

URSZULA GULBIŃSKA-KONOPA, ŁUKASZ KONOPA
Lublin

Odnalezione wzory graficzne późnorenesansowych polichromii w tzw. Piwnicy pod Fortuną w kamienicy Lubomelskich w Lublinie

„Piwnica pod Fortuną” to niewielkie pomieszczenie położone pod kamienicą Lubomelskich pod adresem Rynek nr 8 w Lublinie. W jego wnętrzu, na ścianach i na sklepieniu częściowo zachowały się późnorenesansowe polichromie o tematyce świeckiej. Wnętrze od lat dostępne było publiczności, nie zostało jednak do dzisiaj wystarczająco rozpoznane przez badaczy. Najobszerniejszym opracowaniem dotyczącym tego obiektu jest tekst Józefa Edwarda Dutkiewicza *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, opublikowany w 1957 roku¹.

W lutym 2018 roku opiekę nad zespołem piwnic znajdujących się pod kamienicą Rynek 8 przejął Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”². Wśród tych pomieszczeń jest także wspomniane wnętrze z unikatowymi polichromiami³. W ramach przygotowań do udostępnienia zabytku zwiedzającym dokonano analizy stanu badań nad obiektem, a po uznaniu, że dotychczasowa wiedza o malowidłach wymaga zna-

¹ J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, w: *Studia renesansowe*, t. II, red. M. Walicki, Wrocław 1957, s. 134–212. O treści tekstu dalej.

² Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” to samorządowa instytucja kultury, która działa na rzecz ochrony dziedzictwa kulturowego i edukacji (adres internetowy instytucji: www.teatrnn.pl).

³ Pomieszczenie tzw. Piwnicy pod Fortuną zostało przekazane zespołowi Lubelskiej Trasy Podziemnej działającemu w ramach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.



il. 1 – Wnętrze tzw. Piwnicy pod Fortuną. Widok w kierunku północnym, Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.

czących uzupełnień, podjęto nade wszystko poszukiwania wzorów dla lubelskich przedstawień (il. 1).

Autorzy przeprowadzili analizę dostępnych zasobów ikonograficznych i towarzyszących obrazom tekstów, w wyniku której odnaleziono materiał źródłowy znacząco wpływający na postrzeganie zarówno form jak i treści przedstawień znajdujących się we wnętrzu omawianym w niniejszym komunikacie. Zidentyfikowano wzory graficzne dla wszystkich dziewięciu znajdujących się w nim pól obrazowych. Ponadto autorzy podjęli się próby rekonstrukcji inskrypcji towarzyszącej przedstawionej na sklepieniu pomieszczenia nagiej postaci identyfikowanej jako Fortuna. Dzięki przeprowadzonym dotychczas badaniom udało się ustalić najbardziej zbliżoną do pierwotnej treść napisu.

Historia kamienicy przy Rynku nr 8 sięga początków XVI stulecia. Prawdopodobnie w tym czasie istniał w tym miejscu budynek murowany, a pierwsze o nim wzmianki pochodzą z 1522 roku⁴. Dziś na ościeżu prze-

⁴K. Gerłowska, *Kamienica Rynek 8 w Lublinie*, Lublin 1974, Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lublinie, sygn. 673, s. 25; M. Podgórska-Makał, *Dokumentacja prac konserwatorskich przy polichromii ściennej w pomieszczeniu tzw. „Winiarni”*

jazdu kamienicy znajduje się kamienna płyta, na której widnieje herb Lubomelskich – Zadora, data 1540 i napis IAN LVBOM. Nad nim widoczna jest, mocno już zatarta, nieodczytana dotychczas łacińska inskrypcja. Płyta ta jest pamiątką po renesansowej przebudowie kamienicy w 1540 roku⁵. W tym czasie nieruchomość należała do Jana Lubomelskiego, jednego ze znaczniejszych przedstawicieli rodu. Kamienica w posiadaniu rodziny znajdowała się przez ponad 100 lat. Lubomelscy odnotowywani są wielokrotnie w aktach miejskich i wymieniani jako członkowie ławy sądowej, rajcy miejscy czy też piastujący urząd burmistrza Lublina. Jego przedstawiciele trudnili się też handlem i zarządaniem nieruchomościami⁶.

W roku 1556 nastąpił podział dóbr po śmierci Jana Lubomelskiego między jego dzieci⁷. Jednym ze spadkobierców był Erazm Lubomelski, właściciel kamienicy w latach 1573–1586, któremu przypisywano dotychczas fundację polichromii we wnętrzu piwnicy, zwanej także winiarnią. W wyniku ugody rodzinnej w roku 1573 nabył on nieruchomość od swojej siostry Urszuli. Dwa lata później wybuchł w Lublinie wielki pożar, w wyniku którego spłonęła niemal cała zabudowa miejska⁸. Nie wiemy dokładnie, w jakim stopniu uległa pożodze kamienica Lubomelskich. Po śmierci Erazma w 1586 roku kamienicę odziedziczyły jego dzieci i wnuki.

W 1661 roku Lubomelscy sprzedali kamienicę Michałowi Szererowi. W 1711 roku nabyli ją Antoni i Elżbieta Szuartowie, a później jako zabezpieczenie posagu otrzymał ją zięć Szuartów, Jan Makarewicz. W roku 1782 miała miejsce przebudowa kamienicy, podczas której zapewne zamurowano wejścia i okna do piwnicy z polichromiami⁹. Od tego czasu do

w kamienicy Rynek 8 w Lublinie. Lipiec 1998 – kwiecień 1999, Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lublinie, sygn. 12314 A, s. 8.

⁵ Tamże.

⁶ O Lubomelskich patrz m.in.: S. Paulowa, hasło: *Lubomelski Jan*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, T. XVII, s. 622; G. Jakimińska, *Elita władzy lubelskiej gminy miejskiej w latach 1555–1651*, Lublin 2012.

⁷ Dokładna sytuacja własnościowa kamienicy patrz: K. Gerłowska, *Kamienica Rynek 8 w Lublinie*, s. 14–24.

⁸ Opis pożaru przytoczony m.in. w: H. Gawarecki, S. Paulowa, M. Stankowa, *Kłęski pożarów w Lublinie*, „Rocznik Lubelski”, T. XVI: 1973, s. 220–222.

⁹ M. Podgórska-Makal, *Dokumentacja prac konserwatorskich przy polichromii ściennej w pomieszczeniu tzw. „Winiarni” w kamienicy Rynek 8 w Lublinie. Lipiec 1998 – kwiecień 1999*, sygn. 12314 A, s. 17; też, *Dokumentacja prac konserwatorskich przy: polichromii*

lat 30. XX wieku do jej wnętrza można było się dostać jedynie z niższej kondygnacji piwnic, a samo pomieszczenie służyło jako skład towarów. Od 1815 roku kamienica była w rękach rodziny Chruścielewskich, a w roku 1904 przeszła w posiadanie gminy żydowskiej.

Nie znamy żadnych tekstów źródłowych, w których byłyby opisane polichromie znajdujące się w piwnicy lub samo pomieszczenie. Pierwsze wzmianki pojawiają się dopiero w przewodniku z roku 1901¹⁰. Podane w nim informacje świadczą o świadomości istnienia malowideł w piwnicy i przekonaniu o funkcjonowaniu jej jako winiarni. Zasługa odkrycia pomieszczenia dla badaczy i szerokiej publiczności przypadła wspomnianemu już J.E. Dutkiewiczowi, który w latach 1935–1939 pełnił funkcję konserwatora zabytków w Lublinie¹¹. Stan, w jakim zastał malowidła, opisał jako bardzo zły¹². Ten czynnik wpłynął na późniejszą, miejscami błędną rekonstrukcję, a co za tym idzie interpretację przedstawię. Prace przy polichromiach Dutkiewicz opisał w artykule opublikowanym dopiero w roku 1957¹³. Stwierdził, że malowidła zostały wykonane techniką *suchego fre-*

ściennej w pomieszczeniu tzw. „Winiarni” w kamienicy mieszczącej się w Lublinie ul. Rynek 8. Sierpień 2007, Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lublinie, sygn. 12314 B, s. 5.

¹⁰ Opisując staromiejskie kamienice w Lublinie, autorka przewodnika podaje przy kamienicy Lubomelskich: *W piwnicach na ścianach są ślady malowideł i napisów, w językach: łacińskim i niemieckim. Była tu winiarnia, w której bawiła się palestra, [sic!] z leżącego naprzeciwko trybunału i kupcy na jarmarki zjeżdżający*, w: [M. Ronikierowa], *Ilustrowany przewodnik po Lublinie. Ułożony przez M.A.R.*, Warszawa 1901 (reprint Lublin 2010), s. 202.

