

Idee plafonu „Sąd nad arianami” z kieleckiego pałacu biskupów krakowskich

Biskup krakowski Jan Zadzik ufundował w swoim kieleckim pałacu plafon upamiętniający jeden ze swych największych sukcesów: zakończony wyrokiem skazującym sąd nad Arianami z Rakowa. Jakie treści ideowe zawarł duchowny w tym dziele sztuki?

Od zarania dziejów wierzenia stanowiły podporę dla władzy. Podobną rolę w historii odegrał również katolicyzm, który – zostawszy w Europie religią dominującą – miał wpływ na trwałość wielu państw. Wielokrotnie władcy świeccy zmuszeni byli ulec Kościołowi, by utrzymać się na tronie, ale zdarzały się również sytuacje odwrotne, kiedy to silni władcy byli w stanie podporządkować sobie Kościół, nawet wyznaczając papieży. Przez kilka stuleci duchowni znacząco wpływali na postawy monarchów, politykę wewnętrzną i zagraniczną państw, obejmowali najważniejsze stanowiska w aparacie państwowym. Tak działo się również w państwie polskim.

Złoty wiek przyniósł Rzeczypospolitej Obojga Narodów tolerancję religijną, rozwój nauki, potęgę gospodarczą i militarną. Kościół katolicki nadal pełnił rolę dominującą w państwie, choć oprócz niego istniały wyznania protestanckie, prawosławne i judaistyczne. Państwo, które było konglomeratem wielu rozmaitych narodowości, zapewniało swoim obywatelom swobodę wyboru wyznania. Spowodowało to napływ wielu wartościowych, działających na polu nauki i religii uciekinierów z objętych kontrreformacją państw Europy Zachodniej. Status uchodźców umocniła konfederacja warszawska z 1573 roku, potwierdzając istniejący od dziesięcioleci stan.



Jan Matejko, Reformacja, złoty wiek

Kościół katolicki w państwie polskim nie był przygotowany duchowo, moralnie i intelektualnie do podjęcia walki o utrzymanie swojej pozycji. W literaturze pięknej z tamtego okresu często napotykałyśmy liczne przykłady rozpusty i zepsucia, kupczenia stanowiskami kościelnymi, braku wykształcenia w środowisku kościelnym. Brak należytej edukacji uniemożliwiał księżom skuteczną polemikę z wykształconymi wolnomyślicielami, propagującymi idee reformacji Kościoła, innego podejścia do wiary, nowego spojrzenia na potrzeby i możliwości człowieka. Zwierzchnicy kościoła szybko jednak musieli dostosować poziom edukacji do nowej sytuacji, by skutecznie rywalizować o rząd dusz. Kontrreformacja wzmocniona przez jezuickie szkolnictwo przygotowywała do świadomej walki nie tylko duchownych, ale również stan szlachecki. Pozycja polityczna innowierców była jednak na tyle silna, że kontrreformacja nie przybrała takich rozmiarów i okrucieństwa jak we Włoszech, czy Hiszpanii.

Plafon „Sąd nad arianami”, z pałacu biskupów krakowskich w Kielcach jest intrygującym przedstawieniem bezkrawawego zwycięstwa polskiej kontrreformacji nad niewielką liczebnie, heretycką grupą wyznaniową braci polskich. Obraz, będący ideowym wyobrażeniem sądu sejmowego z 1638 roku, na którym wśród grona licznych postaci rozpoznajemy między innymi króla Władysława IV Wazę czy prymasa Jana Wężyka, został stworzony, by uzmysławiać potomnym zasługi kanclerza wielkiego koronnego i biskupa krakowskiego Jakuba Zadzika dla ojczyzny i kościoła katolickiego – zarówno w sferze duchowej, jak i politycznej. Zadzik, jako jedna z najbardziej wpływowych osobistości w państwie, wywarł wpływ na monarchę obietnicą pomocy w załatwieniu spraw ważnych dla tronu, żądając w zamian likwidacji stolicy arianizmu.

Tytułowy obraz jest ilustracją stosunków wyznaniowych panujących w państwie, wspólnych działań instytucji świeckich i Kościoła, wzajemnego ich wspierania się na rzecz utrzymania dominującej pozycji katolicyzmu w państwie. Treści ideowe malowidła są czytelne do dzisiaj – jest ono przykładem propagowania kontrreformacyjnej idei o konieczności zachowania jedności państwa i Kościoła wobec prób rozbijania ich spójności przez herezję.

Artykuł ten ukazuje jednocześnie, że źródłem wiedzy historycznej nie zawsze musi być przekaz piśmienny. Równie bogatym zasobem informacji są dla historyka dzieła sztuki, a zwłaszcza malarstwo, które w epoce Wazów spełniało bardzo ważną funkcję kronikarskiego zapisu najważniejszych wydarzeń w życiu narodu. Zlecając najznakomitszemu ówczesnemu malarzowi, Tomaszowi Dolabelli, namalowanie plafonu, Biskup Zadzik chciał uwiecznić swoje najważniejsze dokonanie w karierze politycznej. Jako osoba duchowna, mająca za sobą bogatą karierę w służbie państwa i posiadająca ogromne wpływy wśród szlachty, doprowadził do podporządkowania swoim oczekiwaniom całej braci szlacheckiej, reprezentowanej przez świeckie instytucje sejmu i senatu, i wymusił własne rozwiązanie ważnej dla niego sprawy Rakowa.

Co ciekawe, do tej pory w literaturze nie rozpatrywano tego dzieła pod kątem zawartych w nim treści ideowych dotyczących przedstawienia sądu sejmowego wydającego wyrok w sprawie religijnej. W nielicznych opracowaniach podejmowano próby rozpoznania najważniejszych postaci przedstawionych na obrazie, ale bez interpretowania ich znaczenia dla przedstawionego wydarzenia. Ponadto odkrycie oryginalnej warstwy malarskiej w latach 90. XX wieku i odsłonięcie dodatkowych postaci postawiły następne pytania dotyczące sposobu przedstawienia na obrazie tamtych wydarzeń historycznych.

Kim był fundator plafonu?

Inicjatorem powstania obrazu był, jak już wspomniano, biskup Jakub Zadzik, którego biografii warto tutaj przypomnieć. Urodził się on w szlacheckiej rodzinie Zadzików w 1582 roku¹. Był wychowankiem podkomorzego koronnego Jerzego Boboli², a następnie uczył się u kaliskich jezuitów, którzy przygotowali go do studiów na Akademii Krakowskiej³. Stopień naukowy doktora praw uzyskał na Uniwersytecie we włoskiej Perugii. We Włoszech w 1604 roku przyjął święcenia kapłańskie⁴, co zapewne umożliwiło mu rozpoczęcie kariery politycznej u boku polskich władców. Dzięki wstawiennictwu pierwszego nauczyciela, Jerzego Boboli, oraz Stanisława Warszyckiego i Macieja Pstrokońskiego⁵, został sekretarzem króla Zygmunta III Wazy⁶. Dzięki swoim niewątpliwym zaletom charakteru i umiejętnościom w ciągu następnych lat awansował na kolejne urzędy duchowne i świeckie⁷. Jako kanclerz wielki koronny, którym został 10 lipca 1629 roku⁸, uczestniczył w sejmach, miał dostęp do korespondencji dyplomatycznej, osiągnął liczne sukcesy na polu dyplomacji. W jego karierze politycznej ogromnym sukcesem było doprowadzenie do zawarcia po 140 latach pokoju z Państwem Moskiewskim w Polanowie w 1634 roku⁹.

Przychylność monarchy Jakub Zadzik utracił niejako na własne życzenie, kiedy właśnie w 1634 roku zawarł w Sztumskiej Wsi rozejm ze Szwedami bez zgody i wbrew woli króla¹⁰. Dodatkowo ważnym powodem odsunięcia Zadzika od aktywnej polityki było to, że biskup jako przeciwnik silnej władzy królewskiej nie był postacią lubianą przez Władysława IV. Kanclerz był bowiem osobą skłoną do skutecznego przeciwdziałania poczynaniom monarchy zmierzającym do wzmocnienia władzy i aktywizacji polityki zagranicznej¹¹.



Katedra wawelska, najważniejszy kościół diecezji krakowskiej (for. Maciej Szczepańczyk, na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0)

Król, aby usunąć go z życia politycznego, w dniu 8 lutego 1635 roku nadał mu godność ordynariusza rozległego i bogatego biskupstwa krakowskiego¹². Zgodnie z prawem o incompatibiliach zasiadanie na krakowskiej stolicy biskupiej wykluczało pełnienie funkcji kanclerza¹³. Formalnie kres kariery politycznej Zadzika nastąpił, gdy podczas obrad sejmu, w dniu 28 listopada 1635 roku, złożył urząd kanclerza¹⁴. Zasoby materialne objętej diecezji umożliwiły Zadzikowi pełnienie funkcji mecenasa sztuki¹⁵ i fundowanie dzieł o określonych treściach politycznych.

Jan Dziegielewski wspomina o Jakubie Zadziku, kanclerzu wielkim koronnym, jako o polityku samodzielnym, mającym wpływ na szlachtę dzięki licznym i bogatym beneficjom. Brak własnej faksji nie uniemożliwiał mu należenia do grona decydentów, a przyjaźń i poparcie prymasa, braci Łubieńskich umacniało jego pozycję. Będąc wielkim feudałem wykazał się również jako znakomity mecenas sztuki, pozostawiając po sobie liczne kościoły, np. w Drużbinie i Rakowie, odnawiając istniejące kaplice i kolegiaty na Wawelu, wznosząc nowe dwory, m.in. w Szczurowie i Radłowie, restaurując i budując nowe pałace.

