

Łaźnia i ogród w rezydencji Zygmunta Gonzagi margrabiego Myszkowskiego w Pińczowie

modus

prace z historii sztuki
xv, 2015



Nowożytne założenie rezydencjonalne w Pińczowie nie doczekało się do tej pory kompleksowych badań, choć zamek ordynatów budził zainteresowanie starożytników i autorów przewodników krajoznawczych już w XIX stuleciu¹. Siedziba Myszkowskich popadła w ciągu wieków właściwie w całkowitą ruinę, co w oczywisty sposób utrudniło badania. Nigdy ostatecznie nie ustalono nawet, w którym miejscu kompleksu mogłaby się znajdować tak chwalona przez współczesnych łaźnia, a destrukty kamieniarskie, złożone w Muzeum Regionalnym w Pińczowie zostały zaledwie hipotetycznie związane z tą budowlą (il. 1). Badania architektoniczne i archeologiczne przeprowadzone w latach 1960–1964 na pińczowskim wzgórzu zamkowym rzuciły nieco światła na zagadnienie wyglądu siedziby ordynatów. Odkryto wówczas pozostałości kamieniarki oraz określono ogólny zarys zabudowań pałacu². Ówcześni badacze skupili się głównie na średniowiecznym

ALEKSANDER
STANKIEWICZ



1. Zachowany fragment kamiennej maski, odkryty w r. 1964 w trakcie wykopalisk u podnóża wzgórza zamkowego w Pińczowie, tradycyjnie wiązany z łaźnią pińczowską, w zbiorach Muzeum Regionalnego w Pińczowie. Fot. autor

- 1 Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory prze tem opisanie apteczki, kuchni, stołów, uczt, biesiad, trunków i pijatyki; łaźni i kąpeli' łózek, pościeli, ogrodów, powozów i koni; błaznów, kartów, wszelkich zwyczajów dworskich i różnych otaczających szczegółów*, Warszawa 1830, s. 131–135; K. Tańska Hofmanowa, *Opis różnych okolic Królestwa Polskiego*, t. 1, Wrocław 1833, s. 244; M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*, t. 2, Warszawa 1844, s. 355; F.M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1849, s. 153; A. Skałkowski, *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych (1805–1877)*, t. 1, Poznań, 1947, s. 187–188.
- 2 J. Kuczyński, *Wyniki badań dawnego zespołu zamkowego w Pińczowie*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach”, 5, 1968, s. 207.

okresie dziejów pińczowskiej rezydencji, na marginesie swoich rozważań pozostawiając okres nowożytny. Wyniki ich badań można odnaleźć w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*³ oraz w późniejszych opracowaniach naukowych o zamku pińczowskim.

Pierwsze poważne wnioski na temat całego założenia pińczowskiego w kontekście twórczości architekta i rzeźbiarza Santiogo Gucciego sformułował Andrzej Fischinger. Skoncentrował się on jednak na analizie zachowanych elementów rezydencji Myszkowskich⁴. Na podstawie badań archeologicznych przeprowadzonych w latach sześćdziesiątych XX wieku wstępne studium na temat całego zamku opublikował Adam Miłobędzki, którego uwagi były następnie powtarzane przez późniejszych badaczy. Jego ustalenia poczynione zostały w relacji do intensywnie wówczas prowadzonych przez Jerzego Kowalczyka badań nad Zamościem. Miłobędzki starał się porównać stolice ordynacji Myszkowskich i Zamoyskich, wskazując na znaczące różnice w tych założeniach rezydencjonalnych i urbanistycznych oraz właściwie niekorzystnie oceniając zamek w Pińczowie⁵. Kilka lat później Janusz Kuczyński opublikował sprawozdanie z prac archeologicznych, które jednak niewiele wniosło, jeśli chodzi o wygląd nowożytnego pałacu pińczowskiego, łaźni, a także założenia ogrodowego⁶.

Nowe światło na rezydencję w Pińczowie rzucił dopiero artykuł autorstwa Franciszka Stolota dotyczący zachowanego testamentu Tomasza Nikla, współpracownika i kontynuatora prac Santiogo Gucciego. Badacz przeanalizował treść tego dokumentu, co pozwoliło mu związać z Niklem prace zleczone przez Myszkowskiego między innymi w pińczowskim ogrodzie⁷.

Odkryty opis łaźni pińczowskiej zawarty w druku ulotnym z roku 1611 autorstwa Simona Pistoriusa pozwala na rekonstrukcję jej ogólnego wyglądu oraz próbę interpretacji opisanych w nim rozwiązań w kontekście europejskim⁸. Jak większość tego typu budowli we Francji, Italii czy państwach Rzeszy, łaźnia pińczowska była nierozdzielnie związana z ogrodem, należy więc analizować jej wygląd na tle otaczającego ją krajobrazu oraz architektury.

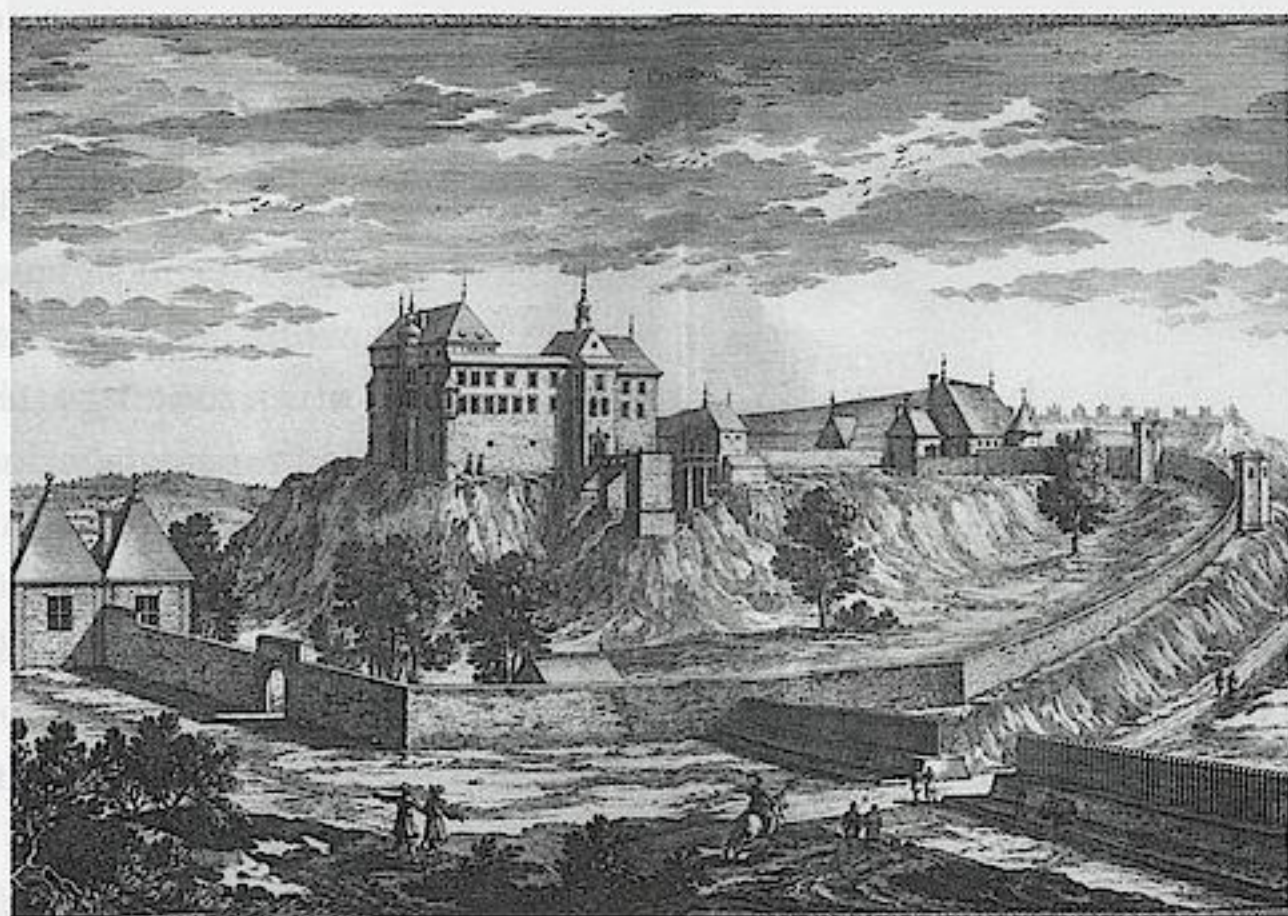
Rezydencja w Pińczowie – znaczenie krajobrazu. Kaplica św. Anny

Zamek w Pińczowie został wzniesiony przez biskupa krakowskiego Zbigniewa Oleśnickiego na miejscu starszej budowli⁹. Posiadłość pozostawała do roku

- 3 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Łoziński, B. Wolff, z. 9: *Powiat pińczowski*, oprac. K. Kutrzebianka, Warszawa 1961 (dalej: KZSP III, 9), s. 68–71.
- 4 A. Fischinger, *Santi Gucci. Architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 24–26 (tam starsza literatura).
- 5 A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie za Myszkowskich. U początków nowożytnej rezydencji w Polsce*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 35–45. Wnioski powtórzył w: idem, *Zamek Oleśnickich w Pińczowie*, w: *Siedziby biskupów krakowskich na terenie dawnego województwa sandomierskiego. Materiały z sesji naukowej*, Kielce 20 IX 1997, red. L. Kajzer, Kielce 1997, s. 93–103.
- 6 J. Kuczyński, *Wyniki badań*, s. 207–219.
- 7 F. Stolot, *Testament Tomasza Nikla. Przyczynek do dziejów pińczowskich warsztatów budowlanych i kamieniarsko-rzeźbiarskich na przełomie wieków XVI i XVII*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, nr 3–4, s. 227–243.
- 8 S. Pistorius, *Wizerunek łaźni pińczowskiej*, Pińczów 1611; zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, cz. III: *Staropolska*, t. 20, Kraków 1905, s. 112. Za udostępnienie fotografii całego tekstu dziękuję Dyrektorowi Muzeum Regionalnego w Pińczowie, panu Jerzemu Znojtkowi.
- 9 J. Kuczyński, *Wyniki badań*, s. 212.