¹¹ L. Kalinowski, *Profesor dr Józef Edward Dutkiewicz (1903–1968)*, „Ochrona Zabytków”, 21/4 (83): 1968, s. 61–65.

¹² *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 rozprzestrzenienie pleśni na pożywcze organicznego spoiwa [...] Najlepiej zachował się czarny kontur, lecz w połączeniu z ciemnymi partiami i on nie zawsze dostatecznie wyjaśnia treść malowidła (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 167) oraz całkowicie zniszczona została powierzchnia malowana na wysokości około 1 m od posadzki (tamże, s. 166).*

¹³ J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie to obszerny tekst, w którym omówiona została społeczno-obyczajowa, gospodarcza i kulturalna rola XVI-wiecznego Lublina, opis formalny malowideł, podjęta próba interpretacji ich treści i znalezienia dla nich analogii.*

sku na pobiałe wapiennej z domieszką spoiwa organicznego¹⁴, a czas powstania malowideł określał na lata 1560–1580¹⁵. Jako źródło dla lubelskich przedstawień wskazał grafikę Europy Zachodniej, szczególnie zaś środowisko niemieckie¹⁶.

W ramach prac przy polichromiach w latach 1937–1939 wykonano dokumentację konserwatorską wraz z dokumentacją fotograficzną, w tym zdjęcia w promieniach podczerwonych¹⁷. W czasie II wojny światowej piwnica znalazła się w sferze zainteresowania Niemców, którzy potraktowali ją jako przejaw niemieckiej kultury w Lublinie i funkcjonowała pod nazwą „Deutsche Weinkeller” lub „Ratsweinkeller”¹⁸. Podjęto się wówczas konserwacji zabytku. W okresie powojennym większe prace konserwatorskie przy malowidłach prowadzone były w latach 1960, 1974, 1982, 1999, 2007¹⁹. Zespół piwnic, w tym pomieszczenie z malowidłami, pełnił w okresie po II wojnie światowej różne funkcje, m.in. siedziby klubu studenckiego i galerii sztuki. W latach 2012–2018 funkcjonowała tu ekspozycja „Piwnica pod Fortuną – multimedialna historia Lublina”.

„Piwnica pod Fortuną” znajduje się na pierwszej kondygnacji piwnic pod kamienicą Lubomelskich. Jest to prostokątne pomieszczenie o wymiarach ok. 7,10 m x 2,70 m, wysokości 2,45 m, sklepienie kolebkowo. Piwnica pokryta została na ścianach i na sklepieniu polichromiami o łącznej powierzchni 60,57 mkw²⁰. Od strony południowej posiada okno wychodzące wprost na płytę rynku. Wejście do pomieszczenia

¹⁴ Tamże, s. 158.

¹⁵ Tamże, s. 199. Jeszcze pod koniec lat 30. XX w. Dutkiewicz datował powstanie malowideł na koniec XVI – początek XVII w. (J.E. Dutkiewicz, *Wiadomości konserwatorskie z Lublina i Lubelszczyzny*, „Pamiętnik Lubelski”, T. III: 1938, s. 498; tenże, *Prace konserwatorskie na terenie Lubelszczyzny*, „Ziemia”, nr 7: 1939, s. 211).

¹⁶ J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 179, s. 194–198.

¹⁷ Fotografie wykonane przez Edwarda Hartwiga. Negatywy w zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

¹⁸ M.O. Vandrey, *Ein Alter Deutsche Weinkeller*, „Das Generalgouvernement”, 4: 1941, s. 15–17; F. Schöller, *Führer durch die Stadt Lublin*, Krakau 1942, s. 8.

¹⁹ Materiały dokumentacji konserwatorskich dostępne w Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Lublinie.

²⁰ M. Podgórska-Makal, *Dokumentacja prac konserwatorskich przy polichromii ściennej w pomieszczeniu tzw. „Winiarni” w kamienicy Rynek 8 w Lublinie. Lipiec 1998 – kwiecień 1999*, s. 3.

znajduje się na ścianie zachodniej. Prowadzi ono z sąsiedniej piwnicy o podobnych rozmiarach.

Obecnie na ścianach i sklepieniu pomieszczenia znajduje się dziewięć pól przedstawieniowych o różnym stopniu czytelności. Sześć z nich ujętych jest w czworoboczne ramy, jedno ma kształt silnie wydłużonego owalu, jedno znajduje się w tondzie, jedno wypełnia powierzchnię stożkowej kapy kominka znajdującego się w narożu pomieszczenia. Ponadto pole znajdujące się po prawej stronie okna nie zawiera już jakichkolwiek czytelnych przedstawień. Po lewej stronie okna znajduje się pozbawiona polichromii powierzchnia ściany o rozmiarach dopuszczających istnienie w tym miejscu pola obrazowego podobnego innym zachowanym w obrębie pomieszczenia. Wszystkim polom przedstawieniowym, z wyjątkiem tonda, towarzyszą inskrypcje, a dwie niepowiązane są z przedstawieniami. Jedna ulokowana jest nad wejściem, druga nad wnęką, w literaturze zwaną almarią²¹. Powierzchnię pomiędzy wyodrębnionymi polami przedstawieniowymi pokrywa bogata wić roślinna.

Obecnie używana nazwa²² pomieszczenia wiąże się z przedstawieniem nagiej postaci kobiecej (określanym niekiedy jako ikonograficzny typ *Venus marina*²³) znajdującym się na sklepieniu (**il. 2**). Jest to linearny wizerunek nagiej kobiety, ukazanej frontalnie, stojącej w lekkim kontrapoście, trzymającej w lewej, wysoko uniesionej ręce drzewce, na którego długości przymocowana jest jasna tkanina, wydęta jakby wiatrem od lewej strony obrazu wiatrem. Jej łono zasłonięte jest czerwoną, również targaną wiatrem materią. Postać stoi na kuli umieszczonej w muszli. W pobliżu niej widać kształty przypominające chmury lub fale. W lewej, górnej części obrazu znajduje się rysunek ukazanej w trzech czwartych jakby męskiej głowy zwróconej ku trzymanej przez kobietę tkaninie. Przedstawienie znajduje się w polu o kształcie silnie wydłużo-

²¹ Tekst nad wejściem: VIRTUS REPULSAE NESCIA SORDIDAE / INTAMINATIS FULGET HONORIBUS / NEC SUMIT AUT POSSIT SECURIS / ARBITRIS POPULARIS AURAE (za: J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 165). Tekst nad „almarią”: NATIS IN USUM LAETITIAE SCYPHIS / PUGNARE TRACUM EST TOLLITE BARBARUM / MOREM VERECUNDUMQUE BACCHUM / SANGUINEIS PROHIBETE RIXIS (za: tamże, s. 166).

²² W literaturze wcześniejszej używane bywa głównie określenie „winiarnia” lub „Pod Fortuną”.

²³ J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 159.



il. 2 – Przedstawienie Fortuny na sklepieniu pomieszczenia
 tzw. Piwnicy pod Fortuną,

Lublin, Rynek 8, pocz. XVII w., fot.: Ł. Konopa.



il. 3 – Inskrypcja nad postacią Fortuny w tzw. *Piwnicy pod Fortuną*,
Lublin, Rynek 8, pocz. XVII w., fot.: Ł. Konopa.

nego owalu wyznaczonego floralną ramą z cęgowymi klamrami zamykającymi ją w czterech punktach.

Ponad owalnym obramieniem, w prostokątnym kartuszu znajduje się szczątkowo zachowana inskrypcja (il. 3). Autorzy na podstawie ocalałych fragmentów tekstu, po odtworzeniu hipotetycznego brzmienia inskrypcji opartego na strukturze: opis bazujący na porównaniu i puenta z morałem²⁴, uznali, że treść inskrypcji jest zapewne epigramem. W dalszej kolejności podjęli się przeszukania zbiorów XVI-wiecznych utworów epigramatycznych w celu dopasowania do istniejących pozostałości tekstu najbardziej prawdopodobnego utworu. Po zapoznaniu się z dostępnym materiałem odnaleziono epigram, który z ogromnym prawdopodobieństwem posłużył za wzór tekstu dla inskrypcji towarzyszącej wzmiankowanej powyżej postaci kobie-

²⁴ Autorzy posłużyli się m.in. informacjami zawartymi w artykule: A. Wolkenhauer, *Genese und Funktion von Epigrammen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts am Beispiel einiger Stiche von Hendrick Goltzius*, w: *Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, red. B. Guthmüller, Wiesbaden 2006, s. 327–345.

cej²⁵. Jest to utwór Cornelisa Schonaeusa²⁶ zatytułowany *In Fortunae Mobilitatem* o następującym brzmieniu:

*Instabili tumidum veluti mare fluctuat aestu,
Sic levis infido fallit Rhamnusia vultu.
Nemo igitur rebus fidat sublatus opimis,
Sed vaga spernantur dubiae ludibria Sortis*²⁷.