Pałac biskupa Zadzika w Kielcach

miejszem prezentacji dzieł o określonych treściach politycznych

Biskup Jakub Zadzik, odsunięty od polityki Władysława IV w 1637 roku, zainicjował budowę pałacu biskupiego w Kielcach, najprawdopodobniej na podstawie projektu jednego z najwybitniejszych architektów włoskiego pochodzenia, Jana Trevano¹⁶. Podupadający na zdrowiu fundator sam stworzył podstawowy program ideowy architektury, dekoracji malarskiej i rzeźbiarskiej pałacu, pragnąc jeszcze przed śmiercią uwiecznić swoje sukcesy dyplomatyczne¹⁷, gdy pełnił najwyższe godności świeckie i kościelne¹⁸. Podczas prac projektowych Trevano musiał wziąć pod uwagę nie tylko pozycję fundatora, ale i pełnione przez niego funkcje, by dostosować do jego potrzeb rozkład pomieszczeń i odpowiednio oddzielić apartamenty prywatne biskupa od sal reprezentacyjnych i pomieszczeń dla stałych dostojników biskupiego dworu¹⁹. Parter przeznaczono na pomieszczenia administracyjne i gospodarcze, piętro miało zaś pełnić funkcje reprezentacyjne i mieszkalne zarazem²⁰.

Pracami przy wznoszeniu pałacu będącego przykładem budownictwa rezydencjonalnego XVII wieku, o wysokich walorach artystycznych, z reprezentacyjnymi wnętrzami pełnymi przepychu, które miały stać się nośnikiem społecznej i ekonomicznej pozycji właściciela, kierował serwitor królewski, również z pochodzenia Włoch, Tomasz Poncino²¹. Powierzając mu budowę najważniejszej i najbardziej prestiżowej budowli swego życia, Zadzik znał już jego umiejętności, bowiem Poncino już wcześniej przeszedł na jego usługi²².

Pałac uchodzący obecnie za najlepiej zachowaną rezydencję z okresu Wazów²³, będący pomnikiem świeckiej architektury monumentalnej z połowy XVII wieku²⁴, został wzniesiony na wzgórzu zamkowym nieopodal kolegiaty, z którą tworzy integralny układ, dominujący nad miastem²⁵.

W pierwszej połowie XVII wieku Kielce – będące znanym centrum kamieniarskim położonym w pobliżu naturalnych pokładów znakomitego budulca: marmuru, wapienia, piaskowca i drzewa ze świętokrzyskich lasów²⁶ – jako jedno z nielicznych kościelnych centrów administracyjnych były pozbawione reprezentacyjnej siedziby godnej biskupa. Za wzniesieniem pałacu w Kielcach przemawiało także dogodne położenie geograficzne miasta, mniej więcej w połowie drogi między Warszawą a Krakowem. Umożliwiało to przebywanie niezbyt daleko i od dworu królewskiego, i od biskupiej stolicy. Janusz Kuczyński wymienia jeszcze jeden atut takowej lokalizacji pałacu: Zadzik zamieszkiwał wówczas zamek biskupi w Bodzentynie, położony 30 km od Kielc, co umożliwiało mu kontrolę bieżących postępów przy wznoszeniu nowej rezydencji²⁷.

Rezydencję celowo ulokowano na eksponowanym miejscu, w zachodniej części górującego nad miastem cypla, umożliwiając kompozycyjne zespolenie biskupiej siedziby z istniejącą kolegiatą na osi wschód-zachód. Sam pałac wzniesiono jako budynek jednopiętrowy z narożnymi, sześciobocznymi, trzykondygnacyjnymi wieżami na planie zbliżonym do kwadratu²⁸. Wieże frontowe łączą z budynkiem głównym parawanowe ściany, pierwotnie udekorowane widzianymi z zewnątrz posągami postów moskiewskich i szwedzkich, które zapewne nawiązywały do malarskiego wykończenia piano nobile²⁹. Prace przy budowie nowego pałacu, będącego z jednej strony typem palazzo in fortezza, z drugiej zaś otwartą rezydencją barokową, postępowały bardzo szybko. Już w 1641 roku zakończono główne prace budowlane i przystąpiono do wykonania dekoracji wnętrz i zagospodarowania przestrzeni wokół budynku³⁰.



Pałac biskupi w Kielcach (fot. Wistula, na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0)

Po śmierci możnego fundatora, w dniu 17 marca 1642 roku, prace przy wykończeniu wystroju pałacu, dzięki testamentowemu zabezpieczeniu ich przez Zadzika, kontynuował jego następcą, biskup Piotr Gembicki. Z inwentarza pałacu z 1746 roku dowiadujemy się, że cztery sale na pierwszym piętrze posiadały ozdobne stropy ramowe, czyli plafony, stanowiące najcenniejsze elementy wystroju powyższych apartamentów. Informacje te potwierdza inwentarz sporządzony w 1789 roku. Plafon o tematyce ariańskiej dekorował pomieszczenie przeznaczone dla biskupa, znajdujące się w południowo-zachodniej części pałacu. Wszystkie obrazy sporządzone były na płótnach i ujęte w bogato złożone ramy umocowywane do stropu żelaznymi hakami. „Sąd nad arianami” powstał, wraz z pozostałymi trzema plafonami, równocześnie z budową pałacu, około 1642 roku.

Oprócz obrazu omawianego szczegółowo w niniejszym artykule, do dzisiaj zachowały się jeszcze dwa inne. Pierwszy przedstawia w scenie środkowej pożar ławry Troickiej w Moskwie z 1612 roku. Jego malowidła narożnikowe, domalowane później, alegorycznie przedstawiają żywioły wody, ognia, powietrza i ziemi. Drugi plafon nie posiada ram dekoracyjnych – umieszczony jest w płaskich, czerwonych ramach otoczonych profilowanymi, pozłaczanymi listwami. Scena centralna przedstawia przyjęcie przez Władysława IV w obozie pod Kwidzynem posłów szwedzkich i cudzoziemskich mediatorów w 1635 roku. Malowidła narożnikowe uzupełniają środkowe i przedstawiają kolejno sceny z rokowań między Polską i Szwecją ze Sztumskiej Wsi, rokowania w Starym Targu z 1629 roku, które zakończyły się podpisaniem sześćoletniego rozejmu polsko-szwedzkiego, niezidentyfikowane dotąd miasto oblężone przez Szwedów oraz układy z Państwem Moskiewskim z 1634 roku, zawierane pod Smoleńskiem na Wzgórzach Skowronkowych. Autorstwo powyższych płócien przypisuje się Tomaszowi Dolabelli jedynie na podstawie wykonanej analizy porównawczej i miejscowej tradycji, nie zachowały się bowiem ani sygnatury mistrza, ani dokumenty źródłowe.

Twórca ideowych malowideł w pałacu biskupów krakowskich w Kielcach

Biskup Zadzik, korzystający z pracy i doświadczenia najznakomitszych twórców, namalowanie plafonów powierzył Tomaszowi Dolabelli. Wybór tego wybitnego malarza nie był przypadkowy, był on bowiem cenionym w kraju artystą królewskim³¹, malującym również na zlecenia bogatych zakonów i osób prywatnych³². Według polskich historyków sztuki Dolabella przybył do Polski na zaproszenie króla Zygmunta III na początku XVII wieku³³. Szybko zasymilował się ze środowiskiem krakowskiego patrycjatu miejskiego, zrywając jednocześnie kontakty z ojczyzną, a nawet z rodakami³⁴, co z biegiem czasu przyczyniło się także do sarmatyzacji jego sztuki³⁵. Pod wpływem otoczenia oraz zleciodawców Dolabella zaczął tworzyć swój własny styl malarstwa historycznego i religijnego z naiwną narracją, skłonnością do symultanizmu, wydłużania postaci ludzkich i do specyficznego realizmu³⁶. Niekiedy w malowidłach o charakterze kronikarsko-dokumentacyjnym posługiwał się licznymi metaforami, alegoriami i symboliką, zgodnie z założeniami manieryzmu³⁷. Jest uważany za czołowego malarza kontrreformacyjnego³⁸. Niestety do naszych czasów przetrwało niewiele jego dzieł³⁹.

Kim byli arianie i dlaczego zostali przedstawieni na plafonie?

Antytrynitaryzm, będący najbardziej radykalnym odłamem polskiej reformacji, wyłonił się w Małopolsce w drugiej połowie XVI wieku z kalwinizmu, a stało się to na skutek sporów teologicznych dotyczących dogmatu Trójcy Świętej⁴⁰. Oficjalnie do rozłamu na kalwiński Zbór większy i ariański Zbór mniejszy doszło na synodzie w Pińczowie 18 sierpnia 1562 roku⁴¹. Większość kalwińska pejoratywnie przezwala ową mniejszość arianami, niestudnie wiążąc ich poglądy o bóstwie Ojca, któremu podporządkowane było przedwieczne bóstwo Syna, z heretycką doktryną Ariusza⁴². Mniejszość wkrótce sama nadała sobie nazwę „Chrystian” lub „Braci”, a po pojawieniu się podobnych wspólnot na Litwie „Braci Polskich”⁴³. Ponadto zwano ich również między innymi: fotynianami, ebonitami, samosatenianami, socynianami⁴⁴. Nazwy te brały się na przykład od obyczajów lub obrzędów takich jak chrzest dorosłych przez zanurzenie w sadzawce – stąd kolejna nazwa nurkowie⁴⁵.

Rozwój arianizmu można podzielić na dwa okresy: wczesny, od lat 60. XVI wieku do końca stulecia, i socyniański, który ukształtował się pod koniec XVI wieku i trwał do końca istnienia wspólnoty⁴⁶. W pierwszym okresie istniały liczne grupy spierające się o postawy polityczne, religijne, filozoficzne i społeczne, co uniemożliwiało ujednoczenie ruchu. Jedynym łącznikiem było wykluczanie istnienia tradycyjnej Trójcy Świętej⁴⁷.