1586 w rękach Oleśnickich, kiedy to zakupił ją biskup Piotr Myszkowski¹⁰. Dopiero jednak Zygmunt Myszkowski około roku 1591 przeprowadził przebudowę, która określiła ostateczny wygląd założenia¹¹. Prace polegające na modernizacji całego zespołu pałacowo-ogrodowego trwały zapewne kilka lat¹². Niestety, zachowane źródła archiwalne nie podają konkretnych informacji o ich dokładnym zakresie. Należy założyć, że równocześnie z przebudową zamku przez Gucciego, rozpoczętą około roku 1591, powstało założenie ogrodowe ze stawami, pawilonami oraz murem okalającym cały zespół¹³. W latach 1620–1640 Ferdynand Myszkowski dokonał kolejnej rozbudowy zamku¹⁴. Jego przedpole oraz kaplicę św. Anny otoczył fortyfikacjami ziemnymi, umocnił również samo miasto, budując kamienne bramy i wał z palisadą¹⁵. Wygląd rezydencji ordynatów z tego okresu ilustrują ryciny sporządzone według rysunków Eryka Dahlberga (il. 2, 3)¹⁶.



2. Zamek w Pińczowie w poł. XVII w., widok od zachodu, rycina wg rys. Eryka Dahlberga. Wg A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie za Myszkowskich. U początków nowożytnej rezydencji w Polsce*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 37

3. Zamek w Pińczowie w poł. XVII w., widok od południa, rycina wg rys. Eryka Dahlberga. Wg A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie za Myszkowskich. U początków nowożytnej rezydencji w Polsce*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 37

10 A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 36; A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 24.

11 A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 25.

12 W testamencie Tomasza Nikła wyraźnie jest mowa o dostarczaniu rzeźb do ogrodu jeszcze po r. 1600 (F. Stolot, *Testament Tomasza Nikła*, s. 243).

13 W takim kształcie założenie przetrwało właściwie bez zmian aż do lat osiemdziesiątych XVIII w., kiedy to popadający w ruinę pałac został rozebrany (J. Kuczyński, *Wyniki badań*, s. 218).

14 Świadectwem charakteru zmian w wystroju budowli jest zachowany portal zamkowy, wtórnie wmurowany we współczesny budynek mieszkalny (zob. KZSP III, 9, s. 71). Opracowanie obramowania ma już charakter wczesnobarokowy.

15 T. Zarębska, *Pińczów. Studium historyczno-urbanistyczne*, Warszawa 1957, s. 13, 26–29; A. Gruszecki, *Bastionowe zamki w Małopolsce*, Warszawa 1962, s. 253–254; A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 39.

16 KZSP III, 9, s. 68; A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 38; J. Kuczyński, *Wyniki badań*, s. 216.



4. Fragment planu miasta Pińczowa, ok. 1773–1780. Wg A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie za Myszkowskich. U początków nowożytnej rezydencji w Polsce*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 40

Ogólny kształt pińczowskiej siedziby ordynatów można zrekonstruować na podstawie wspomnianych widoków, planów katastralnych z lat ok. 1773–1780¹⁷ (il. 4) i 1825¹⁸, inwentarza pałacu z roku 1799 oraz odkrytych przez archeologów fundamentów i fragmentów detalu kamiennego. Wznosiła się ona na niewielkim, stromym wzgórzu, opadającym w stronę miasta i rzeki Nidy. Składała się z ogrodu, właściwej rezydencji, zabudowań gospodarczych oraz międzymurza. Główną budowlą był dawny zamek biskupa Oleśnickiego, zmodernizowany przez Gucciego, złożony z trzech trój kondygnacyjnych budynków otaczających niewielki dziedziniec wewnętrzny ozdobiony kamiennymi krużgankami. Budynek południowy, będący dawnym domem pańskim, był ozdobiony zachowanymi średniowiecznymi wykuszami, łatwo dostrzegalnymi na widokach Pińczowa autorstwa Eryka Dahlberga. Wjazd do zamku prowadził przez most nad fosą, następnie przez rampę zwróconą na północ wprost na prostokątny i nieco wydłużony dziedziniec utworzony z parterowych zabudowań¹⁹. Komunikację zapewniały dodatkowo dwie bramy usytuowane

w murze u styku zabudowań gospodarczych.

Całe wzgórze z zamkiem otaczał mur z niewielkimi basztami. Przestrzeń między nim a właściwą rezydencją miał według Adama Miłobędzkiego zajmować zwierzyniec²⁰. Notatka z roku 1833 wspomina, że stoki porastały winnice²¹. U podnóża zespołu mieszkalnego wykopano trzy stawy, które były zasilane wodą z nieistniejącego dziś źródła²².

Od południa do muru okalającego zespół przylegał zbliżony kształtem do prostokąta ogród, otoczony niskim kamiennym parkanem. W jego południowo-wschodnim narożniku do dnia dzisiejszego zachował się pięcioboczny pawilon²³. Według Miłobędzkiego nieistniejący obecnie pawilon północno-wschodni miał zostać włączony w obręb pałacu wybudowanego pod koniec XVIII wieku przez Wielopolskich. Badacz uważał także, że łaźnia pińczowska miałyby znajdować się w którymś z czterech narożników ogrodowego parkanu²⁴. Podzielony na kwatery ogród przecinał kanał wiodący z północy na południe, od trzech stawów u podnóża zamku. Ciek wodny biegł następnie między zabudowaniami domów

17 Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), sygn. AD 1727/1777.

18 Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej: APK), Akta miasta Pińczowa, sygn. 156.

19 A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 38. Adam Miłobędzki uważał, że był to dziedziniec gospodarczy, jednak jego znaczne rozmiary mogą wskazywać również na reprezentacyjne funkcje.

20 Ibidem, s. 38.

21 K. Tańska Hofmanowa, *Opis różnych okolic*, s. 244. Także tradycja, na którą wskazuje Andrzej Dziubiński (*Przechadzka po Pińczowie i okolicy*, Pińczów 1992, s. 70), nakazywała nazywać stoki wzgórza zamkowego winnicami.

22 A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 38.

23 A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 25–26; A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 38; KZSP III, 9, s. 69; J. Kuczyński, *Wyniki badań*, s. 217; A. Dziubiński, *Przechadzka po Pińczowie*, s. 65.

24 A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 38.

Pińczowa i wpływał na rynek, gdzie zasiliał w wodę fontannę, a następnie wpadał do Nidy²⁵.

Adam Miłobędzki przyrównywał ten układ urbanistyczny do realizacji znanej z Zamościa. Chodziło mu głównie o wykazanie osiowości obu założeń, w czym miało się przejawiać ich najważniejsze podobieństwo formalne. Oś w przypadku Zamościa wyznaczał bieg ulic przecinających rynek i kończących się na zabudowaniach pałacu kanclerza Zamoyskiego. W przypadku Pińczowa oś miałaby według badacza przebiegać przez obszerny dziedziniec przed zamkiem, następnie wzdłuż kanału, wprost na plac miejski z fontanną²⁶.

Trudno zgodzić się z tak postawioną tezą. Rezydencja pińczowska reprezentowała zupełnie inny charakter od budowanej od podstaw siedziby Zamoyskich. Znacznie od niej rozleglejsza, nawiązywała swoim położeniem do innej estetyki, ceniącej nie geometryczną poprawność i perspektywę linearną, lecz krajobrazowość założenia.

Zamek Myszkowski dominował nad miastem, pierwotnie nie był z nim powiązany żadnymi umocnieniami, jego bramy nie prowadziły nawet do miasta, lecz wiodły na północ, na drogę w kierunku Kielc. Od strony ogrodu znajdowało się strome, skaliste urwisko, które wyraźnie zakłócało przebieg domniemanej osi. Pińczów za czasów Zygmunta Myszkowskiego, w przeciwieństwie do Zamościa, właściwie nie posiadał fortyfikacji odpowiadających ówczesnej technice wojennej. Trudno więc mówić o jakimś podobieństwie czy myśli przewodniej zakładającej osiowość założenia i upodabniającej Pińczów do rozplanowanego według zasad geometrii Zamościa. Także propozycja Miłobędzkiego dotycząca związania pałacu na wzgórzu z miastem za pomocą kanału wydaje się nie mieć podstaw, a porównywanie kolumny na rynku zamojskim z pińczowską fontanną jako sposobem na podkreślenie dośrodkowości kompozycji obu założeń wydaje się być wymuszone²⁷.

Topografia Pińczowa, jego położenie między rzeką Nidą a wzgórzami, na których wniesiono zamek, wymuszała inną zabudowę niż w przypadku Zamościa. Miasto założono już w średniowieczu i miało w zasadzie uformowaną tkankę urbanistyczną. Dodatkowo było ograniczone od wschodu przez nowe miasto Mirów, posiadające własny rynek i kolegiatę, które z czasem stało się po prostu dzielnicą Pińczowa²⁸. Położenie starego zamku narzucało ogólny charakter kompozycji urbanistycznej, z dominantą w postaci rezydencji na wzgórzu oraz miastem położonym poniżej, w dolinie rzeki.

Założenie rezydencjonalne i urbanistyczne zostało zatem podporządkowane krajobrazowi, który wydaje się jego atutem. Ze wzgórza gdzie stał pałac rozciąga



5. Widok na Pińczów i dolinę rzeki Nidy ze wzgórza z kaplicą św. Anny. Fot. autor

25 Ibidem, s. 36.

26 Ibidem, s. 41–42.

27 Ibidem, s. 42.

28 KZSP III, 9, s. 55.

się rozległy widok na dawny ogród, miasto oraz równinną dolinę rzeki Nidy, płynącą w tym miejscu licznymi zakolami²⁹ (il. 5).