Początkowo wyróżniono również dwa możliwe źródła pochodzenia inskrypcji. Jednym z nich miał być zbiór epigramów zebranych w *Epigrammatum liber* z roku 1592²⁸. Drugim prawdopodobnym miejscem pochodzenia treści inskrypcji była rycina przedstawiająca Fortunę, a przypisywana warsztatowi Hendricka Goltziusa, gdzie ten sam epigram rozbity jest na dwa dystychy (il. 4). Z kolei treść inskrypcji doprowadziła do odnalezienia wyobrażenia będącego zapewne dużo bliższym pierwowzorem zarówno dla postaci lubelskiej Fortuny, jak i treści napisu. Jest to miedzioryt Heinricha Ulricha (1567–1621) działającego w Norymberdze (il. 5)²⁹. Układ ciała postaci, sposób trzymania przez nią żagla (lub chorągwi), układ okrywa-

²⁵J.E. Dutkiewicz przytacza resztkowo zachowaną inskrypcję, z niezrozumiałych powodów odcinając początki poszczególnych wersów tetrastychu (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 160).

²⁶Cornelis Schonaeus (1541–1611), współpracownik miedziorytnika i wydawcy Hendricka Goltziusa, był m.in. rektorem szkoły łacińskiej w Haarlemie. Informacje biograficzne dotyczące Schonaeusa znajdują się w: H. Van de Venne, *Cornelius Schonaeus. 1541–1611. A Bibliography of His Printed Works*, „Humanistica Lovanensia. Journal of Neo-Latin Studies”, Vol. XXXII: 1983, s. 367–376.

²⁷*Na zmienność Fortuny / Tak jak wzburzone morze faluje niepewnym pływem / Tak kapryśna Rhamnusia zwodzi wiarołomnym obliczem. / Niech zatem nikt wywyższony [u władzy] nie pokłada ufności w dobrobycie / Lecz niech odrzucone zostaną niepewne igraszki zmiennego losu* [tłum. Ł.K.].

²⁸Epigram w zacytowanym powyżej brzmieniu pochodzi z *Cornelii Schonaei Goudani gymnasiarchae Harlemensis Sacrae Comoediae sex...*, dzieła wydanego w Haarlemie w 1592 r. Należy dodać, że tetrastych *In Fortunae mobilitatem* pojawia się także w kolejnych wydaniach dzieł Cornelisa Schonaeusa, jednak już w wydaniu z 1629 r. jego treść nieznacznie się zmienia, odbiegając przy tym od pozostałości tekstu zachowanych na lubelskim malowidle.

²⁹Rycina opierająca się na pierwowzorze autorstwa Paulusa Meyera (*Paulus Mair inuent*). Biogram Heinricha Ulricha np. w: *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, red. M.H. Grieb, München 2007, s. 1564.



il. 4 – Warsztat Hendricka Goltziusa, *Fortuna*, ok. 1587–1588,
Kraków, Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie,
Gabinet Rycin PAU, nr inw. 1855.



il. 5 – Heinrich Ulrich wg Paulusa Meyera, *Fortuna*, ok. 1596 r., Zurych, ETH-Bibliothek. © Graphische Sammlung ETH Zürich.

jącej ją tkaniny oraz umieszczenie jej na kuli znajdującej się w muszli, a także obecność samej inskrypcji³⁰ wskazują na wspomnianą rycinę jako źródło inspiracji malarza. Autorzy artykułu uważają, że odczytana treść inskrypcji jednoznacznie potwierdza identyfikację postaci kobiety jako personifikacji szeroko rozumianego pod koniec XVI i na początku XVII wieku pojęcia Fortuny.

W wyniku przeprowadzonej kwerendy autorzy niniejszego artykułu uznali, że najbardziej prawdopodobnym pierwowzorem dla części z pozostałych przedstawień znajdujących się w pomieszczeniu tzw. Piwnicy pod Fortuną były wybrane ryciny pochodzące z jednego z wydań *Emblemata Saecularia...*, książki po raz pierwszy opublikowanej przez Johanna Theodora i Johanna Israela de Bry w 1596 roku we Frankfurcie nad Menem³¹. Wskazuje na to ogromna zbieżność formalna nie tylko przedstawień umieszczonych w podobnie ukształtowanych polach, ale także połączenie ich z inskrypcjami pochodzącymi z tego samego źródła. Na osiem (nie licząc postaci Fortuny) mniej lub bardziej czytelnych do dzisiaj przedstawień znajdujących się w lubelskiej tzw. Piwnicy pod Fortuną siedem odnajduje swoje hipotetyczne pierwowzory właśnie w *Emblemata Saecularia...*³².

³⁰ Treść inskrypcji nieznacznie odbiega od treści epigramu Cornelisa Schonaeusa. Chodzi mianowicie o umiejscowienie słowa *mare*, błędy w niektórych słowach (*sidat*, w oryginale *fidat*, *sublalus*, w oryginale *sublatus*, *fullit*, w oryginale *fallit*) oraz, podobnie jak we wspomnianej wyżej rycinie Hendricka Goltziusa zastosowanie *indikatiwu spernentur* zamiast konjunktywu *spernantur*.

³¹ *EMBLEMATA SÆCVLARIA, / MIRA ET IVCVNDA VARIE- / TATE SÆCVLI HVIVS MORES ITA EX- / primentia, vt Sodalitatum Symbolis Insignisque / conscribendis & depingendis perac- / commoda sint. / VERSIBVS LATINIS, RITHMISQVE GER- / manicis, Gallicis, Belgicis: speciali item Decla- / matione de Amore exornata. / [...] Artificiose & eleganter omnia in ære sculpta, re- / centerq(ue) publicata, per / IO. THEODORVM ET IO. ISRAELEM / de Bry, Fratres germanos, ciues / Francoford. / FRANCOFORTI, ANNO M. D. XCVI.* Kolejne znane autorom artykułu wydania zawierające ryciny, z których mógł czerpać autor lubelskich malowideł, to *Emblemata secularia...* z 1611 r. oraz *Proscenium Vitae Humanae...* z 1627 r. Wydanie z 1611 r. ukazało się w formie reprintu w latach 1894 i 1895 oraz w 1994 r. Istnieją jednak przesłanki, że lubelskie malowidła były oparte na wydaniu z 1596 r.

³² Na obecnym etapie badań autorzy niniejszego artykułu posłużyli się wydaniem najstarszym (tj. z 1596 r.). W konsekwencji założono, że data tego wydania stanowi równocześnie *terminus post quem* dla omawianego zespołu malowideł.

Dzieło braci de Bry³³ rozpoczyna się wstępem (*PRÆFATIO De Amore*, będącym kompilacją tekstów Franciscusa Vallerioli, Martiusa Galeotty oraz Battisty Fieri³⁴). Dalej zamieszczone są wierszowane spisy następujących po sobie embleatów, najpierw w języku łacińskim, a następnie niemieckim. Kolejne strony w części zwanej *Illustratio Emblematum* zawierają zbiór *subscriptiones* odnoszących się do każdego z 50 zawartych w książce embleatów, wyrażone w formie dystychu, tetrastychu lub bardziej rozbudowanej, w co najmniej dwóch językach – łacińskim i niemieckim. W dalszej części po łacińskim zwrocie do czytelnika następują po sobie właściwe przedstawienia (*picturae*), każde opatrzone łacińskim mottem (*inscriptio, lemma*). Każda *pictura* i odpowiadające jej motto występuje na jednej matrycy miedziorytniczej. Karty zawierające embleaty oddzielone są od siebie kartami z pustymi tarczami herbowymi w różnych aranżacjach.

Lubelskie przedstawienia odpowiadają następującym rycinom zawartym w *Emblemata Saecularia...* (w nawiasach podana numeracja miedziorytów w książce): *Democritus & Heraclitus* (1), *Simia rugata* (3), *Amor vincit omnia* (9), *Speculum Morosophum* (19), *Connubia coeca* (22), *Arbor Virginifera* (23), *Trutina nupturientium* (24).