Faust Socyn

Przełom wieku XVI i XVII przyniósł zborowi niemało sukcesów związanych ze zwycięstwem zwolenników nurtu umiarkowanego. Zmiany nastąpiły przede wszystkim za sprawą Fausta Socyna, który zaakceptował istniejące w Polsce stosunki polityczne i społeczne, konieczność udziału w wojnach, piastowanie urzędów czy też pańszczyznę chłopów⁴⁸. Doktryna Socyna stała się oficjalną doktryną zboru w latach 1590–1600⁴⁹. Ministrowie ariańscy szlacheckiego lub cudzoziemskiego pochodzenia chętnie współpracowali z patronami, często nie patrząc na przynależności stanowe, co

wpływało na demokratyzację, a przez to na dyscyplinę i karność wewnątrz wspólnoty⁵⁰.

Pod koniec XVI wieku najsilniejszym ośrodkiem socynian stały się Lusławice⁵¹. Bracia Polscy osiągnęli stabilizację w sprawach doktryny i organizacji dopiero po stworzeniu swej stolicy i nowego ośrodka ruchu w Rakowie na początku XVII wieku, gdzie corocznie odbywały się synody, funkcjonowała szkoła o wysokim poziomie, kształcąca około tysiąca uczniów. Bez tego jednego ośrodka dyspozycyjnego niemożliwe stałoby się zwycięstwo tendencji konsolidacyjnych i centralistycznych⁵². Niewątpliwie oparciem dla zboru stał się właściciel miasteczka, kalwinista, wojewoda podolski Jakub Sienieński, który w 1599 roku przeszedł na arianizm⁵³. Zapewnił on rozwój centralnych instytucji zboru, szkoły i drukarni⁵⁴.

Raków będący ośrodkiem braci polskich i siedzibą znanej w całej Europie akademii był solą w oku wielu wpływowych katolickich osobistości w kraju. Do jego zniszczenia namawiano Zygmunta III już w 1607 roku⁵⁵. Poglądy braci polskich stanowiły osobliwość w XVII wieku, wzbudzając z jednej strony zaciekawienie, a z drugiej strony wrogość⁵⁶. Zdaniem Marka Wajsbluma konstytucje antyariańskie były środkiem eliminacji obcych społeczeństwu szlacheckiemu elementów, łączących w sobie cechy wyróżniające polski kalwinizm z ideałami etycznymi, nie mieszczącymi się w granicach możliwości ideologicznych społeczeństwa polskiego⁵⁷.

Uchylanie się od oddawania czci Jezusowi czy nazywanie bałwochwalstwem kultu męki Chrystusa i krzyża nie przysparzały im zwolenników, zwłaszcza wśród katolików⁵⁸. Kościół katolicki, świadomie przygotowujący się do kontrreformacji w całym kraju, szukał sposobności do zniszczenia protestantyzmu i wzmocnienia swojej potęgi. Jedną z takich okazji do próby sił z protestantyzmem stało się zniszczenie krzyża przez rakowskich studentów, którą wykorzystał również nuncjusz papieski Mariusz Filonardini. Zdecydowanie interweniował on u króla o ukaranie winnych znieważenia krzyża⁵⁹.

Nie jest znana dokładna data zniszczenia wspomnianego przydrożnego krzyża, położonego na granicy Rakowa i Szumska. Pierwsza wzmianka na ten temat pochodzi ze wspomnień Jerzego Ossolińskiego, uczestnika sejmiku opatowskiego zwołanego na 27 stycznia 1638 roku, na którym domagano się ukarania arian. Chodziło o siedmiu uczniów Akademii Rakowskiej, pozostających pod opieką dwóch nauczycieli akademickich: Salomona Paludiusa i predykanta Andrzeja, którzy to uczniowie podczas spaceru zniszczyli kamieniami krzyż przydrożny postawiony przez księdza Jerzego Rokickiego z Szumska. Jako głównych prowodyrów zajścia wskazywano dwóch zuchwałych, znanych z wcześniejszych wybryków uczniów: Babińskiego i Falibowskiego⁶⁰. Katolicy utrzymywali, że za całą sprawę jest również odpowiedzialna żona Sienieńskiego, Zofia ze Strusiów Sienieńska, która była siostrą matki przyrodniego brata Jerzego Ossolińskiego, Krzysztofa, z którym Jerzy był skonfliktowany⁶¹.

Ksiądz Rokicki bezzwłocznie poinformował o całym zajściu wojującego i agresywnego kontrreformatora, biskupa Jakuba Zadzika⁶², do którego Sienieński natychmiast wysłał poselstwo mające załagodzić sprawę. Właściciel Rakowa obiecał ponadto proboszczowi sąsiedniej parafii w Drogowli⁶³ bezpłatne przekazanie placu w Rakowie pod budowę kościoła katolickiego, pod warunkiem, że katolicy odstąpią od dalszych działań na szkodę rakowskich arian. Pertraktacje te okazały się nieskuteczne⁶⁴, zwłaszcza że Zadzik nie był skłonny do uległości i wszczął prywatne śledztwo, równocześnie zawiadamiając listownie o zdarzeniu sejmiki opatowski i proszowski, żądając surowego ukarania arian. Bracia polscy, posiadający wpływy na sejmiku proszowickim, zostali tam łagodnie potraktowani, gdyż zebrana szlachta odmówiła wprowadzenia tej sprawy pod sąd sejmowy. Na sejmiku opatowskim sytuacja początkowo się

powtórzyła⁶⁵, jednak po interwencji wojewody sandomierskiego Jerzego Ossolińskiego w postulatach na sejm znalazł się również przypadek rakowski.



Jerzy Ossoliński (portret z lat 30. XVII wieku, autorstwa Bartholomäusa Strobel)

Ossoliński, zagorzały zwolennik jezuitów, przedstawił sprawę w senacie tak, jakby winę arian już udowodniono⁶⁶ i postulował o natychmiastowe przeprowadzenie śledztwa poza kolejnością. Sprawę rakowską wprowadzono do porządku obrad sejmowych, rozpoczętych 10 marca⁶⁷, już 19 dnia tego miesiąca. Marszałkiem sejmu wybrano wojewodzica poznańskiego Łukasza Opalińskiego⁶⁸. Zniszczenie krucyfiksów wykorzystano wtedy do odwrócenia uwagi posłów od skarg na doznawane krzywdy ze strony dysydentów grożących niedopuszczeniem do dalszych obrad bez zaspokojenia ich żądań⁶⁹. Sekretarz królewski Stanisław Szczucki opowiedział w tym

momencie o bluźnierczym wyczynie studentów z Rakowa, co wywołało oburzenie. Izba poselska, domagająca się dochodzenia i ukarania winnych, złożyła w deputacji do senatu i króla prośbę o wszczęcie dochodzenia i wymierzenie kary. Decyzje te oznaczały zgodę szlachty na rozpoczęcie procesu przez sąd sejmowy⁷⁰.

Postępowanie sądowe przeciw arianom wszcząć nakazał w imieniu władcy Ossoliński, który częściowo starał się odwrócić uwagę sejmujących od sprawy rakowskiej, uderzając w protestantów⁷¹. Dochodzenie miała przeprowadzić powołana przez króla komisja śledcza w składzie: kasztelan małogoski i rawski Sebastian Wołucki oraz sekretarz królewski i kantor płocki ksiądz Filip Lipski. Król za poradą Ossolińskiego lub Zadzika zażądał procesu sumarycznego o przyspieszonym postępowaniu sądowym. Sądy takie stosowano wówczas wobec chłopów, nigdy wobec stanu szlacheckiego, co wykorzystali posłowie niekatolicy, protestując przeciw takiemu rozwiązaniu. W celu usprawnienia pracy do komisji śledczej dodano dwóch posłów: podkomorzego różańskiego Piotra Grodzickiego i posła z Sandomierszczyzny Adama Sulgostowskiego. Ostatecznie dysydenci i katolicy wspólnie wyrazili zgodę na przeprowadzenie śledztwa⁷².

Do pracy przystąpiono energicznie. Król w liście z 20 marca zwrócił się do biskupa Zadzika o pomoc w przeprowadzeniu dochodzenia. Zadzik sumiennie spełnił prośbę króla, wysyłając na miejsce zdarzenia księży, którzy mieli zbierać zeznania od okolicznych mieszkańców. Tego samego dnia inkwizytorzy w Warszawie wystosowali pismo do biskupa i księdza Rokickiego, w którym zapowiedzieli, że zeznania w sprawie zbezczeszczenia krzyża będzie można złożyć 31 marca w Szumsku. Kapłani skrupulatnie przygotowywali swoich parafian do składania odpowiednich świadectw. Czynił tak np. dziekan bodzentyński, proboszcz w Drogowiu, sugerując z ambony, że winni zdarzenia są opiekunowie akademicki młodzieży, którzy w obawie przed represjami uciekli z Rakowa, oraz Sienieński. W Warszawie wydano pozew nakazujący uwięzienie Paludiusa i predykanta Andrzeja. Oskarżeni uczniowie, Babiński i Falibowski, w obawie przed represjami przyjęli katolicyzm, ale mimo wszystko nie świadczyli przeciw swym nauczycielom⁷³.