Oglądany z okien pałacu krajobraz uzupełniła zachowana kaplica św. Anny, wzniesiona na wzgórzu sąsiadującym z zamkiem w r. 1600. Jerzy Łoziński uważał, że swoim położeniem poza miastem nawiązywała do świątyń Santa Maria delle Carceri w Prato, Santa Maria della Consolazione w Todi oraz Santa Maria presso San Biagio w Montepulciano³⁰. Jak wspomniano wcześniej, kaplica została wtórnie ufortyfikowana przez Ferdynanda Myszkowskiego w latach 1630–1640³¹. Wydaje się, że pierwotnie za wyborem miejsca jej budowy nie przemawiała chęć zabudowania pozycji dogodnej dla ostrzału zamku przez wrogów, o czym wspominał Adam Miłobędzki³² – kaplica miała być monumentem upamiętniającym jubileusz roku 1600³³. Była również miejscem modlitwy za fundatorów oraz spotkań religijnych Bractwa Literackiego św. Anny, uposażonego przez Zygmunta Myszkowskiego w roku 1610³⁴. Reguła członków bractwa zakładała m.in. obronę prawd wiary przed innowiercami. Wydaje się więc, że wyeksponowanie budowli o takim charakterze mogło być znakiem katolickiego wyznania neofity Myszkowskiego³⁵, symbolicznym oznaczeniem miasta, określanego przez XVI stulecie jako „ariańskie Ateny”³⁶.

Jednocześnie warto zauważyć, że wznoszenie kaplic urozmaicających krajobraz, a nawet założenia ogrodowe, było stosunkowo popularne na terenie

29 W XVI w. teoretycy architektury, tacy jak choćby Palladio, przykładali wagę do widoku z okien lub loggi (*Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Gdańsk 2007, s. 225). Vincenzo Scamozzi starał się wykazać w swoim traktacie architektonicznym znaczenie otoczenia i naturalnego położenia willi oraz wpływ krajobrazu na strukturę budowli (zob. A.M. Borys, *Vincenzo Scamozzi and the Choreography of Early Modern Architecture*, Burlington 2014, s. 26–27, 56).

30 J. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 143–145. Znane są jednak również dwa inne przykłady tego typu wolno stojących budowli sakralnych w Rzeczypospolitej – kaplica dworska w Karniowicach pod Krakowem (ok. 1604) oraz kaplica Michała Archanioła (Rafała) na Górze Anielskiej pod Nieświeżem, wzniesiona około r. 1593 z polecenia Mikołaja Radziwiłła „Sierotki”. Interesująca jest w szczególności ta ostatnia, której położenie na wzgórzu miało nawiązywać do sanktuarium Michała Archanioła w Gargano (zob. T. Bernatowicz, *Miles Christianus et Peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki” w Ordynacji Nieświeżskiej*, Warszawa 1998, s. 71).

31 A. Gruszecki, *Bastionowe zamki*, s. 278–279; A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 39.

32 A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 39. Położenie na uboczu kaplicy nie sprzyjało jej użytkowaniu. Andrzej Fischinger (*Santi Gucci*, s. 68) ustalił, że kaplica była opuszczona w końcu XVIII w. i przeznaczona do rozbiórki. W pierwszej połowie XVII w. ważniejsza dla samych Myszkowskich w prywatnej dewocji okazała się kaplica zamkowa św. Zygmunta, gdzie paulini odprawiali dla nich nabożeństwa. Również mieszkańcy woleli korzystać z obiektów sakralnych w samym mieście, a Bractwa Różańcowe oraz Aniołów Stróżów funkcjonowały przy miejskich kościołach (zob. J. Zbudniewek, *Kościelne dzieje Pińczowa w XVI–XVIII wieku. Kilka słów o zamierzchłej przeszłości*, „Pietas et Studium”, 1, 2008, s. 146). Po sprowadzeniu reformatów do Pińczowa w r. 1683 kaplice przy dawnej kolegiacie na Mirowie w Pińczowie zyskały wezwania św. Anny i św. Prospera (J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w pińczowskim, skalbmierskim i wiślickim*, Mariówka 1927, s. 280; KZSP III, 9, s. 4; J. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe*, s. 172). Może to świadczyć o przeniesieniu nabożeństw bractwa z kaplicy na wzgórzu do kościoła w mieście.

33 A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 68; J. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe*, s. 142.

34 J. Zbudniewek, *Kościelne dzieje Pińczowa*, s. 147.

35 Zygmunt Myszkowski przeszedł z kalwinizmu na katolicyzm pod wpływem stryja, biskupa Piotra Myszkowskiego, w r. 1578 (zob. U. Augustyniak, *Myszkowski Zygmunt*, w: *Polski Słownik Biograficzny* [dalej: PSB], t. 22, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 404).

36 J. Zbudniewek, *Kościelne dzieje Pińczowa*, s. 132–145.

Italii. W ogrodzie w Pratolino znajdowała się kaplica wzniesiona przez Bernarda Buontalentię, a w ogrodach w Bomarzo Vicino Orsini ufundował mauzoleum dla swojej żony Giuli Farnese³⁷. Ten zaprojektowany przez Vignolę budynek, nawiązujący portykiem do architektury etruskiej, nosił nazwę Świątyni Wieczności i jako taki miał pełnić także funkcje ogrodowego pawilonu, przypominającego zwiedzającym o czekającej na każdego śmierci. Co istotne, budowla ta znajduje się na niewielkim wzniesieniu ponad ogrodem³⁸. Być może więc także w Pińczowie budowę kaplicy poza miastem należy traktować jako przemyślany zabieg, wynikający z tendencji obecnych w sztuce ogrodowej Francji czy Włoch w drugiej połowie XVI wieku, gdzie krajobraz zaczynał odgrywać istotną rolę w aranżacji przestrzeni. Natura według prac teoretyków z tego okresu przestawała być elementem, który należało zdominować, uporządkować, lecz stawała się komponentem mogącym uzupełniać tworzone przez człowieka kompozycje. Krajobraz otaczający posiadłości był równie istotny, co zaplanowana roślinność zdobiąca ogrody³⁹. Przyroda miała dostarczyć widzowi odczucia podobne do osiemnastowiecznej kategorii wzniosłości, pojęcia istotnego dla estetyki późniejszych parków krajobrazowych⁴⁰. Ważnym składnikiem tworzącym projektowane wówczas ogrody było budowanie na zasadzie parateatralnej wielu poziomów czy tarasów otwierających się na odmiennie zaaranżowane perspektywy widokowe. Każda z tych perspektyw była zakomponowana w inny sposób, każda miała zachwycać widza. W przypadku Pińczowa tymi kolejnymi „scenami” parateatralnymi mogły być zatem widok z okien pałacu na ogród i zwierzyniec, kaplicę św. Anny, następnie miasto i pejzaż w oddali, ale też kierunek odwrotny, widoczny dla wjeżdżającego do miasta – wpierw miasto, ogród, następnie zadrzewiony zwierzyniec, wreszcie zamek górujący ponad wszystkimi częściami tej kompozycji. Wydaje się więc, że w przypadku pińczowskiej siedziby Myszkowskich topografia terenu jednocześnie wymuszała i ułatwiała pewne rozwiązania⁴¹.

Ogród

Ogród położony u podnóża wzgórza z zamkiem, widoczny na zachowanych planach katastralnych z lat ok. 1773–1780 (zob. il. 4) i z roku 1825⁴², dzielił się na

- 37 W. Smith, *Pratolino*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 20, 1961, nr 4, s. 156, 158; M. Szafrńska, *Ogród renesansowy. Antologia tekstów*, Warszawa 1998, il. 17, s. 41.
- 38 J.P. Oleson, *A Reproduction of an Etruscan Tomb in Parco dei Mostri at Bomarzo*, „The Art Bulletin”, 57, 1975, nr 3, s. 410–411; L.M.F. Bosch, *Bomarzo. A Study in Personal Imaginary*, „Garden Society”, 10, 1982, nr 2, s. 97–98, 100.
- 39 M. Szafrńska, *Parki krajobrazowe XVI wieku*, w: *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23–25 listopada 1989 roku w Katowicach*, red. E. Chojecka, Katowice 1991, s. 278–285; eadem, *Ogród i las*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 181.
- 40 C. Lazarro, *The Villa Lante at Bagnaia. An Allegory of Art and Nature*, „The Art Bulletin”, 59, 1977, nr 4, s. 553–560.
- 41 Już Adam Miłobędzki (*Zamek w Pińczowie*, s. 38) zauważył, że część wzgórza, na której stał zamek, została obniżona w trakcie prac budowlanych, co mogłoby świadczyć o świadomych pracach nad krajobrazem.
- 42 Plan z lat ok. 1773–1780 został reprodukowany przez Adama Miłobędzkiego (ibidem, s. 40). Przechowywany jest w zbiorach Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie, sygn. 1727/77, nr 97. Plan katastralny Pińczowa z lat dwudziestych XIX w. znajduje się w zbiorach Archiwum Państwowego w Kielcach, w zespole Archiwum Ordynacji Myszkowskich, nr 260.



6. Zachowany pawilon ogrodowy w Pińczowie. Fot. autor

dwie części – wspomniany już zwierzyniec oraz ogród właściwy, złożony z czterech klombów otoczonych parkanem z trzema budynkami w narożnikach, z których zachował się jedynie piętrowy pawilon na rzucie pięcioboku (il. 6). Jak zauważył Andrzej Fischinger, budowla ta, przypominająca ówczesne bastiony, posiada nieznacznie pochyłe ściany kondygnacji dolnej, przeprute z dwóch stron niewielkimi oknami⁴³. Kondygnacja górna została rozwiązana w sposób odmienny – ściany pokryte rustyką unoszą gzyms z precyzyjnie wykutymi konsolami w formie liści lub łodygi kwiatów. W czterech ścianach pierwszego piętra umieszczono półokrągłe zamknięte otwory okienne, natomiast od strony ogrodu znajdował się portal prowadzący na niewielki balkon wsparty na trzech kamiennych konsolach, ozdobiony kartuszem z herbem Jastrzębiec. Całość przykrywa dach namiotowy. Mimo nieco militarnego charakteru trzeba podkreślić, że ze względu na swoje niewielkie rozmiary oraz precyzyj-

nie wykonaną kamieniarkę pawilon ten wydaje się wręcz filigranowy. Wnętrze budowli zostało znacznie przebudowane, zatem nie da się obecnie powiedzieć czegoś więcej na temat jego dawnego wyglądu czy wyposażenia.