³³ W chwili obecnej najwięcej danych dotyczących życia i działalności Theodora de Bry i jego synów: Johana Teodora i Johana Israela, zebrał i opublikował Michiel van Groesen (M. van Groesen, *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Leiden, Boston 2008). Theodor, urodzony w Liège w 1527 lub 1528 r., był złotnikiem i do tego fachu kształcił swoich synów. Ich działalność jako rytowników i wydawców wiąże się w znacznej mierze z wprowadzoną w tym czasie techniką miedziorytu, który szybko wypierał drzeworyty. Oficynę wydawniczą de Bry założyli we Frankfurcie, dokąd udali się po latach działalności w Strasburgu, Antwerpii i Londynie. Poróżnieni z ojcem, Johan Theodor i Johan Israel mniej więcej w 1595 r. rozpoczęli działalność wydawniczą na własną rękę. De Bry współpracowali m.in. z botanikiem Carolusem Clusiussem, antykwariuszem i poetą Jeanem-Jacques'em Boissardem oraz innymi, zwykle mniej znaczącymi humanistami. Należy podkreślić, że jako wydawcy nie prowadzili działalności drukarskiej. W 1609 r. nastąpiło przeniesienie działalności braci do Oppenheim i w tym samym roku zmarł młodszy Johan Israel. Lata 1612–1619 to czas największego rozkwitu wydawnictwa, ale już w 1619 r. Johan Theodor był znowu obywatelem Frankfurtu. Zmarł w 1623 r. w Bad Schwalbach.

³⁴ Autorzy tekstu wyrażają podziękowanie mgr Alicji Nareckiej za dokonanie przekładu treści *PRÆFATIO DE AMORE na język polski oraz za konsultacje dotyczące innych przekładów z języka łacińskiego*.

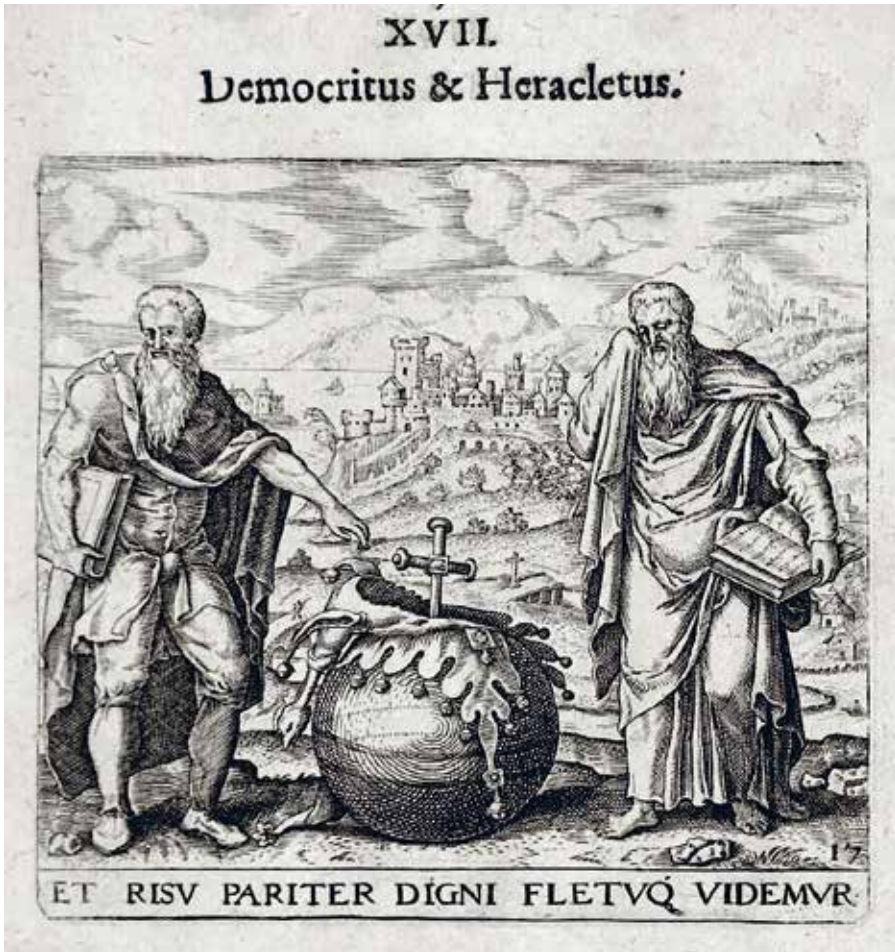


il. 6 – *Demokryt i Heraklit. Ściana zachodnia tzw. Piwnicy pod Fortuną, Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.*

Nad wejściem do pomieszczenia i nad wnęką w ścianie zachodniej znajdują się łacińskie czterowiersze w kartuszach. Oba zostały rozpoznane jako fragmenty pochodzące z utworów Horacego³⁵. Na ścianie zachodniej, na lewo od wejścia w czworobocznym polu przedstawiono dwie męskie postaci trzymające jedna zamkniętą, druga otwartą księgę³⁶ (il. 6). Pomiedzy nimi znajduje się kula zwieńczona krzyżem, obsypana jakby monetami, na którą wskazuje mężczyzna stojący z lewej strony. W tle widoczne są trzy prostokątne, trudne do zidentyfikowania kształty i zarys wzgórz. Powyżej postaci, na całej szerokości pola możemy dostrzec rząd prostokątnych form na kształt kasetonów. Nad ramą zamykającą pole przedstawienia, w prostokątnym kartuszu widnieje zachowana fragmentarycznie dwuwierszowa inskrypcja zaczynająca się słowem OMNI...

³⁵ J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 165–166.

³⁶ J.E. Dutkiewicz prawidłowo zinterpretował postaci jako Demokryta i Heraklita. Nie miał jednak możliwości dokładnego rozpoznania, jakie przedmioty znajdowały się pomiędzy filozofami. Nie znał również pełnego brzmienia towarzyszącej obrazowi inskrypcji (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 180–182).



il. 7 – Johan Theodor i Johan Israel de Bry, *Emblem Democritus & Heraclitus*,
w: Johan Theodor i Johan Israel de Bry,
“*Emblemata Saecularia...*”, Frankfurt nad Menem, 1596.
© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 22.1 Eth.

Obrazowi temu w *Emblemata Saecularia...* odpowiada rycina – *Democritus & Heraclitus* (il. 7). Tam również przedstawiono dwie męskie postaci w podobnie zarysowanych szatach, w analogiczny sposób trzymające otwartą i zamkniętą księgę. Pomiedzy nimi szklana kula zwieńczona krzyżem i przykryta błazeńską czapką z charakterystycznymi dzwonekami w kształcie kulek. W tle górzysy krajobraz z widokiem otoczonego murami miasta. Pod ryciną



il. 8 – Drzewo z popiersiami kobiecymi. Ściana zachodnia tzw. Piwnicy pod Fortuną, pocz. XVII w., Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.

lemma³⁷. Odnoszące się do ryciny *subscriptio* z *Illustratio Emblematum* znajdujące się pod rzymską cyfrą I brzmi: *Omnia Democritus deridet, et omnia deflet / Contra Heraclitus; par est sapientia vtriq(ue)*. Zapewne odpowiada ono fragmentarycznie zachowanej inskrypcji towarzyszącej polichromii.

Dalej, za wnęką kolejne czworoboczne pole zawiera centralnie umieszczone drzewo z głowami lub popiersiami kobiecymi w konarach³⁸ (il. 8). U dołu, po stronie lewej widać postać mężczyzny wykonującego zamach kijem w kierunku jego korony. Po stronie prawej brak czytelnych przedstawień. Powyżej ramy zachowała się inskrypcja. Umieszczona w ozdobnym kartuszu jest czytelna w niemal pełnym brzmieniu: *ALCINOI NVNQVAM SPEREM FELICIOR HORTOS / SI MIHI PRIVATIS HAEC CRESCER...* Pod ramą zachował się szczątkowo jedynie początek inskrypcji, tj. słowo, które można odczytać jako *FELICE*.

³⁷ *ET RISV PARITER DIGNI FLETVQ(UE) VIDEMUR.*

³⁸ J.E. Dutkiewicz nazywał to przedstawienie: *Gaj Alkinoosa lub Drzewo szczęśliwe*. Nie znał pełnej treści napisu poniżej (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 183–184).



il. 9 – Johan Theodor i Johan Israel de Bry, *Emblem Arbor Virgifer*, w:
 Johan Theodor i Johan Israel de Bry, “*Emblemata Saecularia...*”,
 Frankfurt nad Menem, 1596.