Do wydania wyroku prowadziła droga sporów między posłami i senatorami. Dnia 29 marca 1638 roku posłowie, którzy przybyli do senatu, zażądali, by odczytano im uchwały senatu. Nie zrobiono tego, ponieważ referendarz przeczytał jedynie spis spraw, nad którymi debatowano, co wywołało niezadowolenie i ponowne żądanie zapoznania posłów z uchwałami Senatu. 31 marca odbyło się kolejne posiedzenie senatu, na które do Warszawy specjalnie przybył Jakub Zadzik poproszony o pomoc w uspokojeniu sejmu. Dostojnik krakowski i były kanclerz, cieszący się popularnością i autorytetem wśród szlachty, zażądał zlikwidowania Akademii Rakowskiej w zamian za poparcie dla polityki dworu⁷⁴.



Władysław IV na portrecie Petera Paula Rubensa, 1624 rok

W tajemnicy przed izbą poselską, w której arianie posiadali jeszcze poparcie, w nieprzychylnym Sienieńskiemu senacie przygotowywano wyrok nakazujący likwidację szkoły i drukarni, który zapadł 19 kwietnia 1638 roku na posiedzeniu senatu w obecności podsądnego. Dokumentem wydanym przez małą kancelarię królewską nakazano Sienieńskiemu w ciągu sześciu tygodni dostawić przed sąd nauczycieli obwinianych o zniszczenie krzyża, pod groźbą infamii dla właściciela i wieczystej banicji dla ministrów. Wyrok nakazywał zlikwidować szkołę w ciągu czterech tygodni. Drukarnia prawdopodobnie uległa konfiskacie. Wykładowców skazano na banicję, a za odbudowę szkoły przewidziano karę w wysokości 10 000 złotych polskich⁷⁵.

Już w 1640 roku na miejscu zburzonego zboru⁷⁶ Zadzik rozpoczął budowę okazałego kościoła parafialnego⁷⁷, a zapisem w krakowskich aktach grodzkich uposażył rakowskiego duszpasterza kwotą 2 tys. talarów⁷⁸. Budowę zakończył jego następca biskup Piotr Gembicki w 1645 roku⁷⁹.

Nie są znane okoliczności dyskusji w senacie, nie wiadomo, kto przemawiał za likwidacją arianizmu w Rakowie, kim byli sędziowie zasiadający w trybunale królewskim i który sędzia podjął ostateczną decyzję. Zadzik zapewne uczestniczył w przygotowaniach do wydania wyroku. Na sejmie był 31 marca, kiedy pokazał szczątki krucyfiks. Nie wiadomo również, dlaczego Sienieńscy tak szybko wykonali wyrok sądu, skoro wiadomym było, że do egzekucji wyroków w Polsce tak szybko nie dochodziło. Przypuszcza się, że właściciele Rakowa albo obawiali się zainteresowania całą sprawą Jerzego Ossolińskiego⁸⁰, zagorzałego katolika⁸¹, który był gotów dopilnować egzekucji, bądź też zdecydowało o tym kolejne pokolenie Sienieńskich, wychowane w wierze katolickiej⁸².

Techniczny opis plafonu

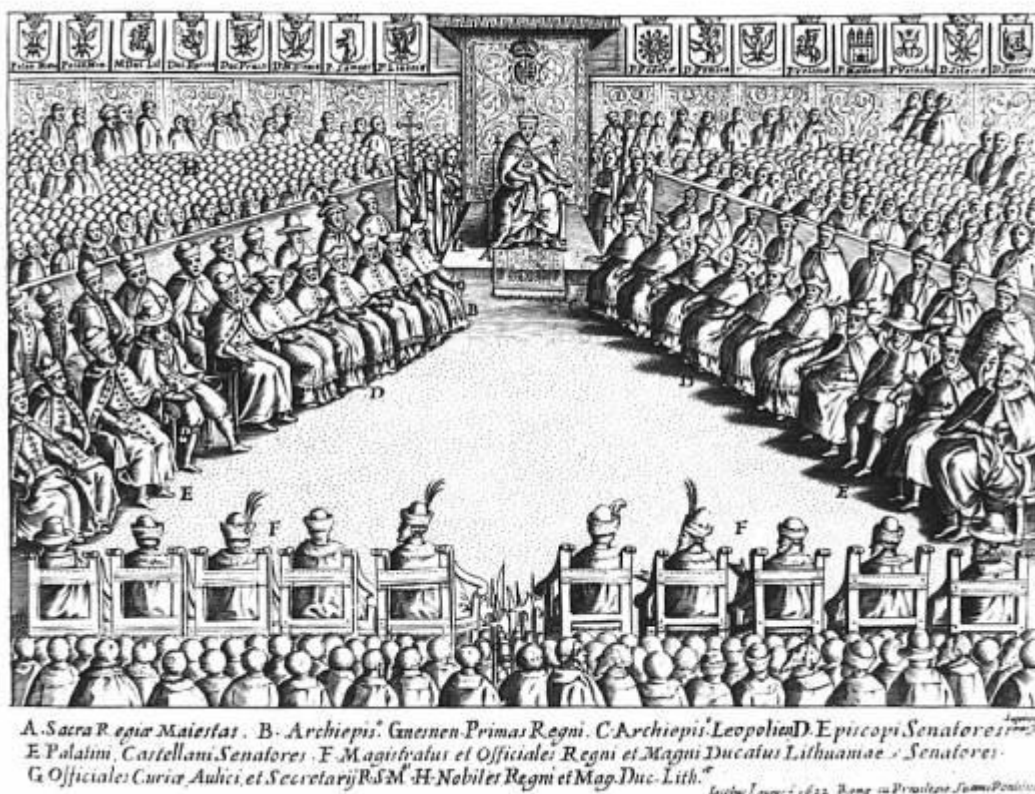
Plafon centralny wraz z narożnymi zajmuje całą powierzchnię sufitu, zgodną z rzutem pokoju o wymiarach 740 cm x 680 cm⁸³. Płótna osadzono w profilowanych, bogato zdobionych ramach drewnianych wykonanych w nieznanym do dziś warsztacie, kształtem dostosowanych tak do geometrii pomieszczenia, jak i do kształtu samych malowideł⁸⁴. Podczas prac konserwatorskich odkryto malowany monogram dwóch liter, które można odczytać jako „BJ”, a który dowodzi zdaniem Aliny Celichowskiej, że autorem polichromii na ramach był Jan Benbaz⁸⁵. Ramę środkową plafonu „Sąd nad arianami”, dostosowaną wykrojem do kształtów płótna centralnego, dodatkowo zdobią cztery symetrycznie zwisające kwiaty⁸⁶. Całość konstrukcji, czyli pustych w środku, szerokich, drewnianych ram i bogato zdobionych profilowanych listew wspierał przyścienny fryz, będący rodzajem belkowania zwieńczonego gzymsem, dekorowany kartuszami herbowymi Zadzika i liśćmi akantu⁸⁷. Obraz środkowy, w formie kwadratu z zaokrąglonymi narożnikami, otaczają dodatkowo cztery malowidła w kształcie trójkątów o łukowo wygiętej przeciwprostokątnej⁸⁸.

Obraz główny w najszerszych miejscach mierzący 397,5 na 399 cm⁸⁹, posiada znamiona właściwe dollabelowskiemu warsztatowi i jest horyzontalną kompozycją centralną o płytkiej perspektywie⁹⁰. Na pierwszym planie widać scenę z posiedzenia sądu sejmowego, przedstawiającą podobizny licznych dygnitarzy i podsądnych (razem około 100 osób), zaś w dalekim tle znajduje się panorama stolicy arianizmu.

Plafon „Sąd nad arianami” był dla biskupa Zadzika szczególnie ważny, ponieważ przedstawia on wydarzenie, w którym udział fundatora był znaczący i które stanowiło niewątpliwy sukces dostojnego kontreformatora⁹¹.

Obraz zawdzięcza swoją nazwę przedstawieniu w centralnej scenie rozprawy sejmowej nad rakowskimi braćmi polskimi w 1638 roku. Ukazuje on najważniejsze postacie w państwie (na czele z królem Władysławem IV, oskarżycielem Jakubem Zadzikiem, arcybiskupem gnieźnieńskim Janem Wężykiem i arcybiskupem lwowskim Stanisławem Grochowskim, jak i świeckimi dostojnikami Rzeczypospolitej Obojga Narodów) i jest przedstawieniem najważniejszego wydarzenia politycznego i religijnego w życiu biskupa krakowskiego. W zamian za pomoc w uspokojeniu trudnej sytuacji politycznej w kraju, Zadzik uzyskał zgodę na postawienie właściciela Rakowa przed sąd sejmowy i faktyczną likwidację heretyckiej stolicy. Choć biskup osobiście nie brał udziału w procesie⁹², niewątpliwie zainicjował to wydarzenie⁹³ i zapewne dlatego na plafonie w swoim pałacu przedstawiony jest jako jeden z oskarżycieli⁹⁴ na sądzie sejmowym, którego wyrok doprowadził do kasaty rakowskiego ośrodka arianizmu, położonego w diecezji krakowskiej⁹⁵.

Plafon przedstawia ogłoszenie wyroku sądu sejmowego, którego obrady odbywają się we wnętrzu bliżej nieokreślonej sali. Wiadomo, że sejm w okresie Wazów miał swoją siedzibę w południowo-wschodnim skrzydle zamku w Warszawie. Malowidło prawdopodobnie przedstawia znajdującą się na piętrze Izbę Senatorską. Była to duża, prostokątna sala, bogato zdobiona, ogrzewana piecem kaflowym, z oknami po obu stronach dłuższych ścian. Fotel tronowy, nad którym znajdował się baldachim, stał na podwyższeniu na wprost wejścia. Wzdłuż sali, po bokach tronu znajdowały się krzesła senatorskie obite aksamitem w kolorze czerwonym. Krzesła naprzeciw tronu przeznaczono dla ministrów: z prawej strony z Korony, a z lewej z Litwy⁹⁶, tak jak przedstawił to Dolabella na obrazie.