Trudno powiedzieć również, jakie funkcje mógł pełnić. Mógł być miejscem dla kapeli muzycznej lub, co bardziej prawdopodobne, ogrodowym *casino* lub studium, miejscem odosobnienia magnata-humanisty, gdzie mógł w spokoju kontemplować naturę i oddawać się studiom nad literaturą lub filozofią⁴⁴. Ogrodowe *casini* miały zazwyczaj niewielkie rozmiary i w przeciwieństwie do gabinetów, wyposażonych w prywatne biblioteczki, i były urządzone raczej z umiarem⁴⁵.

Sądząc po planach katastralnych, można stwierdzić, że był to jedyny budynek, który mógł być pawilonem ogrodowym. Z najstarszego z planów (datowanego na lata 1773–1780) wynika, że w ogrodzie były jeszcze dwa prostokątne budynki, wzniesione w narożnikach północno-zachodnim oraz północno-wschodnim, które można by ewentualnie uznać za integralną część założenia ogrodowego⁴⁶. Jednak mało prawdopodobne, by wyglądały jak zachowany do dziś pięcioboczny „bastion” – jeden z nich był określany w XVIII wieku jako mieszkanie ogrodnika⁴⁷. Najstarszym zachowanym wizerunkiem pawilonu północno-wschodniego jest rycina wykonana na podstawie rysunku Eryka Dahlberga. Na jej podstawie można stwierdzić, że był to kamienny, parterowy budynek, przypuszczalnie

43 A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 26.

44 Jeszcze w inwentarzu z XVIII w. ta pięcioboczna budowla określana była jako altana (zob. *ibidem*, s. 159).

45 L.N. Tice, *Collecting in the Garden. Inventories of Casini in Sixteenth- and Early Seventeenth-Century Rome*, „Journal of the History Collections”, 23, 2011, nr 2, s. 315–317. Najbliższą realizacją wpisującą się w ideał *casino* były pawilony flankujące pałac biskupa Piotra Myszkowskiego w Książu Wielkim – jeden pełnił funkcję kaplicy, drugi mieścił zapewne bibliotekę (A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 20).

46 Andrzej Fischinger (*Santi Gucci*, s. 25) oraz Adam Miłobędzki (*Zamek w Pińczowie*, s. 38) uważali, że zachowany pięcioboczny pawilon był jedną z czterech ozdobnych budowli wzniesionych w narożach ogrodu. W świetle zachowanych planów nie da się jednak tego potwierdzić.

47 A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 159.

dwuprzęsłowy, z boniowanymi narożnikami, nakryty dwoma wysokimi dachami namiotowymi urozmaiconymi wąskimi, wysokimi kominami. W dotychczasowej literaturze panował pogląd, że ów pawilon został z pewnością częścią nowo wzniesionego pałacu Wielopolskich⁴⁸. Analiza zabudowań pałacu i ogrodu na podstawie planów katastralnych z lat ok. 1773–1780 (zob. il. 4) oraz 1825 w konfrontacji z ryciną wykonaną na podstawie rysunku Dahlberga (zob. il. 3) pozwala jednak stwierdzić, że stał on nieco dalej na wschód od pałacu ordynatów i istniał jeszcze przynajmniej około roku 1825⁴⁹. Najprawdopodobniej w okolicy tego pawilonu oraz obecnego pałacu Wielopolskich znajdowała się łaźnia pińczowska⁵⁰.

Jak już wspomniano, przez ogród przepływałznaczony wyraźnie na planie z lat siedemdziesiątych XVIII wieku ciek wodny. W dalszym biegu zasilał on fontannę na miejskim rynku, której fragmenty zachowały się do dzisiaj w postaci podstawy i balasa, starannie wykutych w żyłkowanym kamieniu i ozdobionych łacińską majuskułą: PUBLICAE COMMODITATIS SIGUSMUNDUS MISSKOWSKI DE MIROW PETRICOVEN-SIS CAPITANEUS EXTRUI CURUAVIT ANNO DOMINI 1593 (il. 7)⁵¹. Według Franciszka Stolota, miała ją wieńczyć rzeźba Samsona, wzmiankowana w testamencie Tomasza Nikla⁵². Niezwykle ważny wydaje się zachowany napis, w którym podkreślono charakter fundacji Zygmunta Myszkowskiego, uczynionej dla dobra publicznego. Magnat dostarczał mieszkańcom życiodajnej wody, zapewniał więc swoim poddanym podstawowy warunek przetrwania⁵³. Tego typu upamiętnienie fundatora fontanny nawiązywało do tradycji włoskiej, podtrzymywanej przez książąt oraz papieży dbających o zabytki Wiecznego Miasta. Ujęcia wody były tam ozdabiane inskrypcjami kommemoratywnymi i herbami, często też ich program ikonograficzny wzbogacano przez dodanie znacznej liczby rzeźb, które miały za zadanie przekazywać widzom konkretne treści, odwołując się najczęściej do mitologii⁵⁴. Propozycja Stolota dotycząca figury Samsona na pińczowskiej fontannie wydaje się być zatem przekonująca. Możliwe, że Myszkowski, goszczący w Rzymie



7. Balas z fontanny na rynku w Pińczowie, w zbiorach Muzeum Regionalnego w Pińczowie. Fot. autor

48 Ibidem, s. 25; A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 38; F. Stolot, *Testament Tomasza Nikla*, s. 237.

49 Przypuszczenia te mogłyby potwierdzić jedynie kompleksowe badania archeologiczne.

50 A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie*, s. 38.

51 Oba fragmenty fontanny znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Miejskiego w Pińczowie.

52 F. Stolot, *Testament Tomasza Nikla*, s. 237.

53 Tę opiekuńczą formułę podchwycił prawie dwieście lat potem daleki krewny pierwszego ordynata, Franciszek Gonzaga margrabia z Myszkowskich Wielopolski (1732–1809), który odnowił fontannę pińczowską i nakazał umieścić na balasie kolejną inskrypcję, tym razem w języku polskim: „Tę fontannę zaniedbaną wystawił Franciszek z Wielopolskich margrabia z Gonzagów Myszkowski r. 1787”.

54 Najbardziej znana jest akcja renowacji ujęć wody w Rzymie przez papieży, która prócz celów praktycznych miała też przyczyny najzupełniej propagandowe (zob.: E. Blair Macdougall, *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington 2004, s. 68–73; K. Wentworth Rinne, *Hydraulic Infrastructure and Urbanism in Early Modern Rome*, „Papers of the British School at Rome”, 73, 2005, s. 203; zob. też eadem, *The Waters of Rome. Aqueducts, Fountains, and the Birth of the Baroque City*, Yale 2010). Również kanclerz Jan

lub w którejś z siedzib włoskich książąt w trakcie swojej podróży zagranicznej, zapoznał się z tym obyczajem i przeniósł go na grunt polski⁵⁵.

Sam ciek wodny nie wyznaczał żadnej osi pińczowskiego założenia urbanistycznego, jak zakładał Adam Miłobędzki. Wydaje się raczej, że mogła to być konstrukcja podobna do tych znanych z zagranicznych ogrodów z końca XVI wieku. W przypadku Pińczowa, sądząc po topografii terenu, stworzono prawdopodobnie kaskadę wodną, spływającą po nachylonych stokach ogrodów ozdobionych kamienną dekoracją otaczającą kamienne koryto⁵⁶.

Wyraźnie zarysowany w przypadku pińczowskiego ogrodu podział na część geometryczną oraz część zwaną zwierzyńcem odwołuje się do ówczesnych teorii ogrodnictwa. Jak twierdzi Marta Szafrńska, taki kontrastowy układ zawarty w przestrzeni łączył porządek i chaos. Twórcy pragnęli stworzyć syntezę świata podzielonego na część *domestico* – uporządkowaną i *salvatico* – chaotyczną, gdzie królowała natura⁵⁷. Tego typu dążenia wynikały z ówczesnych poglądów estetycznych i filozoficznych, także tendencji panujących w literaturze pięknej. Dzika przyroda miała odwoływać się do mitu Złotego Wieku, okresu szczęśliwości rodzaju ludzkiego i czasu, gdy człowiek zamieszkiwał rajski ogród, a taka koncepcja łączyła się z kolei z pochwałą wiejskiego życia, popularną w Italii i we Francji, ale także w Rzeczypospolitej w XVI wieku⁵⁸. Życie na wsi, odrzucenie konwencji dworskiej, miało w założeniu powodować możliwość swobodnego okazywania uczuć: pozwalało na odpoczynek od utartych formuł ceremoniału, a także na wyzwienie, ekspresję – oczywiście w myśl konwencji pasterskiej poezji – emocji⁵⁹.

Przykłady tego typu rozwiązań, gdzie dziki krajobraz niebędący tworem projektanta planowo sąsiedował z zagospodarowanym ogrodem, można odnaleźć we Włoszech, w ogrodach w Villa Lente w Bagnaia czy przy Villa Borghese w Rzymie, a także przy francuskim pałacu w Paulmy⁶⁰. Realizacja pińczowska wydaje się zatem jedną z najwcześniejszych tego typu w Rzeczypospolitej, biorąc pod uwagę fakt, że zrealizowane podobnie ogrody przy Villa Regia w Warszawie łączone ze zwierzyńcami powstały w pierwszej połowie XVII wieku⁶¹.

Druga część ogrodu, otoczona murem z jednym lub dwoma pawilonami, z klombami kwiatów przeciętymi na dwie części kaskadą wodną oraz stojącą na jej terenie łaźnią, reprezentowała typ ogrodów kształtowanych przez człowieka,

Zamoyski, zapewne na wzór włoskich władców, planował wzniesienie fontanny w Zamościu. Jej projekt zamówił u Santiago Gucciego (zob. J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, s. 45, przyp. 38).

55 Zygmunt Myszkowski podróżował do Italii w latach 1578–1587, mógł zatem zapoznać się z rzymskimi fontannami wznoszonymi dla papieża Sykstusa V (U. Augustyniak, *Myszkowski Zygmunt*, s. 404).