Na odpowiadającej temu przedstawieniu rycinie de Bry (*Arbor Virgifer*) w konarach drzewa znajdują się popiersia kobiece, a jedna z postaci spada z gałęzi głową w dół (il. 9). Pod drzewem stoją cztery postaci męskie, z których trzy zamierzają się w kierunku korony drzewa maczugami, a jedna przygląda się poczynaniom pozostałych. Dwie maczugi leżą na ziemi. Pod ryciną lemma *FELICES IUVENES QVIBVS HAEC EST ARBOR IN HORTIS*. Można założyć, że lubelskie przedstawienie jest nieco uproszczoną interpretacją ryciny, na co wskazuje zredukowana liczba postaci pod drzewem. O zapożyczeniu świadczy także zbieżność lemmy



il. 10 – Szala wagi. Ściana wschodnia tzw. Piwnicy pod Fortuną, pocz. XVII w.,
Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.

z zachowanym początkiem inskrypcji pod obrazem oraz praktycznie pełna zgodność inskrypcji ponad obrazem z *subscriptio* w książce³⁹.

Na ścianie południowej, przy oknie, znajduje się zdeformowane łukiem sklepienia czworoboczne pole niezawierające już żadnych przedstawień. Prawy skraj ściany wschodniej pokrywa zatynkowana pusta powierzchnia. Na lewo od tego miejsca znajduje się prostokątne pole zawierające element na kształt podwieszonoego ramienia wagi szalkowej (il. 10). Pozostała jego część pozbawiona jest obecnie polichromii⁴⁰. W kartuszu ponad ramą pola widnieje, w znacznej mierze zachowana, inskrypcja rozpoczynająca się słowami: ...*UCET VXOREM CUM...*⁴¹.

Należy uznać, że pierwowzorem opisanego powyżej przedstawienia była pochodząca z *Emblemata Saecularia...* rycina zatytułowana *Trutina nupturientium* (il. 11). Na szalach wagi ukazane są dwie postaci – na lewej mężczyzna z rapierem i woreczkiem z monetami, na prawej odwracająca od niego głowę kobieta, a w jej pobliżu skrzynka z pieniędzmi. Przy wspomnianych osobach możemy dostrzec jeszcze dwie pary ludzi. W prawym, dolnym rogu znajduje się postać uchodzącego z pomieszczenia Amora, którego wzrok pada na pieniądze w skrzynce. Inskrypcja znad lubelskiego przedstawienia byłaby zaczerpnięta z tekstu *subscriptio*, które brzmi: *Scilicet vxorem cum dote fidemq(ue) & amicos, / Et genus, & formam regina pecunia donat*⁴².

Kolejne czworoboczne pole zawiera przedstawienie wielkiego kosza wypełnionego ludźmi w różnym wieku i obojga płci⁴³ (il. 12).

³⁹ *Alcinoi nunquam sperem felicior hortos, / si mihi privatis haec cresceret arbor in aruis.*

⁴⁰ J.E. Dutkiewicz widział jeszcze w tym miejscu zarys przedstawienia: *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.* Przedstawienie zostało nazwane *Władza pieniądza*, a tekst widoczny w kartuszu odczytany jako pochodzący Horacego, *Epistolarum*, I, 6, 37–38 (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 162, 185–186).

⁴¹ Rekonstrukcję ryciny podaje Dutkiewicz (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 162).

⁴² W dziele de Bry przedstawieniu towarzyszy lemma: *LIBRA PARES PARIB(US), NVM(M)IS APPENDET AMORI.*

⁴³ Obraz ten Dutkiewicz nazywał *Szczęście w małżeństwie* i odnosił jego treść do przypadkowości zawieranych małżeństw. Nie mógł również dostrzec, zapewne podobnie jak na rycinie, zasłoniętych twarzy postaci sięgających do kosza.



il. 11 – Johan Theodor i Johan Israel de Bry, *Emblem Trutina nupturientium*,
w: Johan Theodor i Johan Israel de Bry, “*Emblemata Saecularia...*”,
Frankfurt nad Menem, 1596.

Z lewej strony stojąca poza koszem postać kobieca wyjmuje z niego mężczyznę w kapeluszu. Za niewiastą widoczne są ostrza halabard, a nad nią napis: *ICH HABE EINEN*. Po przeciwnej stronie znajduje się analogiczne wyobrażenie postaci, prawdopodobnie męskiej, wyciągającej z kosza kobietę. Powyżej widnieje częściowo zachowany napis: *...H HABE AUCH EINE*. Na prawo od tej postaci widać głowy dwóch mężczyzn.

Powyżej ramy obrazu znajduje się prawie kompletna inskrypcja w schwabasze, niemal identyczna z niemiecką subscriptio emblemu *Connubia coeca* pochodzącego z dzieła de Bry: *Glaub mir in warheit wer du bist / Ein blinder griff der Heurath ist / Ist einer den das Glück erwe-*



il. 12 – Ściana wschodnia tzw. Piwnicy pod Fortuną.
 Scena zw. Szczęście w małżeństwie, pocz. XVII w.,
 Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.

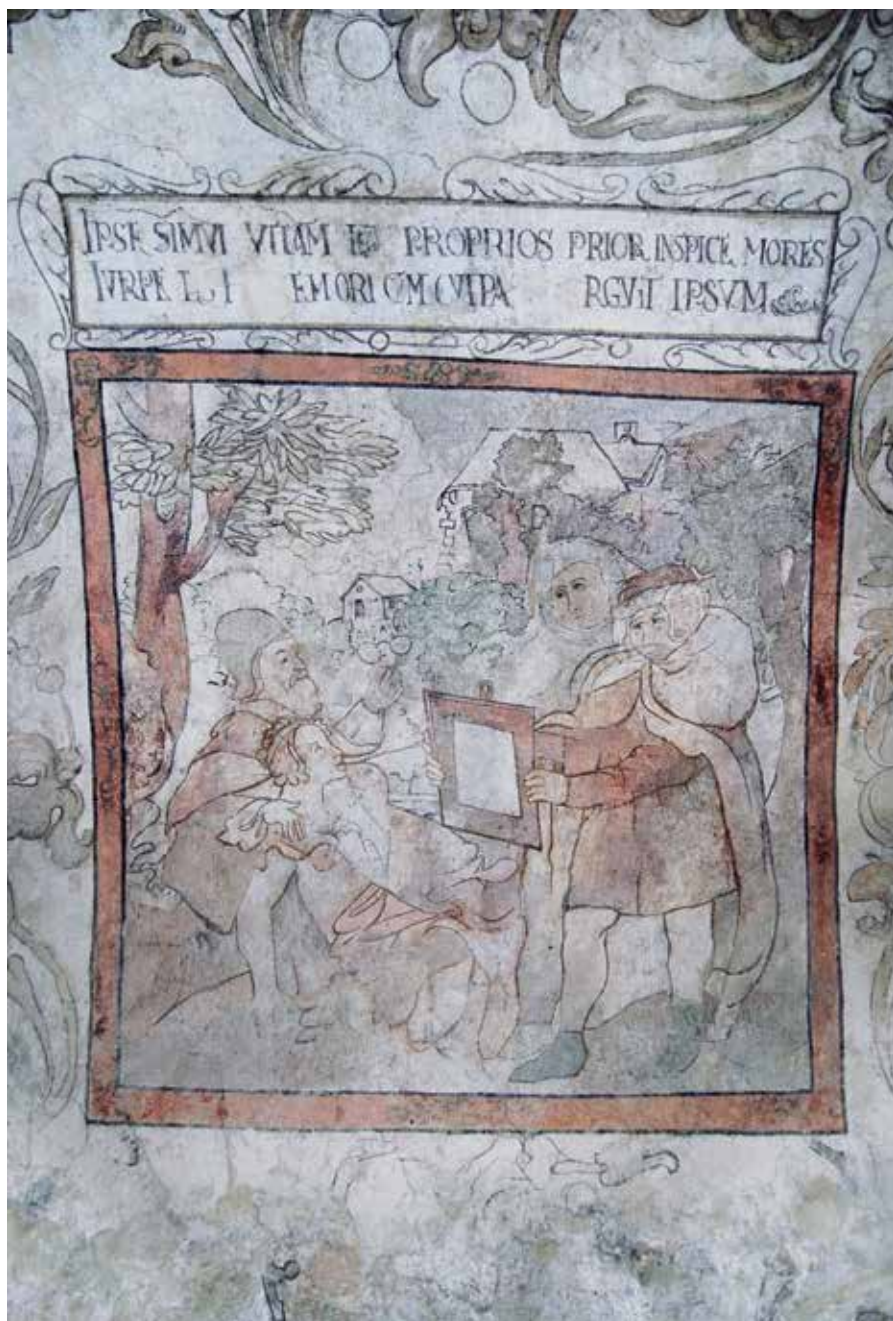


il. 13 – Johan Theodor i Johan Israel de Bry, *Emblem Connubia coeca*, w: Johan Theodor i Johan Israel de Bry, “*Emblemata Saecularia...*”, Frankfurt nad Menem, 1596.

