitmotiv des inscriptions et des tableaux.

Le motif de la Fortune fut très en vogue dans la littérature polonaise du XVI[e] siècle. La représentation plastique de la Fortune dans le tableau de Lublin a des affinités avec la Venus Anadyomène et le Bonheur. Elle répond aux tableaux italiens et allemands de la première Renaissance dans les gravures polonaises d'alors. L'ordonnance des thèmes des autres peintures murales part de la mythologie (*Danaé*) à travers des thèmes historiques et philosophiques (*Alexandre et Arystoteles, Héraclite et Démocrite*) jusqu'aux thèmes de moeurs (paraboles sur le *Pouvoir de l'Argent* et sur le *Mariage*) et allégoriques (le *Triomphe de l'Amour*) dont l'interprétation est entrée dans le domaine pornographique. Presque tous ces thèmes se retrouvent dans la littérature polonaise contemporaine, plus ou moins connus et répétés. Il y ont pénétré ou bien directement, ou bien par l'intermédiaire de la littérature italienne et allemande. Certaines, comme *la Fortune*, *le Triomphe de l'Amour* ou *Danaé*, quant à la disposition iconographique, tirent leur origine des gravures, des tissus et des ivoires peints italiens et flamands. La manière de lier les tableaux par des ornements de tiges végétales est très répandue dans les motifs de la Renaissance polonaise. Elle paraît dans les décorations religieuses des églises de Grębień, Krużlowa, Mogiła et même parfois dans les intérieurs laïques.

Par contre, la façon de représenter les tableaux d'une manière plastique prouve la dépendance de la graphique des livres d'alors édités entre 1540—1580 dans les officines cracoviennes. Aussi les motifs ornementaux et les costumes indiquent que ces tableaux furent peints à la fin du XVI[e] siècle. Faute de données il est difficile d'établir une hypothèse sur l'auteur des peintures.

Il paraît que les peintures de la dite cave à vin de Lublin naquirent dans le but d'exercer une influence sur la noblesse et la haute bourgeoisie. Le choix des textes qui sont d'une connaissance profonde de la littérature ancienne prouve l'attaque contre la moralité catholique et bourgeoise. En outre les textes de ces tableaux furent en même temps une satire contre les grands. Il est possible que l'auteur de ces textes fut l'écrivain du camp des autres religions, E. Otwinowski ou bien plusieurs personnes de son entourage. Cette atmosphère d'espièglerie qui accompagne les tableaux de Lublin est due à l'inspiration du cercle de la „République de Babin". L'allégorie *la Fortune* ainsi que l'inscription allemande prouvent que les peintures furent destinées également aux étrangers des pays lointains. La connaissance des textes anciens nous fait comprendre que peut-être un autre excellent écrivain S. Klonowicz aurait pu prendre part dans la composition de ces vers. Mais les tendances des inscriptions excluent cette hypothèse, vu que Klonowicz fut un écrivain catholique et représentant de la classe patricienne et que son activité coïncidait avec l'arrivée des Jésuites à Lublin. Dans ses oeuvres se rencontrent nettement précisés les idéaux moraux concernant par exemple le mariage ou l'amour et en plus des allusions éloquentes à l'adresse des perturbateurs de la paix chrétienne et à ceux

qui raillent les principes moraux. Vers 1580, lorsque Klonowicz commence à écrire, l'esprit du milieu espiègle de Lublin subit des transformations qui limitent la liberté des moeurs.

La peinture murale dans la maison des Lubomelski a pu naître vers 1569—1575. Elle ornait probablement la Cave à Vin, qui en partie remplissait aussi d'autres fonctions de divertissement destinées à des clients éminents, pendant la période que le tribunal y siégeait, etc. La Cave à Vin de Lublin était d'un autre caractère que les auberges des pays de l'ouest, qui étaient ou bien à la disposition d'une classe sociale bien définie, ou bien des métiers. Certaines étaient ornées également de peintures murales à l'intérieur comme celle de Lublin. Nous savons qu'il y avait des caves à vin pour la plupart dans les sous-sols des hôtels de ville. Les peintures de Lublin ont leur équivalent en Pologne dans le genre des fresques du Château Royal à Cracovie relatant l'histoire de la vie humaine d'après l'auteur grec Cébès. Ces sujets sont pourtant d'une tendance tout à fait opposée. Quant aux tendances visant les moeurs libres de la Renaissance, nous pouvons les comparer avec les peintures et inscriptions de la dite Grotte de Michalik à Cracovie qui date du début de notre siècle.