56 Na temat tego typu rozwiązań zob. R. W. Berger, *Garden Cascades in Italy and France, 1565–1665*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 33, 1974, nr 4, s. 304. Warto zaznaczyć, że w trakcie badań archeologicznych w latach sześćdziesiątych XX w. odkryto podziemny kamienny kanał, który według Adam Miłobędzkiego (*Zamek w Pińczowie*, s. 38) mógłby doprowadzać wodę do łaźni.

57 G. Ciołek, *Polskie ogrody renesansowe*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 15, 1953, nr 3–4, s. 58–61; M. Szafrńska, *Ogród i las*, s. 187–190; eadem, *Ogród renesansowy*, s. 59–74.

58 Idea życia wiejskiego była ściśle powiązana z ideą willi (zob. J. S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, Princeton 1990).

59 M. Szafrńska, *Ogród i las*, s. 182.

60 Ibidem, s. 182.

61 Ibidem, s. 183–185.

modnych w XVI wieku. Warto więc w tym miejscu zatrzymać się nad teorią ogrodnictwa z tego okresu.

Wczesnorenesansowe wzory ogrodów były oparte na dość ogólnych opisach autorów starożytnych, związanych z rozważaniami o architekturze⁶². Już w traktacie Albertiego dotyczącym architektury można odnaleźć liczne wzmianki o położeniu i organizacji ogrodu otaczającego podmiejską willę. Architekt pisał przede wszystkim o przyjemności, jaką niesie obcowanie z naturą, pośród zieleni, w bliskości wody płynącej kanałami i niosącej ochłodę za pomocą wodotrysków i kaskad⁶³. Także Giorgio Martini, pisząc o konieczności założenia w ogrodzie fontanny, kanałów, stawów rybnych, sadzawek, zalecał ustawianie rzeźb i tworzenie labiryntów, podsumowując swoje wywody stwierdzeniem: „A im większa różnorodność rzeczy, tym większa rozkosz dla oczu”⁶⁴. Wygląd ogrodów był więc wynikiem poszukiwań wzorów starożytnych, a jego kształt odwoływał się do zasad architektonicznych rozwijanych przez architektów i teoretyków dojrzałego renesansu⁶⁵. Ścisłe geometryczny układ kwater miał odwzorowywać ład świata podporządkowanego człowiekowi i – w przeciwieństwie do zwierzyńca – prezentować dworski porządek.

Kolejne zmiany w teorii ogrodnictwa nastąpiły w drugiej połowie XVI wieku we Francji oraz Italii. Twórcy ogrodów rozwinęli dotychczasowe pomysły swoich poprzedników – strzyżenie krzewów i drzew, ornamentalne i geometryczne partery, budowa grot, rzeźb i fontann – kładąc szczególny nacisk na znaczenie i symbolikę, ale też na aspekty widowiskowe wszystkich elementów⁶⁶. Prócz rekreacyjnej, ogrody pełniły również funkcję symboliczną, swoim kształtem oraz charakterem wpisując się w badania filozoficzne i przyrodnicze. Roślinność, program rzeźb rozstawionych wśród klombów, system grot miały za zadanie obrazować i tłumaczyć otaczający człowieka świat. Głównym składnikiem tych kompozycji, prócz roślin leczniczych lub ozdobnych, była woda mająca w renesansowych i manierystycznych koncepcjach filozoficznych i naukowych niezwykle znaczenie. O ile bowiem jeszcze w okresie dojrzałego i późnego średniowiecza była ona jedynie składnikiem zabaw dworskich czy też służyła uatrakcyjnieniu ceremoniału, w epoce nowożytnej zyskała nowe znaczenia⁶⁷.

Nowożytni humaniści dostrzegali jej siłę kształtującą wnętrza skał i uważali, że dzięki niej miały powstawać różne minerały. Jedność przyrody ożywionej i nieożywionej, złączonej pierwiastkiem wody, pozwoliła sądzić filozofom, że jest ona materią, która łączy i przenika wszystko. Według Giordana Bruna Piąty Element

62 Eadem, *Kuszenie starożytności. Antyk w ogrodach renesansu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 19, 1992, s. 112–122; eadem, *Ogród renesansowy*, s. 33.

63 C. Lazarro, *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven and London 1990, s. 10, 14; Ch. Thacker, *The History of Gardens*, London 1979, s. 95, 104.

64 Cyt. za: M. Szafrąńska, *Ogród renesansowy*, s. 125.

65 Propozycje rozplanowania ogrodów pojawiały się w większości szesnastowiecznych wzorników architektonicznych autorów takich jak: Sebastiano Serlio, Bartolomeo Peruzzi, Pietro Cattaneo, Francesco da Sangallo (zob. C. Lazarro, *The Italian Renaissance Garden*, s. 21–44).

66 H.I. Triggs, *Garden Craft in Europe*, Huddersfield 2008, s. 75–85; L.M.F. Bosch, *Bomarzo*, s. 97–107.

67 Szerzej na ten temat zob.: N.M. Penzer, *A Fourteenth Century Table Fountain*, „The Antique Collector”, 28, 1957, nr 3, s. 112–117; R.C. Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450–1650*, Los Angeles 1984, s. 21, 40–45, 102; S.N. Fliegel, *The Cleveland Table Fountain and Gothic Automata*, „Cleveland Studies in the History of Art”, 7, 2002, s. 6–49.

miał przypominać właśnie jasną i czystą wodę⁶⁸. Takie poglądy dobrze ilustrują badania geologiczne i działalność artystyczna Bernarda Palissy'ego, który tworzył swoje słynne ceramiczne gady i płazy, uzupełniał je amonitami wydobywanymi z morza i umieszczał w projektowanych przez siebie grotach skalnych, ilustrujących tętniące serce Ziemi, gdzie miał mieć swój prapoczątek każdy gatunek⁶⁹. Trzeba podkreślić, że woda (życiodajna siła) była wykorzystywana przez inżynierów do poruszania (ożywiania) martwych mechanizmów. Maszyna stawała się zatem równa naturze, a człowiek zyskiwał pozycję demiurga⁷⁰.

W kontekście wyżej zasygnalizowanych teorii na temat ogrodnictwa w XVI wieku można zinterpretować kształt ogrodu pińczowskiego. Jego ogólny charakter odwoływał się do geometrycznych założeń parterowych z epoki, w których wykorzystywano również wodę. Prócz cieków wodnych, zasilających fontannę na rynku, istotne były stawy widoczne u podnóża wzgórza z pałacem.

Trudno rozstrzygnąć, na ile twórca ogrodu pińczowskiego i jego zleceniodawca byli w pełni świadomi wszystkich przywołanych kontekstów znaczenia wody. Być może, Myszkowski podczas licznych podróży zagranicznych zetknął się z teoriami na temat jej symboliki i zapragnął w swojej posiadłości zorganizować ogród odwołujący się do poznanych przez niego rozwiązań zagranicznych bez zrozumienia istoty rozważań teoretyków, takich jak choćby Palissy czy Bruno.

Łaźnia pińczowska – rekonstrukcja i próba interpretacji

Łaźnia pińczowska była wzmiankowana w stosunkowo licznych publikacjach naukowych i krajoznawczych z XIX i XX wieku. Pierwsza naukowa informacja o niej została umieszczona w „Dzienniku Wileńskim”⁷¹. Anonimowy autor zdecydował się na wydanie części druku autorstwa Pistoriusa poświęconego jej wyglądowi oraz krótkie omówienie okoliczności jego powstania. W tym samym roku Łukasz Gołębiowski opublikował również parę fragmentów panegiriku opisującego łaźnię, jednak bez stosownych komentarzy⁷². Kolejne informacje na temat tej budowli umieszczono w *Opisie różnych okolic Królestwa Polskiego*⁷³ oraz w opracowaniu Michała Balińskiego i Tymoteusza Lipińskiego, gdzie autorzy zacytowali fragmenty utworu Pistoriusa⁷⁴. Kilka lat później także Franciszek Sobieszczański wspominał w opracowaniu dawnych zabytków w Polsce o istnieniu niezwyklej łaźni pińczowskiej⁷⁵.

Kolejne wzmianki na jej temat znaleźć można w publikacjach omawiających działalność fundacyjną Myszkowskich. Adam Skałkowski napisał o istnieniu przyzamkowej łaźni w Pińczowie w swoim obszernym opracowaniu monograficznym o Aleksandrze Wielopolskim. Badacz zacytował fragment inwentarza z roku 1799 opisującego wygląd rezydencji ordynatów, samej łaźni nie poświęcił

68 M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 82.

69 C.Ch. Dauterman, *Snakes, Snails, and Creatures with Tails*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 20, 1962, s. 272–284; J. Nicolle, *Bernard Palissy, l'homme à la recherche d'un secret*, Paris 1966, s. 18; J. Johnson, *Bernard Palissy, Prophet of Modern Ceramics*, „The Sixteenth Century Journal”, 14, 1983, nr 4, s. 399–410.

70 J. Shaerman, *Manierizm*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 149–151.

71 *Wizerunek łaźni pińczowskiej*, „Dziennik Wileński”, 8, 1829, s. 371–387.

72 Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory*, s. 131.

73 K. Tańska Hofmanowa, *Opis różnych okolic*, s. 244.

74 M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska*, s. 355.

75 F.M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne*, s. 153.

jednak zbyt wiele miejsca, najwyraźniej uznając, że może to być opis budynku użyteczności czysto sanitarnej⁷⁶. Zaskakujące może się wydawać, że Andrzej Fischinger w ogóle nie wspomina w swoich pracach o istnieniu łaźni, która, jak wynika z opisu z epoki, była zdobiona znaczną liczbą rzeźb⁷⁷.