*hlt / So sind jhr zehen den es fehlt*⁴⁴. Rycina i lubelskie przedstawienie cechują się tą samą kompozycją (il. 13). W *Emblemata Saecularia...* obie sięgające do kosza postaci mają zasłonięte twarze, co oznacza przypadkowość dokonywanego przez nie wyboru⁴⁵. Na rycinie widać również, że wyciągany z kosza przez kobietę mężczyzna trzyma w objęciach dwoje dzieci. Szczegół ten nie jest do końca czytelny na lubelskim malowidle.

⁴⁴ W inskrypcji na malowidle zamiast słowa *zehen* występuje *zehn*. Zdaniem autorów, może być to kwestia niepełnego zachowania, a nie interpretacji ortografii przez malarza. Podobnie jest zapewne w przypadku słowa *warheit*, które dziś może być czytane jako *warhen*. Ponadto Dutkiewicz przytacza niemiecką inskrypcję zmieniając ortografię wyrazu *Heuraht*.

⁴⁵ Treść lemmy towarzyszącej rycinie brzmi: *HEV NIMIVM CAECIS ERRANT CONNVBIA FATIS*.



il. 14 – Ściana wschodnia tzw. Piwnicy pod Fortuną.
Postaci ze zwierciadłem, pocz. XVII w., Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.



il. 15 – Johan Theodor i Johan Israel de Bry,
Emblem Speculum Morosophum, w: Johan Theodor i Johan Israel de Bry,
 “*Emblemata Saecularia...*”, Frankfurt nad Menem, 1596.

Ostatnie na ścianie wschodniej czworoboczne pole ukazuje cztery postaci pod drzewem (il. 14). Z lewej jest to siedzący starszy mężczyzna trzymający (?) okulary, obejmujący prawą ręką półleżącą młodą kobietę o odsłoniętej prawej piersi. Oboje spoglądają w kierunku lustra (?) trzymanego przez mężczyznę znajdującego się po stronie prawej. Za nim wylania się postać z rodzajem chusty na głowie. W tle namalowa-



il. 16 – *Kapa kominka w tzw. Piwnicy pod Fortuną. Malpa ze zwierciadłem*, pocz. XVII w., Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.

no wzgórze z położonymi w zieleni budynkami⁴⁶. W kartuszu powyżej obramienia sceny znajduje się, w znacznej mierze czytelna, inskrypcja zaczynająca się słowami: *IPSE SIMUL...*⁴⁷.

Wbrew oczywistym różnicom występującym pomiędzy grafiką braci de Bry a opisanym powyżej fragmentem polichromii, autorzy niniejszego artykułu uważają, że przedstawienie lubelskie było wzorowane na rycinie *Speculum Morosophum* (il. 15). Rozbieżności wynikają najprawdopodobniej z bardzo złego stanu zachowania malowidła i jego nietrafionej rekonstrukcji, m.in. widoczna na nim obnażona postać kobieca prawdopodobnie nie występowała w pierwotnej wersji przedstawienia. Zdaniem autorów, było ono

⁴⁶ Dutkiewicz jako jedną z możliwości interpretacji tego przedstawienia podaje historię Arystotelesa i Aleksandra Wielkiego, w której nauczyciel przestrzega ucznia przed zgubnym wpływem wdzięków pięknej Phylis (miałaby być pokazana w tym przedstawieniu jako młoda kobieta obejmowana przez starca – Arystotelesa), sam jednak ulega mocy pożądania (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 162, 188–190).

⁴⁷ Inskrypcja może być uznana za w pełni zbieżną z *subscriptio* w *Emblemata Saecularia...*, której treść jest następująca: *Ipse simul vitam et prioprios prior inspicie mores, / Turpe est Doctori cum culpa redarguit ipsum.*

wiernym powtórzeniem ryciny de Bry. W *Emblemata Saecularia...* kompozycję tworzą cztery postaci mężczyzn w dojrzałym wieku, podobnie ubranych i w niemal identycznych pozach jak na lubelskiej polichromii. W trzymanym przez jednego z nich lustrze odbija się twarz półleżącego człowieka. Za nimi krajobraz, bez wątplenia mogący być wzorem dla przedstawienia z lubelskiej kamienicy Rynek 8.

Północno-wschodnie naroże piwnicy zajmuje otwarty kominek, którego stożkowata kapa również pokryta jest dekoracją malarską (il. 16). Wydzielony ponad nią pas wzdłuż stycznej do sklepienia ponad ścianą wschodnią wypełniony jest w znacznej mierze czytelną inskrypcją. Wyjaśnia ona treść widniejącego na kapie przedstawienia. Jest to zwrócona w prawo przykucnięta mała trzymająca rodzaj dysku, w którego centrum znajduje się plama barwy dzierzążącego go zwierzęcia⁴⁸. Po obu stronach zachowały się dekoracje roślinne.

Przedstawienie to z pewnością odpowiada rycinie *Simia rugata* (il. 17). Widoczna jest na nim mała w kryzie trzymająca koliste lustro, w którego centrum widać odbicie głowy zwierzęcia, również w kryzie. Na obrzeżu zwierciadła biegnie tekst inskrypcji w języku niemieckim⁴⁹. W lewym górnym rogu pola obrazowego ryciny znajduje się odcinek pięciolinii z zapisem nutowym, nad którym umieszczono słowa *Cantat Simia*, zaś poniżej inskrypcję *Lase fare mj*. Pod polem obrazu lemma: *ASPICE VT INGENTES SUSPENDAT SIMIA RUGAS*, która zapewne w tej właśnie formie jako inskrypcja towarzyszyła przedstawieniu na kominku.

Na ścianie północnej, częściowo zajętej przez kapę kominka, znajduje się jedno umieszczone acentrycznie czworoboczne pole zawierające trzy postaci ukazane w dwóch strefach oddzielonych od siebie pasem chmur⁵⁰ (il. 18). Dwie z nich znajdują się w górnej części przedstawienia

⁴⁸ J.E. Dutkiewicz domniemywał, że na medalionie trzymanym przez małpę mogła znajdować się głowa lwa – związana z herbem Lubomelskich Zadora lub głowa ludzka (J. E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 162, 190).

⁴⁹ *LAS MICH MEINE KRÖS TRAGEN, DARNACH THV DV NIT FRAGEN, IST DOCH NVR AFENSPIL*. Dutkiewicz pisał o nieczytelnym napisie na otoku dysku/medalions (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 164).

⁵⁰ J.E. Dutkiewicz w dolnej części obrazu widział kobietę obejmującą nagimi nogami falliczny kształt, przez co przedstawienie nabierało charakteru obscenicznego. Ponad linią chmur miały znajdować się następujące postaci: Amor, jako miłość ziemską, i alegoria Czystości – jako miłość niebieską (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 190, 193).



il. 17 – *Johan Theodor i Johan Israel de Bry, Emblem Simia rugata*, w: *Johan Theodor i Johan Israel de Bry, "Emblemata Saecularia..."*, Frankfurt nad Menem, 1596.

– siedzący na kuli i przygotowujący się do strzału z łuku Amor oraz zwrócona ku niemu kobieta ubrana w długą szatę, z głową nakrytą welonem, którego końce spływają po jej przedramionach. Pomiedzy nimi widnieje cylindryczny postument przewiązany szarfą podwiązaną pośrodku. Na nim serce, z którego prawdopodobnie wyrasta płomień. Poniżej warstwy chmur widać frontalnie ukazaną siedzącą postać kobietę o rozłożonych ramionach, podtrzymujących horyzontalnie rozpościerającą się tkaninę. Ma obnażone nogi, które jakby obejmują nie do końca dające się zdefiniować kształty. Pod rozłożoną tkaniną do dziś rozpoznawalne bezładnie rozrzucone przedmioty, wśród których czytelne są: gałązka palmy, drzew-



il. 18 – Ściana północna tzw. Piwnicy pod Fortuną. Scena Triumfu Miłości, pocz. XVII w., Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.

ce z proporczykiem, infula (?) i inne, trudne już dziś do określenia. Poniżej przedstawienia, w prostokątnym kartuszu, nie w pełni zachowany *incipit* inskrypcji⁵¹. Nad przedstawieniem, na osi ściany, również znajduje się prostokątny kartusz, jednak jest on całkowicie pozbawiony inskrypcji.