Sejm polski za czasów Zygmunta III Wazy (Giacomo Lauro, 1622 rok)

Zgodnie z ówczesnymi procedurami król był przewodniczącym sądu sejmowego, który rozpatrywał tylko najcięższe przestępstwa i przypadki, których nie przewidziano w prawie⁹⁷. Zgodna z tym jest kompozycja plafonu. Punkt centralny stanowi król Władysław IV, przedstawiony jako zasiadający na nieproporcjonalnie wydłużonym tronie w głębi sali. Tron ten ustawiony jest na marmurowej posadzce i usytuowany na podwyższeniu przykrytym czerwonym dywanem⁹⁸. Monarcha ubrany jest w czarny strój francuski⁹⁹, a dzięki odwróconej perspektywie ukazany został jako postać pierwszoplanowa¹⁰⁰. Nad tronem znajduje się wysoki baldachim, w kolorach czerwieni i złota, podkreślający majestat władcy, odbijający się od czarnej ściany. Artysta, w którego dziele dają się zauważyć wpływy weneckie i który lubował się w przedstawieniach tłumów¹⁰¹, posłużył się perspektywą z lotu ptaka i namalował po obu stronach tronu liczne grono siedzących postaci, tworząc portret zbiorowy¹⁰² senatorów i posłów.

W pierwszym rzędzie w fotelach zasiada dziewięciu sędziów: senatorów duchownych i świeckich. Jedynie postać Zadzika przedstawiono w pozycji stojącej, tuż przy lewym boku króla¹⁰³. U dołu obrazu z lewej i z prawej strony namalowano po cztery fotele stojące tyłem do widza¹⁰⁴. Z obu stron dwa wewnętrzne z tych foteli zostały domalowane w XIX wieku przez Aleksandra Rycerskiego¹⁰⁵.

Między tymi fotelami stoi odwrócona tyłem do widza, a twarzą zwrócona w stronę króla grupa arian, wśród której znajduje się ubrany w czerwony płaszcz Jakub Sienieński mający podniesioną prawą rękę¹⁰⁶. Siedemnastowieczna warstwa malarska, odsłonięta podczas prac konserwatorskich, w sześciu odkrywkach ukazuje głowy sądzonych arian znajdujące się znacznie wyżej, niż widoczne dzisiaj i domalowane w następnych wiekach postacie braci polskich. Alojzy Oborny uważa, że przemalowanie miało nieco zamaskować nieudolność kompozycyjną Dolabelli

w przedstawieniu sceny dla widza patrzącego na obraz z tak zwanej żabiej perspektywy¹⁰⁷. Stojący ukazują oglądającemu obraz profile twarzy¹⁰⁸ o długich, prostych nosach charakterystycznych dla Dolabelli, który traktował postacie ludzkie płaszczyznowo, a szczegóły ich budowy anatomicznej wręcz pobieżnie. Typowe dla mistrza są niedociągnięcia w zakresie poprawności perspektywicznej i kompozycji malarskiej, z których rezygnował na rzecz wierności kronikarskiej¹⁰⁹.

Wszystkie osoby są ubrane w szaty noszone w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku¹¹⁰, co wynika być może z fascynacji Dolabelli strojami polskimi. Większość namalowanych osobistości nosi typowe dla lat 30. i 40. owego wieku stroje sarmackie, a więc przede wszystkim żupany nieodcinane w pasie, zapinane drobnymi guzikami, o równych dookoła i rozchylonych z przodu kołnierzach. Stanowiące wierzchni strój, zdobione pętlcami delie o szerokich futrzanych kołnierzach jedni mają narzucone na ramiona, inni nałożone na jeden rękaw i spięte pod szyją, niekiedy zapięte na guzy. Pojawiają się również wśród szlachciców ferezje zapinane na guzy z pętlcami o niskich, stojących kołnierzykach¹¹¹. Arianie ubrani są w kontusze, których krój ukształtował się około połowy XVII wieku. Zgodne z modą połowy wieku są również niektóre fryzury, charakteryzujące się czubem pozostawionym na szczycie głowy, poniżej którego włosy są mocno podgolone¹¹².

Władysław IV przedstawiony jest portretowo, jego postać jest nieproporcjonalnie większa od pozostałych zaprezentowanych osób. Ubrany jest w czarny strój o kroju francuskim z lat 30. XVII wieku, na który składa się haftowany wams, biały kołnierz ozdobiony dookoła koronką i szerokie, długie haftowane spodnie. Z ramion zwisa mu na sznurze krótki luźny płaszcz. Na głowie monarcha ma miękki kapelusz z szerokimi brzegami, ustrojony strusimi piórami. Na stopach monarchy widać żółtawe buty z ostrogami i kolistymi cholewkami dekorowanymi koronką¹¹³.

Osoby duchowne, czyli prymas i biskupi noszą szare sutanny (powinny być fioletowe lub zielone) z białymi rękawami o wąskich rękawach, zdobionymi koronką przy rękawach oraz u dołu. Rokiety częściowo okrywają mucety – pelerynki do łokci z kapturkiem z tyłu, a z przodu zapinane małymi guzikami koloru czerwonego oraz wypustkami i podszewką tego samego koloru. Dwóch biskupów najprawdopodobniej nosi mantolety, czyli płaszcze otwarte z przodu, a zamiast rękawów posiadające rozcięcia do przełożenia rąk. Głowy dostojników kościelnych przykrywają ciemnoniebieskie piuski¹¹⁴.



Plafon „Sąd nad arianami” (fot. Lankhorst, na licencji Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported)

We wcześniejszych analizach obrazu¹¹⁵ dokonano porównania osób z plafonu ze źródłami malarskimi i historycznymi, co pozwoliło rozpoznać większość senatorów¹¹⁶. Tak więc najbliżej króla, z lewej strony widza, na tronie zasiada arcybiskup gnieźnieński Jan Wężyk sprawujący godność prymasa, za którym stoi sekretarz koronny Mikołaj Wojciech Gniewosz lub kaznodzieja królewski Maciej Kazimierz Sarbiewski. Wojewoda poznański Krzysztof Opaliński zasiada na pierwszym fotelu z lewej strony obrazu. Wśród siedzących tyłem do oglądającego obraz rozpoznano, patrząc również od lewej strony, marszałka nadwornego koronnego Stanisława Przyjemskiego, Jana Mikołaja Daniłowicza pełniącego funkcję podskarbiego wielkiego koronnego i Jerzego Ossolińskiego, podkanclerzego koronnego. Na środku u dołu obrazu, wśród grupy arian, widać wykładowców z akademii rakowskiej oraz Jakuba Sienieńskiego. Z prawej zaś strony widza na kolejnych fotelach, patrząc od środka, zasiadają: książdz Aleksander Ludwik Radziwiłł, następnie kanclerz wielki litewski Albrycht Stanisław Radziwiłł, podkomorzy litewski Stefan Pac i marszałek nadworny litewski Kazimierz Leon Sapieha. Po lewej ręce króla Władysława IV stoi były kanclerz wielki koronny, biskup krakowski Jakub Zadzik, a dalej na fotelach zasiadają arcybiskup lwowski Stanisław Grochowski i hetman wielki koronny Stanisław Koniecpolski¹¹⁷.

Prace konserwatorskie z lat 1989–1995¹¹⁸, przeprowadzone pod kierunkiem Aliny Celichowskiej, podają w wątpliwość prawidłowość identyfikacji postaci przedstawionych na obrazie. W listopadzie 1994 roku dokonano sensacyjnego odkrycia spodniej warstwy malowidła pochodzącej z XVII wieku (co potwierdzają badania chemiczne). Spod posadzki wyłoniły się głowy kolejnych postaci¹¹⁹, zapewne sądzonych arian. Ponadto uważano wcześniej, że na jednym z dwóch foteli domalowanych przez Rycerskiego z lewej strony widza zasiada podkanclerzy Jerzy Ossoliński. Ponieważ był on zaangażowany w sprawę już od początku 1638 roku i był de facto oskarżycielem w procesie arian¹²⁰, uważam za wysoce prawdopodobne, że jako postać znacząca dla sprawy został on umieszczony również w pierwszej, siedemnastowiecznej wersji obrazu.

Zastanawiająca jest postać ubrana na zielono, ustawiona w tle między królem i biskupem Zadzikiem. Skoro biskup w rzeczywistości nie pełnił funkcji oskarżyciela i na obrazie występuje w roli Ossolińskiego, uważam, że przedstawienie tego magnata tuż za plecami Zadzika jest wielce prawdopodobne. Wśród postaci rozpoznanych na obrazie przez historyków brakuje ponadto podobizny marszałka sejmu Łukasza Opalińskiego.

Idee malowidła

Idee zawarte w formie plastycznej malowidła „Sąd nad arianami” można zinterpretować jako przedstawienie zjednoczenia państwa i kościoła oraz ich wspólnego działania wobec niebezpieczeństwa herezji zagrażającej obu tym organizmom. Zadzik jako autor treści ideowych malowidła wyeksponował króla. Przedstawił go wywyższonego na tle tronu, który – stanowiąc tło dla jego osoby – jednocześnie podkreśla jego znaczenie. Biskup i były kanclerz wielki koronny ukazał monarchę zgodnie ze swoimi poglądami politycznymi, jako współdziałającego z sejmem, w którego skład wchodził również duchowni. Ukazane przez Dolabellę połączenie się stanów sejmujących w obecności króla, które następowało w momencie podejmowania wiążących uchwał w Izbie Senatorskiej¹²¹, bezpośrednio odnosi się do wyroku, który w majestacie władcy, posłów i senatorów zapadł w sprawie Sienieńskiego.