Z kolei Jerzy Wyrozumski odniósł się bardzo ostrożnie do informacji o niezwykłości łaźni pińczowskiej, wskazując na fantastyczność opisów i wątpiąc w możliwość istnienia ruchomych rzeźb, rozlewających wino, wodę i piwo czy też wydających dźwięki⁷⁸. Takiej wstrzeźliwości nie okazывwał natomiast Andrzej Dziubiński, który pisał już otwarcie o poruszających się, śpiewających rzeźbach oraz o innych pomysłach, wykorzystanych w łaźni⁷⁹. Autor ten zacytował także co ciekawsze fragmenty opisu zawartego w „Dzienniku Wileńskim”, określając sentencje o treści frywolnej czy filozoficznej mianem twórczości własnej użytkowników łaźni, a nie inskrypcji wykonanych przez jej twórcę. W ostatnim czasie Michał Wardzyński wspominał łaźnię pińczowską w kontekście wykorzystania do jej powstania marmuru chęcińskiego. Uznał również, że została ona wzniesiona przez Gucciego w czasie przebudowy zamku dla margrabiego Zygmunta. Badacz nie wspominał jednak nic o automatach czy urządzeniach hydraulicznych⁸⁰.

Łaźnia pińczowska została opisana po raz pierwszy w roku 1611 przez ariańskiego duchownego, Simona Pistoriusa, w druku ulotnym, dedykowanym żupnikowi i sekretarzowi królewskiemu Mikołajowi Korycińskiemu (1543–1615), żona-temu z córką Prospera Provany⁸¹. Autor był człowiekiem odcytanym i majątnym, władającym znakomicie językami włoskim, niemieckim i łacińskim⁸². Pochodził z Opola i uważał się za Ślązaka, natomiast pisał po polsku i po łacinie, a urząd duchownego pełnił początkowo około roku 1590 w Tarnowskich Górach. W roku 1603 przeniósł się ostatecznie na teren Rzeczypospolitej, gdzie opiekował się gminą ariańską w Czarnkowie⁸³. Uczony pastor wybrał sobie adresata, gdyż, jak pisał: „[...] Tobie ofiaruję / Tę książkę, gdyż to w tobie upatruję, / Żeś ochędźny iako żyw z natury [...] Do ochędostwa iż Łaźnia potrzebna”⁸⁴.

Opisywana łaźnia miała składać się z dwóch części; trudno wywnioskować z tekstu, czy były to pomieszczenia zintegrowane w jednej budowli, czy raczej dwa stojące w bliskim sąsiedztwie budynki. Pierwsze pomieszczenie było zdobione malowidłami na ścianach; niestety, Pistorius nie precyzuje bliżej ich tematyki.

76 A. Skalkowski, *Aleksander Wielopolski*, s. 187–188.

77 A. Fischinger, *Przebudowa kaplicy Mariackiej w katedrze wawelskiej na mauzoleum króla Stefana Batorego*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 1, 1955, s. 349–366; idem, *Santi Gucci*; zob. też idem, *Kaplica Myszkowskich w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 17, 1955, nr 3, s. 83–112.

78 J. Wyrozumski, *Pińczów i jego szkoły w dziejach*, Warszawa 1979, s. 25.

79 A. Dziubiński, *Przechadzka po Pińczowie*, s. 67–68.

80 M. Wardzyński, *Rzeźbiarsko-kamieniarska rodzina Venosta vel Venesta, Venusta i jej działalność w I połowie XVII wieku w Chęcinach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 71, 2014, nr 3, s. 407.

81 S. Pistorius, *Wizerunek łaźni*, k. A1; K. Estreicher, *Bibliografia*, s. 112.

82 Na temat Korycińskiego zob. S. Cynarski, *Koryciński Mikołaj*, w: PSB, t. 14, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1968, s. 127. Został pochowany w podziemiach kaplicy św. Stanisława Kostki przy kościele św. Szczepana w Krakowie, fundowanej przez jego dwóch synów – Andrzeja i Krzysztofa Korycińskich (zob. M. Rożek, *Nieistniejący kościół św. Szczepana w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36, 1974, nr 3, s. 217).

83 J. Piernikarczyk, *Historia miasta Tarnowskich Gór 1526–1926*, Tarnowskie Góry 1926, s. 24–26; L. Szczucki, *Szymona Budnego relacja o początkach i rozwoju anabaptyzmu w zborze mniejszym*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 31, 1986, s. 103.

84 *Wizerunek łaźni*, s. 372.

Poświęca więcej uwagi jej właściwościom: „Kiedy się tknie rzeczy iedney, / Puści się deszcz niepodobny / Z góry y z ścian, z pawimentu / który w sobie wodę nosi / Co trzydzieści wod przenosi”⁸⁵. We wnętrzu sali zaopatrzonej, jak można wywnioskować, w liczne natryski, ustawiono dwa posągi przedstawiające kobiety („statua kamienne”). Pierwsza trzymała w ramionach pieśka, który mógł szczeleć, z jej piersi miało płynąć mleko, a prócz tego miała witać głosem wchodzących do pomieszczenia. Drugi posąg przedstawiał kobietę z misą, oblewającą gości wodą ciepłą lub zimną, w zależności od prośby kąpiącego się, która według opisu: „Ktomu śpiewa pieśni polskie, / Y gdy zechce umie Włoskie / Y w rozmowie nie prostaczka, chociaż w pracy nieboraczka”⁸⁶. Pistorius pisze dalej: „Zaś w maclochach⁸⁷ chłopiat troie / są, y czynią sztuki swoje. / Ieden ma w ręce sikawkę, / Y ten swoją ma zabawkę: / Daleko z niey do was skoczy, / Kilku trafi między oczy. [...] Dwa zaś flasze w ręku maia, / Miodu, piwa nalewają / Kto ich prosi; ci bez mowy, / słyszą tylko a gotowy / Umysł maia temu służyć. Na filarku stoi czwart / Przy wierzchnicy⁸⁸, to nie żarty. [...] Śpiewa, mowi i przywita, / Co chcesie pić, wszystkich pyta. / Ma też flaszkę w ręku małą, ale w trunek doskonałą”⁸⁹. Prócz tego rodzaju atrakcji na środku sali stała kolumna zwieńczona postacią chłopca trzymającego rybę. W jej ścianach znajdowały się natomiast głowy lwów, w których pyski wstawiono metalowe rury zakończone smoczymi głowami – dozowały one gorącą lub zimną wodę. W klatkach umieszczono drewniane i malowane ptaszki, które śpiewały – wśród nich uwagę Pistoriusa zwróciła papuga. Niezwykłą pułapką dla gości były niespodziewane prysznice wody. Jedynie właściciel wiedział, które miejsca zapewnią mu przed nią bezpieczne schronienie („Lecz aby każdy wiedział, / Pan tam z nimiż będzie siedział, / A kropla na nim nie będzie: Taki fortel na to będzie”)⁹⁰. Wnętrze zdobiła także malowana złotem i srebrem fontanna w kształcie róży, w środku której umieszczono rzeźbione winogrona. Na przemian i z zaskoczenia miała ochlapywać wodą ciepłą i zimną. Przed tak wyglądającym pierwszym budynkiem znajdował się przedsionek, nad drzwiami którego umieszczony był pomalowany kamienny orzeł, spuszczaający ze skrzydeł na niespodziewających się niczego widzów zimny prysznic⁹¹.

Pistorius przytacza w opisie niezwykle bogaty program epigraficzny zdobiący całą łaźnię zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz. Warto przywołać w tym miejscu część inskrypcji dla zobrazowania tematyki programu. Budynek miał obiegać fryz zdobiony napisem: „Boże, twórco wszech rzeczy, studnico mądrości, / Doday temu z łaski swey, takiej roztropności: / Który to w boiaźni twey tu dał pobudować, / Abyć za taką łaskę umiał podziękować, / Ze go tak błogostawisz, w dobrym zdrowiu chowasz, / Ludzkiej chęci y mienia dobrego dodawasz. / Raczzę go w tym posilać, dobrotliwy Panie, / Dotąd poki przed tobą powinnie nie stanie”. Druga inskrypcja na łaźni brzmiała: „Cnotę, zacność, urodę, korzyść, obyczaj, / Sam Pan Bóg te ozdoby człowiekowi daie. / Lecz to iedney osobie trudnoby przyznawać, /

85 Ibidem, s. 374.

86 Ibidem, s. 375.

87 W języku staropolskim: szpary, groty, nisze, wnęki (zob. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3, Lwów 1857, s. 18).

88 W języku staropolskim: wyższa część (łaźni), wyższa izba lub ława (zob. ibidem, t. 6, s. 309).

89 *Wizerunek łaźni*, s. 375.

90 Ibidem, s. 377.

91 Ibidem, s. 379.

Musi zawždy z tych rzeczy czego nie dostawać. Takimbym ia nadobnym w sobie rada była: / Szpetnicy wierę nie radzę, by się we mnie myła. / A ieśliże się która będzie tego ważyć, / Każde iey zaraz oczy ukropem wypatrzeć⁹². Także kamienne ławy (wierzchnice) zostały ozdobione strofami: „Nie wstępuy na mię, kto iest zazdrościowy, / Ani też y ty soć iest zbytnie chciwy, / Także obłudny: zle się stanie z tobą, / Bo się zarazem załamę pod tobą. [...] Kto się z waskolwiek zbytnie żadnym cznie, / Napominam go, niech tu nie wstępnie. / A kto iest grzeczny, gładki z przyrodzenia, / Takiemu rada iście bez wątpienia. [...] Żeś Panu memu przyjaciel życzliwy, / On też, iako wiem, iścieć iest chętniwy. A ia podnóżkiem tu będący iego, / Wdzięcznam zapewne tu przyszycia twojego⁹³. Wspomniany przez Pistoriusa filar z lwimi głowami miał własną inskrypcję. Autor przedstawił również cztery historie, które miały być opisane wierszem na murach budynku, a które dotyczyły sposobów, w jaki mężowie mają złe żony uczyć posłuchu⁹⁴.