Zarówno kompozycja przedstawienia, jak i sugerowana przez Dutkiewicza treść napisu pod nim, zbieżna z lemmą odnośnego przedstawienia w *Emblemata Saecularia...*, wskazują na to, że pierwowzorem musiała tu być rycina *Amor vincit omnia* (il. 19). Widać na niej, w dolnej strefie obrazu, siedzącą swobodnie na kuli postać kobiecą o obnażonych nogach i odkrytych piersiach, wokół niej zaś rozrzucone narzędzia przynależące do różnych profesji. Zasadniczo trafne odczytanie górnej strefy obrazu przez Dutkiewicza można uzupełnić o fakt występowania tam niknącego w chmurach pasa ze znakami zodiaku. Trudności interpretacyjne i śmiałe tezy dotyczące treści obrazu wysunięte przez Dutkiewicza były niewątpliwie wynikiem złego stanu zachowania tej partii malowidła.

Na ścianie zachodniej, na przestrzeni pomiędzy wejściem do piwnicy a ścianą północną znajduje się, umieszczone w tondzie, dwupostaciowe przedstawienie, jedyne nieposiadające zachowanej inskrypcji (il. 20). Jest to naga, uskrzydłona postać młodego mężczyzny przyklękającego przed znajdującą się na prawo od niego, również obnażoną, półleżącą na ziemi, swobodnie podpartą na łokciach kobietą⁵². Młodzieniec (*Amor*?) w prawej ręce trzyma schowany za plecami łuk. Lewą dłoń wyciąga w kierunku kobiety. Nad nią wisi przewiązana draperia, a w pobliżu znajduje się małe drzewo. Przy lewej krawędzi pola przedstawieniowego widnieje pień drzewa z ulistnionymi gałązkami. W tle rysuje się krajobraz miasta z wysokimi wieżami i górami na horyzoncie. Za wzór dla tego przedstawienia mógł posłużyć miedzioryt Heinricha Ulricha przedstawiający *Amora i Wenus*⁵³ z około 1600 roku lub inna rycina tego artysty powie-

⁵¹ J.E. Dutkiewicz prawidłowo odczytał szczerkowo zachowaną inskrypcję jako cytat z *Eneidy Wergiliusza: OMNIA VINCIT AMOR ET NOS CEDAMUS AMORI* (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 165).

⁵² J.E. Dutkiewicz podał trzy możliwe interpretacje przedstawienia, tj. jako *Danae i złoty deszcz*, *Wenus i Amor* lub *Amor i Psyche* (J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie*, s. 180).

⁵³ Autorzy pragną podziękować za udostępnienie do wglądu zdjęcia ryciny oraz cenne uwagi dr. Dieterowi Beaujeanowi. Rycina znajduje się w Galerii Narodowej w Pradze (nr inw. R 80931).



il. 19 – Johan Theodor i Johan Israel de Bry, *Emblem Amor vincit omnia*,
w: Johan Theodor i Johan Israel de Bry, “*Emblemata Saecularia...*”,
Frankfurt nad Menem, 1596.

lająca umieszczenie sceny w tondzie, jej kompozycję wraz z układem postaci oraz niektóre znaki szczególne, takie jak ulistnienie drzew, widok miasta z wysokimi wieżami budowli oraz uformowanie znajdującej się za postacią Wenus draperii. Niektóre, skądinąd znaczne, różnice pomiędzy oboma przedstawieniami (np. upozowanie Wenus) mogą wskazywać na konieczność zidentyfikowania wzoru bardziej zbliżonego do lubelskiego malowidła. Zarazem jednak, mając na względzie stan zachowania malowideł tuż po ich odkryciu przez Dutkiewicza, nie można całkowicie odrzucić hipotezy, że w istocie rekonstruowana przez konserwatorów scena nie wyglądała pierwotnie tak, jak widzimy ją dziś.



il. 20 – Ściana zachodnia tzw. Piwnicy pod Fortuną. Scena zw. Amor i Psyche, pocz. XVII w., Lublin, Rynek 8, fot.: Ł. Konopa.

Zasygnalizowana znaczna zbieżność pomiędzy malowidłami w piwnicy pod kamienicą Rynek 8 a rycinami w *Emblemata Saecularia*... Johana Theodora i Johana Israela de Bry świadczy, zdaniem autorów niniejszego tekstu, o proveniencji wzorów lubelskich polichromii. Bracia de Bry wielokrotnie wzorowali się na cudzych kompozycjach. Jednak umieszczenie ich w jednym zbiorze i powielenie ich w takiej liczbie w lubelskiej tzw. Piwnicy pod Fortuną zdaje się nie pozostawiać wątpliwości co do źródła inspiracji malarza. Oznacza to również konieczność zmiany datowania polichromii, ponieważ w tej sytuacji należy uznać, że pochodzą one najwcześniej z ostatnich lat XVI wieku, a raczej z pierwszych dekad XVII wieku. Także datowanie rycin Heinricha Ulricha potwierdza tezę o późniejszym powstaniu malowideł.

Autorzy na etapie niniejszego komunikatu wstrzymali się od przedstawienia własnych prób interpretacji całości kompozycji lub poszczególnych scen zawartych na ścianach i sklepieniu tzw. Piwnicy pod Fortuną⁵⁴. Wskazano na niewątpliwą zbieżność lubelskich malowideł z rycinami w *Emblemata Saecularia*... braci de Bry, a także z rycinami autorstwa Heinricha Ulricha. Zasugerowano możliwe brzmienie inskrypcji towarzyszącej postaci Fortuny. Autorzy deklarują podjęcie badań o charakterze interdyscyplinarnym dotyczących lubelskich polichromii oraz środowiska ich powstania i funkcjonowania, w tym zbadanie drogi, jaką grafiki de Bry i Heinricha Ulricha dotarły do Lublina, wraz z ostatecznym potwierdzeniem, czy stały się one bezpośrednimi wzorami dla lubelskich przedstawień⁵⁵.

⁵⁴ W przygotowaniu jest publikacja podejmująca m.in. zagadnienie roli *Emblemata Saecularia*... jako łącznika pomiędzy *libri emblematum* a *alba amicorum* i relacji lubelskich polichromii do obu gatunków piśmiennictwa.

⁵⁵ Badania są prowadzone pod kierunkiem prof. dr hab. Christine Moisan-Jablonski. Chęć wzięcia udziału w pracach zespołu badawczego wyrazili: mgr Urszula Gulbińska-Konopa (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”), Łukasz Konopa (badacz niezależny), mgr Maria Kowalczyk (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”), mgr Monika Krzykała (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”), dr Alisa van de Haar (Universiteitsbibliotheek Groningen).

Summary

Printed Sources for the Late-Renaissance Murals in the “Under the Fortuna” Cellar in Lublin (Poland) Printed Sources for the Late-Renaissance Murals in the “Under the Fortuna” Cellar in Lublin (Poland)

The cellar “Under the Fortuna” is located at 8 Rynek Street, right in the center of the Old Town district of Lublin. Its interior partly preserves secular late-Renaissance wall paintings. Even though it has been known for decades it has never received a thorough examination by scholars. The most extensive study concerning the paintings so far was published in 1957 by Józef Edward Dutkiewicz (*Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie / The 16th C. Murals in the So-Called Winery in Lublin*).

The complex of cellars at 8 Rynek Street was handed over to The “Grodzka Gate – NN Theatre” Centre, a local government culture institution, in February 2018. As a part of preparations for opening the historic space to visitors the decision has been made to carry out research aiming at finding the sources for imagery in the “Under the Fortuna” interior (**fig. 1**).

In order to meet that demand we have started our own research based on accessible iconographic and textual resources. As a result we managed to find sources for depictions enclosed within nine image fields. Moreover, we reconstructed the body of the partly surviving inscription above the image of Fortuna, thus proving that the deity has actually been depicted on the vault of the cellar.