Współdziałająca z monarchą elita społeczna i polityczna państwa została tak wkomponowana w obraz, by utworzyła podkowę, której zwornikiem jest osoba króla, a ramionami senatorowie duchowni i świeccy oraz stojący na drugim planie posłowie. Ustawienie grupy arian w opozycji do całego stanu szlacheckiego daje się wytłumaczyć ideowo jako zjednoczenie najważniejszych w Rzeczypospolitej instytucji świeckich i duchownych w walce przeciw heretykom.

Tomasz Dolabella (portret sprzed 1859 roku, autorstwa Jana Feliksa Piwarskiego)



Dzięki zastosowaniu odwróconej perspektywy uzyskano efekt pomniejszenia postaci znajdujących się w dolnej części obrazu, a jednocześnie zaakcentowano znaczenie osób usytuowanych w głębi sceny poprzez zwiększenie wielkości ich postaci. Sprawia to, że skromnie ubrani podsądni, mimo iż namalowani na pierwszym planie, widziani są jako wydłużone postacie drugoplanowe, ukazujące widzowi jedynie swoje profile. Wśród arian wyróżnia się ubrana w czerwony płaszcz postać Sienieńskiego, który z podniesioną prawą ręką próbuje jeszcze bronić się przed surowym wyrokiem i najprawdopodobniej składa przysięgę, że nie przyczynił się do zbeszczeszczenia krucyfiksu.

U stóp monarchy, otoczonego z prawej i z lewej strony przez przedstawicieli sejmu ukazanych jako zwarta i wspólnie działająca grupa, widnieje napis „arianismus proscriptus”, czyli „arianizm wygnany”. Zadzik nadinterpretował wyrok, który zapadł tylko w sprawie Rakowa, jak gdyby arian całkowicie wygnano z państwa. Ponadto napis znajdujący się w centrum obrazu można zinterpretować w kontekście sprawy jako podkreślenie wspólnego działania króla, biskupa i prymasa w zwalczaniu niebezpieczeństw zagrażających ojczyźnie.

W tle sceny głównej widoczny jest – rozdzielony baldachimem na dwie części – rozległy, pagórkowaty krajobraz z wysoko podniesionym horyzontem. Z lewej strony widza na pierwszym planie tła przedstawiono ludzi przygotowujących się u bramy miasta do wyjazdu, ładujących swoje rzeczy na chłopskie zaprzęgi. Na drugim planie widoczne jest miasteczko z licznymi zabudowaniami, rozpoznawane przez historyków jako Raków¹²². Z prawej strony przedstawiono smutny pochód mężczyzn, kobiet i dzieci opuszczających miasto, sięgający przeciwległego, prawego końca obrazu. Widok dopowiada historię przedstawioną na malowidle, gdyż na skutek zapadłego wyroku miasteczko na zawsze opuściła znaczna część braci polskich, zwłaszcza tych związanych z akademią i drukarnią, przez co Raków utracił swoje znaczenie jako stolica ruchu ariańskiego.

Jak wspomniano, obraz centralny uzupełniają cztery trójkątne malowidła narożnikowe o łukowo wygiętej przeciwprostokątnej. Po przemalowaniach można odczytać jedynie cztery postacie kobiece będące alegorycznymi wyobrażeniami pór roku¹²³ i nie ma pewności, jaka była pierwotna treść tych obrazów. Takie przedstawienie cyklu rocznego, obrazujące fazy obiegu słońca, ale również okresy w życiu człowieka, występowało już w starożytnej kulturze greckiej¹²⁴. Obrazy z Wiosną, Jesienią i Zimą są wysokie na 2 metry, długość przyprostokątnych wynosi około 325 i 287 cm, natomiast łuk mierzy około 305 cm. Odmiennie wymiary ma obraz „Lato”, co wynika z konieczności dopasowania go do planu pomieszczenia i ścięcia kąta prostego. Tak więc długość trzech odcinków prostych to kolejno 184, 170 i 184 cm. Ścięcie narożnika zmniejszyło wysokość obrazu do 108 cm. Dokładnych wymiarów malowideł nie można podać z powodu złego zachowania ich nierównych brzegów, częściowo nawet pozbawionych krajk¹²⁵. Obrazy nie są ułożone chronologicznie, gdyż po prawej stronie głowy króla widnieje Wiosna, a następnie (patrząc zgodnie z ruchem wskazówek zegara) Jesień, Lato oraz Zima¹²⁶.

Malowidła uzyskały obecny wygląd w XIX wieku po decyzji Rady Administracyjnej Królestwa z 8 stycznia 1860 roku. W pałacu rozpoczęto wówczas prace restauratorskie związane z przeznaczeniem rezydencji na siedzibę sądu. Do odnowienia budynku zaangażowano wykwalifikowanych artystów, a prace malarskie Komitet Restauracji Zamku zlecił w czerwcu 1860 roku malarzowi o wysokich kwalifikacjach, uczniowi Szkoły Sztuk Pięknych, Aleksandrowi Rycerskiemu, który dokonał licznych przemalowań oryginalnych dzieł¹²⁷.

Wiosna została przedstawiona jako młoda kobieta oparta prawą dłoń o udekorowany różnokolorowymi kwiatami postument. W lewej dłoni trzyma ona bukiet, który przyciska do piersi. Jest ona ubrana w strój charakterystyczny dla mody francuskiej, noszony od około 1625 roku, natomiast perły znajdujące się na szyi kobiety datowane są na lata 40. XVII wieku¹²⁸. U stóp postaci namalowano pięć żywych kuropatw oraz jedną martwą. Po prawej stronie zza kobiety wychylają się dwaj młodzi mężczyźni z kwiatami w ręku i najprawdopodobniej hart. Uzupełnieniem obrazu jest tło przedstawiające z lewej strony bogatą architekturę, a z prawej strony ogród francuski pełen altan różanych i tarasów pałacowych, po których spacerują wirtuozki i kolorowo ubrane pary zakochanych. W prawym górnym rogu kompozycji wyróżnia się dużych rozmiarów fontanna¹²⁹. Ponieważ nie zachowały się żadne archiwalne zdjęcia z wyobrażeniem Wiosny, nie można w pełni określić, co zostało zmienione przez Rycerskiego, ale na pewno domalował on dolną część sukni, o czym świadczy odmienna faktura płótna wstawionej łąki i inny grunt¹³⁰.

Siedząca przed dużym postumentem Jesień trzyma w obu rękach kiście winogron, a liście winorośli zdobią jej głowę. Tło z lewej strony przedstawia ludzi pracujących w winnicy, a na dalszym planie panoramę dużego miasta otoczonego murami. U stóp kobiety znajdują się dwa bociany i lis, najprawdopodobniej będące ilustracją bajki La Fontaine'a, której morał przypominał, że zawsze znajdzie się ktoś, kto oszukuje. Bajka ta nie mogła być znana autorowi pierwotnego malowidła, gdyż La Fontaine tworzył nieco później niż powstało opisywane malowidło¹³¹. Ponadto kobieta symbolizująca Jesień ubrana jest w suknię z lat 60. XIX wieku¹³². Z zachowanej korespondencji między Rycerskim a Komitetem wiadomo, że zdaniem artysty narożnik plafonu przedstawiający alegoryczną Jesień był zniszczony i wymagał namalowania go od nowa¹³³. Na podstawie porównania niedatowanych zdjęć wykonanych na szklanych płytach, ze zdjęciami zrobionymi w trakcie konserwacji prowadzonej przez Marconiego w latach 50. XX wieku, można stwierdzić, że postać Jesieni wraz z dużą częścią tła namalowano na nowo. Pojawiły się elementy miejscowego pejzażu: z lewej strony widza widok Chęciny, z prawej zaś kielecki klasztor na Karczówce¹³⁴.

Lato zostało wyobrażone jako kobieta siedząca pośrodku obrazu, z głową zwróconą w swoją prawą stronę i nogami wysuniętymi w lewo, ubrana w suknię z drugiej połowy wieku XVIII. Głowę Lata przyozdabiają kłosa zbóż i drogich kamieni. W lewej dłoni trzyma wiązkę kłosów, które przyciska do tułowia, w prawej zaś trzyma sierp uniesiony ostrzem do góry. Przed postacią widać liczne ptactwo: parę gołębi, stadka przepiórek i wróbli oraz parę jastrzębi. Tło stanowią rozległe pola, na których trwają żniwa: z prawej strony namalowano odpoczywających żniwiarzy, z lewej zaś widać bliżej nieokreślone zabudowania gospodarcze. W dalekim tle, zwłaszcza z prawej strony, znajdują się kępy drzew¹³⁵. Celichowska uważa, że Rycerski przemalował personifikację Lata w jego prawej części, partię nieba, prawy rękaw sukni, pasek w talii oraz bukiet kłosów¹³⁶, co uniemożliwia dokonanie analizy treści ideowych malowidła przewidzianych przez biskupa krakowskiego. Lato w sąsiedztwie skazanych arian można odczytać jako dorodne żniwo kontrreformacji zebrane na sądzie sejmowym w 1638 roku za sprawą Jakuba Zadzika.

Zima to siedząca młoda kobieta z głową odchyloną w prawo, ubrana w grubą, czarną suknię sprawiającą wrażenie zamrażającej. Na jej ramionach spoczywa ciemna, cienka i miękka chusta, lekko drapowana, przez którą spływają na plecy długie i ciemne włosy. U bosych stóp kobiety leży kot¹³⁷, natomiast zza jej pleców wychyla się z lewej strony chłopiec trzymający naczynie z żarem, nad którym kobieta ogrzewa sobie dłonie. Tło obrazu stanowi zimowy pejzaż miasta z widocznym kościołem gotyckim. Z lewej strony widza przedstawiono ponadto postument stojący przy zasypanej śniegiem drodze i scenki rodzajowe, na przykład piłowanie i rąbanie drzewa czy też sanna¹³⁸.