Drugie pomieszczenie, wykonane według słów Pistoriusa z marmuru, mieściło w swoim wnętrzu cieplice („gmaszek mały, / Ale bardzo okazały”), czyli łaźnię właściwą, oferującą głównie gorącą kąpiel. W jej wnętrzu umieszczono podobizny zwierząt lwa i niedźwiedzia – z których pysków leciała zimna lub ciepła woda, a na dotyk reagowały wydawaniem charakterystycznych dla siebie ryków. Ponad nimi znajdowała się „Dyanna nad cieplicami” w otoczeniu zwierząt⁹⁵. Pomieszczenie ogrzewał piec w formie wieży, który można było obejść z każdej strony. Znajdował się tu także kamienny stół oraz ławy, zaskakujące na życzenie gospodarza niespodziewanymi wodotryskami. Pod oknem, które służyło do podawania posiłków, ustawiony był „[...] ul sklany, / W który pszczoły na przemiany / Z dworu lecą, kiedy lato, Y miło też patrzeć na to: Kiedy robią swym porządkiem. / Ten obaczy, kto z rozsądkiem, Że tam żadna nie próżnuie, / Bo nad sobą strażę czuie⁹⁶.

Pistorius zamyka opis łaźni następującym oświadczeniem: „Ktoby tu nie wierzył temu, / Snadnie przyidzie po tym k temu: / Niechay się ze mną założy, / A sto czerwonych położy. / Jeśli czego nie dowiodę, / Niech podpadam pod tę szkodę. / Ieśli się to wszystko stanie / Stracisz sto czerwonych, Panie⁹⁷.

Zaprezentowany powyżej tekst jest jedynym pozwalającym wyobrazić sobie budowlę oraz jej wyposażenie. Prócz wzmianki Szymona Starowolskiego z roku 1632⁹⁸ dysponujemy jeszcze krótką uwagą autorstwa Samuela Twardowskiego w jego dziele *Satyr na twarz Rzeczpospolitej*: „Owo chleb to nie zdrowy, który z lekkiej prace, / Czego Łaźnie w Pińczowie, y w Xiężu pałace / Znacnym się dotknieniem⁹⁹. Wyraźnie negatywny stosunek autora do siedzib Myszkowskich, prócz konotacji politycznych, może świadczyć o jego niechęci do zbytku.

W świetle badań na temat europejskich budowli ogrodowych trudno zgodzić się z komentarzem Jerzego Wyrozumskiego podającego w wątpliwość opis łaźni

92 Ibidem, s. 381.

93 Ibidem, s. 382.

94 Ibidem, s. 384.

95 Ibidem, s. 379.

96 Ibidem, s. 380.

97 Ibidem, s. 381.

98 S. Starowolski, *Polska, albo opisanie położenia Królestwa Polskiego*, tłum. i oprac. A. Piskadło, Kraków 1976, s. 80.

99 Fragment ten został przytoczony przez anonimowego autora omówienia w „Dzienniku Wileńskim” z r. 1833 (zob. *Wizerunek łaźni*, s. 386).

pińczowskiej. Opracowując opis, Pistorius wzorował się na gatunku literackim powszechnym w Europie. Zwyczaj układania rymowanych charakterystyk słynnych ogrodów czy zdobiących je łaźni, nimfeów lub grot nie był niczym niezwykłym – przykładem mogą być choćby opisy Alessandra Marccesiego dotyczące ogrodów Wawrzyńca Medyceusza czy *Dywagacje nad Pratolino* Raffaella Gualterottiego. Trzeba przy tym pamiętać, że nie były to jedyne tego typu teksty, liczba bowiem wspomnień lub samych traktatów architektonicznych, w których umieszczano opisy ogrodów czy prac poświęconych jedynie ogrodnictwu była znaczna, a omówienie ich wykraczałoby poza ramy tego artykułu. W Polsce opisy ogrodów należą do rzadkości. Jeśli występują, to są jednak skoncentrowane głównie na praktycznej stronie ogrodnictwa lub pochwałach życia na wsi¹⁰⁰.

Budzące najwięcej wątpliwości opisy automatów ustawionych w łaźni pińczowskiej, w postaci rzeźb wydających dźwięki lub wykonujących proste czynności, nie dotyczyły niczego niezwykłego w krajobrazie artystycznym Europy. Pragnienie stworzenia ruchomych, podobnych do ludzi lub zwierząt automatów wszak sięga starożytności, o czym najlepiej świadczy motyw ożywionego posągu w greckim micie o Galatei i Pigmalionie czy w mitologicznych opisach niezwykłych umiejętności konstruowania ożywionych rzeźb przez Hefajstosa lub Dedala¹⁰¹. Idea machin mających formę żywych istot została wykorzystana w rozważaniach Arystotelesa na temat zasad rządzących kosmosem. Działanie mechanizmu miało w pewien sposób tłumaczyć maszynierię napędzającą świat. O ile jednak filozof dostrzegał pewne podobieństwa w ruchu automatów i istot żywych, to późniejsi myśliciele, jak Tertulian, Galen czy Plotyn, krytycznie ocenili ten model myślenia¹⁰². W parze z odrzuceniem koncepcji świata-maszyny w filozofii hellenistycznej nastąpił jednak rozkwit myśli technologicznej¹⁰³.

Pierwszym traktatem o tworzeniu mechanizmów był tekst autorstwa Heroona, rozpowszechniony w epoce hellenistycznej¹⁰⁴. Przechowany i zaadoptowany przez arabskich uczonych, za ich pośrednictwem trafił do chrześcijańskiej Europy w postaci odpisów i komentarzy¹⁰⁵. Opisywane w nich maszyny nie były jednak automatami *par excellence*, raczej – zegarami, najczęściej napędzanymi wodą lub systemem ciężarów, albo konstrukcjami pomocnymi w nawadnianiu pól

100 Zob. M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 108–111, tam przegląd literatury zagranicznej. Warto wspomnieć w tym miejscu rymowany opis Warszawy autorstwa Adama Jarzębskiego z r. 1643 (*Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974), w którym zawarto pewne wzmianki o ogrodach pałacowych, a także dzieło Samuela Twardowskiego z tego samego roku (*Pałac Leszczyński*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2002; „*Pałac Leszczyński*” Samuela Twardowskiego. *O odnalezionym unikacie pierwszego wydania*, „*Barok*”, 12, 2005, nr 2, s. 141–144), będące opisem pałacu Leszczyńskich w Lesznie.

101 S. Berryman, *Ancient Automata and Mechanical Explanation*, „*Phronesis*”, 48, 2003, nr 4, s. 350–353.

102 Ibidem, s. 362–364.

103 Pomysły Greków podchwycili Rzymianie, konstruując organy wodne, dopracowując projekty zegarów wodnych czy tworząc statuy mogące wygrywać proste melodie na trąbce (zob. P. Dessi, *Organi, orologi e automati musicali. Oggetti sonori per il potere*, „*Acta Musicologica*”, 82, 2010, nr 1, s. 21–47).

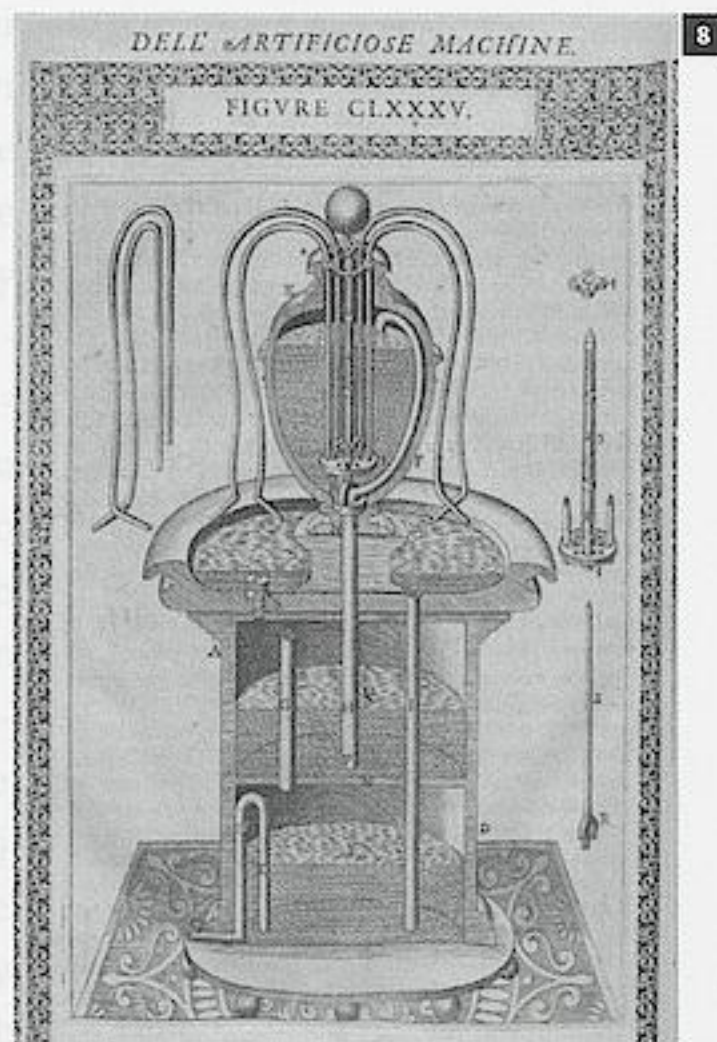
104 S.A. Bedini, *The Role of Automata in the History of Technology*, „*Technology and Culture*”, 5, 1964, nr 1, s. 25.

105 I. Michael, *Automata in the Alexandre. Pneumatic Birds in Porus's Palace*, w: *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, red. I. Macpherson, R. Penny, London 1999, s. 282–286.

uprawnych¹⁰⁶. Trzeba jednak zaznaczyć, że odpisy te miały znaczny wpływ na podejmowane próby tworzenia automatów w epoce średniowiecznej, a potem nowożytnej. W upowszechnieniu zasad automatyki niebagatelną rolę odegrały również wspomniane teksty Arystotelesa, którego wywody o mechanice dostosował do myśli chrześcijańskiej św. Tomasz z Akwinu. Zaowocowało to różnorodnymi próbami budowy mechanizmów. Znane są opisy średniowiecznych automatów, które w tym okresie kojarzono jednak przede wszystkim z magią, a dokładniej – nekromancją. Ogrody księcia d'Artois w XIII wieku czy też wzmianki o ożywionym, żelaznym człowieku papieża Alberta Wielkiego, również opisy automatów bizantyńskich świadczą jednak o znajomości tego typu rozwiązań¹⁰⁷.