The traceable history of 8 Rynek Street house goes back as far as early 16th c. It was first mentioned in written sources in 1522. A stone slab bearing the date 1540 and commemorating its renovation still can be seen at a side of the entrance to the building. At that time the house belonged to the Lubomelskis. The most prominent member of the family was Erasmus (Erazm) Lubomelski. Until recently the commissioning of mural paintings has been attributed to him. After his death in 1586 the house was inherited by his children and grandchildren. In 1661 the Lubomelskis sold the property. It was probably during the renovation of the house in 1782 that the entrance to the cellar was walled up. Since then it could only be reached from the lower level of cellars. The interior itself functioned as a storeroom.

There are no written sources concerning the interior or its wall decorations. Only as late as 1901 a short mention concerning the paintings was made in a guidebook to the city of Lublin. It was Edward Dutkiewicz, a conservator of the Lublin historic heritage in the years 1935-1939, who acknowledged the historical and artistic values of the cellar. According to his reports the state of the paintings was critical. This allegedly led to misinterpretations during renovation

works. An extensive article by Dutkiewicz about the discovery was published as late as 1957. He described the technique used as *al secco* with organic binder on lime-wash. Dutkiewicz argued that the paintings had been executed in the years 1560-1580 and were inspired by West European, or more precisely, German artistic environment.

After the initial renovation further preservation works took place during the German occupation of Lublin in 1939-1944. The interior was then called „Deutsche Weinkeller” or „Ratsweinkeller” and was interpreted as an evidence of the German origins of Lublin. After World War II conservation works were carried out periodically. The cellar served multiple functions, most recently under the name of “The Multimedia Museum of Lublin’s History - Fortuna Cellar”.

The “Under the Fortuna” cellar is a barrel-vaulted interior located on the first underground level of cellars belonging to the 8 Rynek Street house. It is 7.10 m long and 2.7 m wide. Its maximum height is 2.45 m. The paintings cover 60.57 square meters of its walls and vaulting including the hood of the fireplace. At present it consists of nine image fields, eight of which are accompanied by inscriptions. Two more inscriptions are placed independently. Apart from existing ones two more depictions could have decorated the walls but they are not discernible any longer. The spaces between the image fields are filled with rich floral decoration.

The interior is dominated by the figure of a naked woman holding a banner-like veil, standing on a ball in a shell (**fig. 2**). A man’s head appears above the figure on her left-hand side. Surrounding space in the elongated oval image field is filled with clouds and wave-like shapes. The depiction occupies a part of the vault. Still readable are remnants of a four-line inscription placed above it (**fig. 3**). At the initial stage of our research we determined that the text came from an epigram. Further study allowed to match it with “In Fortuna Mobilitatem”, a tetrastich by Cornelis Schonaeus which at first accompanied a print depicting Fortuna attributed to the workshop of Hendrick Goltzius (**fig. 4**) and was then published in 1592 in Schonaeus’ “Epigrammatum Liber”:

*Instabili tumidum veluti mare fluctuat aestu,
Sic levis infido fallit Rhamnusia vultu.
Nemo igitur rebus fidat sublatus opimis,
Sed vaga spernantur dubiae ludibria Sortis.*

This inscription, featuring slight differences between known sources, enabled us to find the print depicting Fortuna by Nuremberg artist Heinrich Ulrich (1567-1621) (**fig. 5**). We assume that the aforementioned print is the most likely model for the figure of the deity depicted in the cellar. Determining the full text of the inscription was crucial to recognize the figure as Fortuna which at that time conflated various meanings and traditions.

Additionally, as a result of a thorough inquiry, we determined that the most likely source for seven depictions in the „Under the Fortune” interior are

prints from „Emblemata Saecularia...” published by Johan Theodor and Johan Israel de Bry in Frankfurt am Main in 1596. The evidence of the likelihood of this attribution not only lies in the formal print-and-painting resemblance but also in textual loans from the book, namely the inscriptions originating in relevant *lemmata* and subscriptions. The Lublin depictions found their sources in the following emblems from „Emblemata Saecularia...” (figures in brackets follow numbering in the book): *Democritus & Heraclitus* (1), *Simia rugata* (3), *Amor vincit omnia* (9), *Speculum Morosophum* (19), *Connubia coeca* (22), *Arbor Virginifera* (23), *Trutina nupturientium* (24).

Accordingly, the first depiction to be found to the left of the entrance, featuring two elderly men holding books and a sphere with a cross on the top between them (**fig. 6**), was painted after the print *Democritus & Heraclitus* (**fig. 7**). Thanks to the help of the print it has been determined that the sphere was covered with a jester's cap. Nevertheless, the scarce elements of the landscape still surviving in the painting do not match the background as depicted in the print. Also the coffered ceiling-like structure above the philosophers will not be found in de Brys' engraving.

The next image field to the left shows a tree with women's busts emerging from the foliage (**fig. 8**). A man holding a club or a stick is preparing to thrust it towards the top of the tree. This depiction matches the print *Arbor Virginifera* (**fig. 9**). Due to the state of preservation of the painting it cannot be determined whether other human figures were present in the image. It seems likely though that the painter intentionally reduced the number of the male personages in the scene. The lack of the figure of the woman falling down from the tree can be explained either by intentional altering of the original by the artist or by the present condition of the painting.

On the opposite wall, the first image to the right (**fig. 10**) may have been shaped after the print *Trutina nupturientium* (**fig. 11**). At present only the balance of the scale can be seen. Dutkiewicz attested having been able to see traces of human figures and the scale pans.

The image field to the left contains the depiction of a large basket filled with male and female figures (**fig. 12**). It was apparently modeled after the print *Connubia coeca* (**fig. 13**). The image is accompanied by the only German inscription present in the interior. It is a *subscriptio* derived from the introductory part of „Emblemata Saecularia...”. Clearly visible differences between the print and the painting, e.g. the lack of the veils on the faces of the male and female figures drawing their spouses out from the basket, can be explained by the poor state of the latter.

Further to the left the depiction of three men and a half naked female figure can be seen (**fig. 14**). Despite the apparent differences between the painting and the source imagery the scene can be derived from *Speculum Morosophum* (**fig. 15**). The fact that the female figure substitutes in the Lublin depiction for

a man glimpsing in the mirror - originally to be found in de Brys' „*Emblemata Saecularia...*” - can be explained again by the poor state of the painting as it was seen by Dutkiewicz. The arrangement of the figures and characteristic features of the landscape point to the print as a direct model for the scene.

The next depiction has been placed on fireplace hood in the corner of the interior. It is a much distorted shape of an ape holding a disc (**fig. 16**). Partly readable inscription bordering the image from one side attests that the animal holding the mirror comes from the print *Simia rugata* (**fig. 17**). It is disputable what image mirrored the disc and whether the inscription *LAS MICH...* had been copied by the Lublin artist.

The northern wall of the cellar bears an image field containing three figures, one in the lower and two in the upper part of the scene (**fig. 18**). The highly damaged depiction finds its counterpart in the print *Amor vincit omnia* (**fig. 19**). It is the last loan from “*Emblemata Saecularia...*” in the interior. Similarly to other cases its provenance is attested by Latin subscriptio, the incipit of which can still be read. The rectangular field above the image, probably having been filled with another inscription, is now empty.

Moving back to the wall with the entrance we find a circular image field with depiction of a reclining nude female and a winged youth (**fig. 20**). It is highly probable that the source scene for the painting was another Heinrich Ulrich's print, a copy of which can be found in the National Gallery in Prague (object number R 80931; the copy of the print was kindly presented to us by Dieter Beaujean). Again, the apparent differences between the wall painting and the print, clearly visible in shaping the bodies of Amor and Venus, may have resulted from the poor condition of the painting and failed conservation.

At this initial stage of the research we have restrained from interpreting either the particular depictions or the entire complex of paintings. The unique aim of this article was to point to „*Emblemata Saecularia...*” by de Bry brothers and Heinrich Ulrich's prints as the most likely sources of imagery for the Lublin depictions. As a result new dating of the paintings shall be considered. The most likely period appears to be the very end of 16th c. or the first decades of the 17th c. Future research will aim to explain the role of „*Emblemata Saecularia...*” as a link between *libri emblematum* and *alba amicorum*. Subsequently, an attempt of determining the role played by the two genres in creation of the paintings in the „Under the Fortuna” cellar will be made. Finally, the circulation of the de Brys' prints and the way they arrived in Lublin is well worth examining. (translation by Łukasz Konopa)

Słowa kluczowe: Lublin, Piwnica pod Fortuną, malarstwo ścienne, Johan Theodor i Johan Israel de Bry, Heinrich Ulrich, *Emblemata Saecularia*

Keywords: Lublin, “Under the Fortuna” Cellar, wall paintings, Johan Theodor i Johan Israel de Bry, Heinrich Ulrich, *Emblemata Saecularia*