Pomimo zniekształcających kompozycję przemalowań tła, prawej strony obrazu, a także szaty postaci i podobizny kota¹³⁹, Zimę można poddać analizie. Uwagę zwraca widoczny z lewej strony pionowy słup na podwyższeniu przy drodze. Być może jest to pozostałość po krzyżu stojącym przy drodze na granicy gruntów Jana Sienieńskiego. W wyniku obrzucenia go w styczniu kamieniami przez uczniów z Akademii Rakowskiej, odpadła figura Zbawiciela, którą również zniszczono¹⁴⁰, co bezpośrednio wykorzystał biskup krakowski, wszczynając śledztwo zmierzające do oskarżenia właściciela Rakowa i wezwania go przed sąd sejmowy. Ponadto Zima ogrzewa sobie dłonie nad naczyniem z żarem, które trzyma chłopiec wychylający się zza pleców kobiety z jej prawej strony¹⁴¹. Według Nowego Testamentu żarzący się węgiel jest między innymi symbolem przypominającym o konieczności miłowania nieprzyjaciół. Wszelkie uczynki miłości względem drugiego człowieka pomogą mu naprawić błędy, które popełnił, pozostawiając jedynie poczucie wstydu, które będzie paliło jego sumienie¹⁴². Sąsiedztwo Zimy z przedstawieniem przysięgającego Sienieńskiego nasuwać mogło wniosek, że przy wsparciu

kościół arianie mogą naprawić swoje błędy, zmieniając konfesję, ale nigdy nie zmyją ze swej duszy poczucia wstydu.

Znaczące przemalowanie opisanych scen w XIX wieku bezpowrotnie uniemożliwiło ideową interpretację ich treści. Ponieważ ich kolejność jest niezgodna z naturalnym biegiem pór roku, można wnosić, że samo ich ułożenie nie było przypadkowe. Wiosna, znajdująca się w lewym górnym narożniku, przylega do pejzażu Rakowa, na którym widać szykujących się do opuszczenia miasteczka heretyków zagrażających pozycji kościoła. Takie sąsiedztwo wydaje się sugerować triumf kontrreformacji. Alegoria Wiosny mogła symbolizować odrodzenie i wzmocnienie dominującej pozycji kościoła katolickiego (także w życiu politycznym Rzeczypospolitej) dzięki staraniom biskupa Zadzika. Podobną wymowę ma Jesień. Jej umiejscowienie przy fragmencie obrazu centralnego przedstawiającego exodus arian może nawiązywać do triumfu kontrreformacji, która wyrokiem sądu likwiduje ariański ośrodek i zbiera owoce swej pracy.

„Sąd nad arianami” nie jest ilustracją, lecz ideowym przedstawieniem sądu sejmowego, na którym zapadł wyrok skazujący rakowskich arian. Dla kontrreformatora Zadzika czyn braci polskich był najcięższą zbrodnią i dlatego biskup dążył do postawienia całej społeczności przed obliczem sądu sejmowego, mimo iż wcześniej sprawy wyznaniowe nie były rozstrzygane w tej instancji. Jako osoba duchowna, mająca za sobą bogatą karierę w służbie państwa, posiadająca ogromne wpływy wśród szlachty, Zadzik doprowadził do podporządkowania swoim oczekiwaniom całej braci szlacheckiej, reprezentowanej przez świeckie instytucje sejmu i senatu, i wymusił własne rozwiązanie ważnej dla niego sprawy w sferze religijnej. Plafon jest zatem ilustracją panujących stosunków wyznaniowych w państwie, wspólnych działań instytucji świeckich i kościoła, wzajemnego ich wspierania się na rzecz utrzymania dominującej pozycji w państwie. Treści ideowe malowidła są czytelne do dzisiaj – jest ono przykładem propagowania kontrreformacyjnej idei o konieczności zachowania jedności państwa i kościoła, wobec prób rozbijania ich spistości przez herezję.

Przypisy

- 1 Historia, Kultura, Sztuka, Kielce, pod red. P. Tkaczyka, Kielce 2003, s. 111.
- 2 Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedii Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami przy współpracownictwie kilkunastu duchownych i świeckich osób wydana przez X. Michała Nowodworskiego, t. 32, Włochy, Płock 1913, s. 484.
- 3 P. Nitecki, Biskupi kościoła w Polsce w latach 965–1999. Słownik biograficzny, Warszawa 2000, s. 504.
- 4 M. Pieniążek-Samek, Tribulum gratitudinis reddo. Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku. Studium z historii kultury, Kielce 2005, s. 364.
- 5 Encyklopedia kościelna..., s. 484.
- 6 Historia..., s. 111.
- 7 M. Pieniążek-Samek, Tribulum gratitudinis reddo..., s. 364.
- 8 Tamże.
- 9 Historia..., s. 111–112.
- 10 Tamże, s. 112.
- 11 J. Dzięgielewski, Izba poselska w systemie władzy Rzeczypospolitej w czasach Władysława IV, Warszawa 1992, s. 90.
- 12 M. Pieniążek-Samek, Tribulum gratitudinis reddo..., s. 364.

- 13 J.A. Gierowski, *Biskupi krakowscy XVII i XVIII wieku i ich troska o północną część diecezji*, [w:] *Kościół katolicki w Małopolsce w średniowieczu i we wczesnym okresie nowożytnym*, pod red. W. Kowalskiego, J. Muszyńskiej, Gdańsk 2001, s. 286; J. Kuczyński, *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 15, Kraków 1990, s. 20.
- 14 M. Pieniążek-Samek, *Tribulum gratitudinis reddo...*, s. 364.
- 15 N. Miks, *Architektura Pałacu Biskupiego w Kielcach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 14, nr 4, Warszawa 1952, s. 153-154; M. Pieniążek-Samek, *Tribulum gratitudinis reddo...*, s. 90–91.
- 16 J. Kuczyński, *Kielecka rezydencja...*, s. 21; Tenże, *Muzeum wewnątrz pałacowych. Pałac, jego twórcy, budowa, styl, funkcja i dzieje*, [w:] J. Kuczyński, A. Oborny, *Pałac w Kielcach – Przewodnik*, Kraków 1981, s. 6; N. Miks, *Architektura Pałacu Biskupiego...*, s. 155.
- 17 J. Kuczyński, *Muzeum wewnątrz...*, s. 8.
- 18 *Historia...*, s. 129–130; N. Miks, *Architektura Pałacu Biskupiego...*, s. 155.
- 19 J.L. Adamczyk, *Wzgórze zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991, s. 15–17; J. Kuczyński, *Muzeum zabytkowych wnętrz z XVII i XVIII w. w kieleckim pałacu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 13, Kraków 1984, s. 13; Tenże, *Muzeum wewnątrz...*, s. 7–11.
- 20 M. Rawita-Witanowski, *Dawny powiat chęciński*, Kielce 2001, s. 148; J. Kuczyński, *Muzeum wewnątrz...*, s. 8.
- 21 J. Kuczyński, *Muzeum wewnątrz...*, s. 6–7.
- 22 M. Karpowicz, *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659). Architekt Pałacu Kieleckiego*, Kielce 2002, s. 12–13.
- 23 A. Celichowska, *Konserwacja dekoracji snycerskiej stropu ramowego z obrazem „Sąd nad arianami” w Pałacu Biskupim w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 18, Kielce 1995, s. 223.
- 24 J. Kuczyński, *Kielecka rezydencja...*, s. 15.
- 25 *Historia...*, s. 118.
- 26 J. Kuczyński, *Muzeum wewnątrz...*, s. 8.
- 27 Tenże, *Kielecka rezydencja...*, s. 16-21.
- 28 M. Pieniążek-Samek, *Tribulum gratitudinis reddo...*, s. 170.
- 29 *Historia...*, s. 118.
- 30 J. Kuczyński, *Muzeum wewnątrz...*, s. 8–9.
- 31 W. Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 8-10.
- 32 Tamże, s. 22–23.
- 33 *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, pod red. D. Pecold, I. Rząśnickiej, t. 2, Wrocław 1975, s. 73.
- 34 W. Tomkiewicz, *Dolabella...*, s. 14.
- 35 *Słownik Artystów...*, s. 75.
- 36 W. Tomkiewicz, *Dolabella...*, s. 72–73.
- 37 Tamże, s. 19.
- 38 Tamże, s. 72–73.
- 39 D. Kosierkiewicz, *Znaleziono prawdziwego Dolabellę*, „Echa Dnia”, 1995, nr 71, s. 7.
- 40 Z. Ogonowski, *Myśl ariańska w Polsce XVII wieku. Antologia tekstów*, Wrocław 1991, s. 11, 12.
- 41 Z. Gołaszewski, *Bracia Polscy*, Toruń 2005, s. 57–58.
- 42 Z. Ogonowski, *Myśl ariańska w Polsce...*, s. 11; A. Brückner, *Różnowiercy polscy. Szkice obyczajowe i literackie*, Warszawa 1962, s. 117.
- 43 Z. Ogonowski, *Myśl ariańska w Polsce...*, s. 11, 12.
- 44 W. Urban, *Epizod reformacyjny*, „Dzieje narodu i państwa polskiego”, t. 2, cz. 30, Kraków 1988, s. 51.
- 45 Tenże, *Od reformacji protestanckiej do katolickiej*, [w:] *Pamiętnik świętokrzyski. Studia z dziejów kultury chrześcijańskiej*, pod red. L. Kaczanowskiego, A. Massalskiego, ks. D. Olszewskiego, J. Szczepańskiego, Kielce 1991, s. 113.
- 46 Z. Ogonowski, *Myśl ariańska w Polsce...*, s. 11–12.

- 47 Tamże.
- 48 J. Tazbir, *Bracia polscy na wygnaniu. Studia z dziejów emigracji ariańskiej*, Warszawa 1977, s. 7–9.
- 49 L. Chmaj, *Wykłady Rakowskie Fausta Socyna*, [w:] *Studia nad arianizmem*, pod red. L. Chmaja, Warszawa 1959, s. 172–173.
- 50 L. Szczucki, Jan Licinius Namysłowski, [w:] *Studia nad arianizmem...*, s. 151–152.
- 51 L. Chmaj, *Wykłady Rakowskie...*, s. 172.
- 52 J. Tazbir, *Bracia...*, s. 12.
- 53 S. Tworek, *Raków ośrodkiem radykalizmu ariańskiego 1569–1572*, [w:] *Raków ognisko arianizmu*, pod red. S. Cynarskiego, Kraków 1968, s. 78–79; S. Tync, *Zarys dziejów wyższej szkoły braci polskich w Rakowie 1602–1638*, [w:] *Raków ognisko arianizmu...*, s. 94.
- 54 J. Tazbir, *Bracia...*, s. 12, 14.
- 55 Tamże, s. 25–26.
- 56 Z. Ogonowski, *Myśl ariańska w Polsce...*, s. 11.
- 57 M. Wajsblum, *Ex regestro arianismi. Szkice z dziejów upadku protestantyzmu w Małopolsce*, Kraków 1937–1948, s. 21–22.
- 58 J. Tazbir, *Arianie i katolicy*, Warszawa 1971, s. 11.
- 59 Tamże, s. 31.
- 60 Tamże, s. 11–13; S. Tync, *Zarys dziejów wyższej szkoły...*, s. 160.
- 61 J. Tazbir, *Arianie...*, s. 13–15.
- 62 S. Tync, *Zarys dziejów wyższej szkoły...*, s. 160.
- 63 Erygowanej 3 kwietnia 1633 roku dzięki wstawiennictwu Zadzika, obejmującej Drogowlę, Raków i Dębno. Patrz: J. Kracik, *Raków katolicki*, [w:] *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, pod red. A. Wyczańskiego, t. 30, Wrocław–Łódź 1985, s. 96.
- 64 J. Kracik, *Raków katolicki...*, s. 98.
- 65 J. Tazbir, *Arianie...*, s. 14–15.
- 66 S. Tync, *Zarys dziejów wyższej szkoły...*, s. 161.
- 67 W. Czapliński, *Władysław IV i jego czasy*, Warszawa 1972, s. 246.
- 68 Tamże.
- 69 Tamże, s. 247.
- 70 J. Tazbir, *Arianie...*, s. 15–16.
- 71 W. Czapliński, *Władysław IV...*, s. 248–249.
- 72 J. Tazbir, *Arianie...*, s. 15–17.
- 73 Tamże, s. 18–20.
- 74 W. Czapliński, *Władysław IV...*, s. 249.
- 75 J. Tazbir, *Arianie...*, s. 25–27; tenże, *Stando Lubentius moriar. Biografia Stanisława Lubienieckiego*, Warszawa 2003, s. 29; Z. Ogonowski, *Myśl ariańska w Polsce...*, s. 15.
- 76 J. Kracik, *Raków katolicki...*, s. 99.
- 77 Tamże, s. 98.
- 78 Tamże, s. 99.
- 79 Tamże, s. 98.
- 80 J. Tazbir, *Arianie...*, s. 27–28.
- 81 S. Hołdys, *Praktyka parlamentarna za panowania Władysława IV Wazy*, Wrocław 1991, s. 52.
- 82 J. Tazbir, *Arianie...*, s. 27–28.
- 83 A. Celichowska, *Strop ramowy „Sąd nad arianami” z Trzeciego Pokoju Apartamentu Biskupiego*, t. 1, Dokumentacja Konserwatorska., Pracownia Konserwacji Zabytków w Kielcach, Kielce 1995, [maszynopis, PKZ Kielce], s. 5.

- 84 Tamże.
- 85 A. Celichowska, *Konserwacja dekoracji...*, s. 229.
- 86 Tamże, s. 223.
- 87 *Historia...*, s. 123.
- 88 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 4.
- 89 Tamże, s. 5.
- 90 W. Tomkiewicz, *Dolabella...*, s. 37.
- 91 A. Piasecka, *Przywrócenie „Sądu nad arianami”*, „IKAR. Kultura, Nauka, Sztuka, Rekreacja”, 1995, nr 7–8, s. 39.
- 92 *Historia...*, s. 124.
- 93 J. Kuczyński, *Muzeum wnętrza...*, s. 35.
- 94 T. Maszczyński, *Arianie i zabytki architektury ariańskiej na Kielecczyźnie*, Kraków 1968, s. 18.
- 95 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 7.
- 96 J. Lileyko, *Życie codzienne w Warszawie za Wazów*, Warszawa 1984, s. 151–152.
- 97 Tamże, s. 45.
- 98 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 7–8.
- 99 J. Lileyko, *Życie codzienne w Warszawie...*, s. 153.
- 100 E. Jeżewska, *Malowidła historyczne Tomasza Dolabelli (ok. 1570–1650) i jego krakowskiego warsztatu, z at ok. 1640 r., w pałacu po-biskupim w Kielcach – w obecnej siedzibie Muzeum Narodowego, Kielce 2003 [odczyt w ramach Festiwalu Nauki w Kielcach, maszynopis niepublikowany, udostępniony przez Konserwatora Zabytków w Kielcach]*, s. 3.
- 101 W. Tomkiewicz, *Dolabella...*, s. 25.
- 102 Tamże, s. 19.
- 103 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 7.
- 104 W. Tomkiewicz, *Dolabella...*, s. 41.
- 105 *Historia...*, s. 124.
- 106 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 8.
- 107 A. Oborny, *Nowe tajemnice „Sądu nad arianami”*, „Gazeta Lokalna”, 1995, nr 90 [brak nr strony – wycinek z gazety w Regionalnym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków w Kielcach].
- 108 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 8.
- 109 W. Tomkiewicz, *Dolabella...*, s. 41–66.
- 110 Tamże, s. 26.
- 111 M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 499–504.
- 112 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 8–9.
- 113 M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów...*, s. 519–520.
- 114 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 9.
- 115 Tamże, s. 9–10.
- 116 W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 12 (1951), nr 1, s. 85.
- 117 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 8.
- 118 J. Kuczyński, *Muzeum wnętrza...*, s. 36.
- 119 [JULL], Alina Celichowska, „Gazeta Wyborcza”, 2001, nr 16, s. 6.
- 120 [CUG], *Sensacja w Pałacu Biskupów*, „Gazeta Kielecka”, 1995, nr 3, s. 1–2.
- 121 W. Czaplinski, *Władysław IV...*, s. 248–249.
- 122 J. Lileyko, *Życie codzienne w Warszawie...*, s. 152.
- 123 A. Celichowska, *Strop ramowy...*, s. 8.

- 124 Tamże, s. 5.
- 125 J.E. Cirlot, Słownik symboli, Kraków 2000, s. 325.
- 126 A. Celichowska, Strop ramowy..., s. 5–6.
- 127 Tamże, s. 11; zamieniono położenie dwóch malowideł narożnych, tj. Jesieni i Zimy.
- 128 Tamże, s. 27–28.
- 129 M. Gutkowska-Rychlewska, Historia ubiorów..., s. 444–448; A. Celichowska, Strop ramowy..., s. 11.
- 130 A. Celichowska, Strop ramowy..., s. 11–12.
- 131 Tamże, s. 31.
- 132 Tamże, s. 13.
- 133 Tamże.
- 134 Tamże, s. 29.
- 135 Tamże, s. 30–31.
- 136 Tamże, s. 12–13.
- 137 Tamże, s. 31.
- 138 Tamże, s. 12.
- 139 Tamże.
- 140 Tamże, s. 31.
- 141 W. Czapliński, Władysław IV..., s. 248.
- 142 A. Celichowska, Strop ramowy..., s. 12.
- 143 D. Forstner, Słownik symboliki chrześcijańskiej, Warszawa 1990, s. 76.

Redakcja: Roman Sidorski

Renata Madziara: Absolwentka historii Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie w 2007 roku obroniła pracę magisterską pt. Treści ideowe malowidła „Sąd nad arianami” z pałacu biskupiego w Kielcach. W 2012 roku obroniła pracę doktorską pt. Historia diecezji wrocławskiej Kościoła ewangelicko-augsburskiego w latach 1945/1947–1991. Ujęcie z perspektywy lokalnej. Za dotychczasowy dorobek naukowy została wyróżniona przez Ośrodek Pamięć i Przyszłość we Wrocławiu – została laureatką III edycji konkursu dla młodego naukowca.

Wolna licencja – ten materiał został opublikowany na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 3.0 Polska.

Redakcja i autor zezwalają na jego dowolny przedruk i wykorzystanie (również w celach komercyjnych) pod następującymi warunkami: należy wyraźnie wskazać autora materiału oraz miejsce pierwotnej publikacji – Portal historyczny Histmag.org, a także nazwę licencji (CC BY-SA 3.0) wraz z odnośnikiem do jej postanowień. W przypadku przedruku w internecie konieczne jest także zamieszczenie dokładnego aktywnego odnośnika do materiału objętego licencją.

UWAGA: Jeśli w treści artykułu nie zaznaczono inaczej, licencja nie dotyczy ilustracji dołączonych do materiału – w kwestii ich wykorzystania prosimy stosować się do wskazówek w opisie pod zdjęciami, lub – w razie ich braku – o kontakt z redakcją: redakcja@histmag.org

Portal – <http://histmag.org/Idee-plafonu-Sad-nad-arianami-z-kieleckiego-palacu-biskupow-krakowskich-7246>

Licencja - <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/legalcode>