Ponowne zainteresowanie automatyką, już jako nauką techniczną, nastąpiło pod wpływem tłumaczonej z greki *Mechaniki* Arystotelesa, która doczekała się trzech przekładów na łacinę w latach 1517–1547¹⁰⁸. Równie jednak ważnym impulsem, który zadecydował o ponownym zainteresowaniu kwestiami automatów, było przetłumaczenie na łacinę i wydanie w roku 1501 *Pneumatyki* i *Automatyki* Herona¹⁰⁹. Były to jednak prace oparte raczej na opisie, nie na obliczeniach matematycznych, zatem humaniści byli zmuszeni do przeprowadzenia własnych eksperymentów¹¹⁰. Pozwoliło to na poszerzenie wiedzy na temat budowy różnych mechanizmów, napędzanych siłą wody i pary, ale też wahadeł czy sprężyn. Automatyka z czasem stała się domeną architektów, którzy zresztą byli nią zainteresowani ze względu na wzmianki o niej zawarte w traktacie autorstwa Witruwiusza¹¹¹. Wiedza o mechanice została z czasem uzupełniona również przez doświadczenie złotników i zegarmistrzów, których wyroby były poszukiwane ze względu na kunsztowne wykonanie oraz niezwykle, ruchome właściwości¹¹².

W drugiej połowie XVI wieku automatyka stała się istotnym składnikiem ogrodów i scenografii teatralnych. O ile niewielkie, złotnicze bibeloty napędzane za pomocą mechanizmów zegarmistrzowskich świetnie sprawdzały się w trakcie uczt, to już w ogrodach potrzeba było konstrukcji napędzanych siłą wody. W roku 1588 Agostino Ramelli wydał w Paryżu traktat dotyczący mechaniki, w którym można odnaleźć ryciny ilustrujące działanie pomp umożliwiających przenoszenie wody na znaczne wysokości, młynów wodnych oraz wiatraków. Były to konstrukcje



8. Przykłady wykorzystania mechanizmów w konstruowaniu fontann oraz automatów. Wg A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Paris 1588, il. CLXXXV

106 D.J. de Solla Price, *Automata and the Origins of Mechanism and Mechanistic Philosophy*, „Technology and Culture”, 5, 1964, nr 1, s. 17–18.

107 S.A. Bedini, *The Role of Automata*, s. 24, 26; S.N. Fliegel, *The Cleveland Table Fountain*, s. 12–15; warto w tym miejscu wspomnieć tzw. Tron Salomona cesarzy bizantyńskich, który wywoływał zachwyt u posłów w trakcie audiencji (zob.: G. Brett, *The Automata in the Byzantine „Throne of Solomone”*, „Speculum”, 29, 1954, nr 3, s. 477–487; M. Dolezal, M. Mavroudi, *Theodore Hyrtakenos’ „Description of the Garden of St. Anna” and the Ekphrasis of Gardens*, w: *Byzantine Garden Culture*, red. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn, Washington 2002, s. 128–129).

108 P.L. Rose, S. Drake, *The Pseudo-Aristotelian Questions of Mechanics in Renaissance Culture*, „Studies in the Renaissance”, 18, 1971, s. 68.

109 S.A. Bedini, *The Role of Automata*, s. 25.

110 M. Boas, *Hero’s „Pneumatica”, a Study of its Transmission and Influence*, „Isis”, 40, 1949, s. 38–48; P.L. Rose, S. Drake, *The Pseudo-Aristotelian Questions*, „Studies in Renaissance”, 18, 1971, s. 69, 76–92.

111 M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 86.

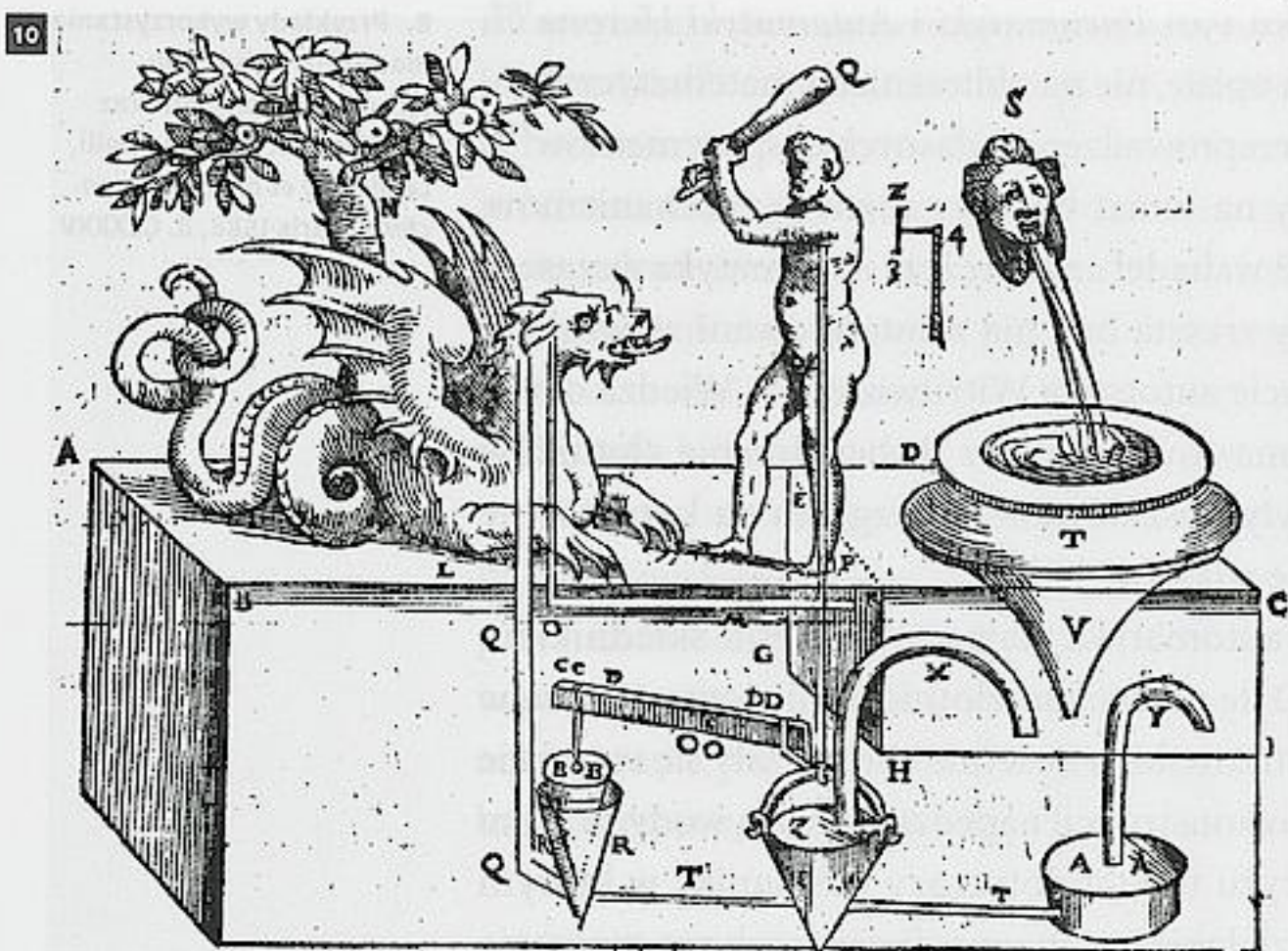
112 S.A. Bedini, *The Role of Automata*, s. 29–33.



o charakterze raczej przemysłowym, jednak autor zamieścił również opis i ryciny ilustrujące przykłady wykorzystania mechanizmów w konstruowaniu fontann oraz automatów (il. 8, 9)¹¹³.

Warto w tym miejscu wymienić jeszcze jednego architekta i inżyniera, którego działalność znacznie wpłynęła na rozwój automatyki jako dziedziny teoretycznej, ale też praktycznej. Giovanni Battista Aleotti, autor niewydanego nigdy rękopisu „L'idraulica”¹¹⁴, był twórcą zajmującym się scenografią teatralną dla Gonzagów w Mantui, Farnesów w Parmie i d'Estów w Ferrarze¹¹⁵. Oprócz wykonywania projektów pałaców czy portali opartych na wzorach Vignoli¹¹⁶ twórczo podszedł do traktatu Herona, który zresztą przetłumaczył na włoski i wydał w roku 1589, i na jego podstawie przedstawił sposoby, jak wykonywać ruchome rzeźby, ochlapujące widzów wodą lub odgrywające sceny z mitologii (il. 10)¹¹⁷.

W następnych latach opublikowano kolejne prace z zakresu automatyki, które dotyczyły stricte zagadnień zastosowania



rozwiązań hydraulicznych czy mechanicznych w ogrodnictwie. Z uwagi na fakt, że można natknąć się na opisy rozwiązań zawartych w ich treści w tekstach od nich wcześniejszych, można powiedzieć, że ilustrują one stan wiedzy inżynierów z drugiej połowy XVI wieku. W roku 1601 Giambattista della Porta wydał *Pneumaticorum Libri Tres*¹¹⁸, wzbogacone rycinami z odpowiednimi komentarzami autora, a w roku 1615 Salomon de Caus opublikował *Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes*

9. Przykłady wykorzystania mechanizmów w konstruowaniu fontann oraz automatów. Wg A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Paris 1588, il. CLXXXVII

10. Przykłady sposobów wykonania ruchomych rzeźb do fontann. Wg G.B. Aleotti, *Quattro Theoremi*, Ferrara 1589, k. 89r

[...], wznowioną w roku 1624 w Paryżu¹¹⁹. Obydwa traktaty ukazywały sposoby konstruowania hydraulicznych instalacji powiązanych albo z mechanizmami użytkowymi, takimi jak pompy i studnie, albo z tymi służącymi rekreacji

113 A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, Paris 1588.

114 J. Leveen Mainprice, *Aleotti's „Idrologia”*, „The British Museum Quaterly”, 32, 1967, nr 1–2, s. 2–3.

115 H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601–po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003, s. 35, 66.

116 D.R. Coffin, *Some Architectural Drawings of Giovanni Battista Aleotti*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 21, 1962, nr 3, s. 116–128.

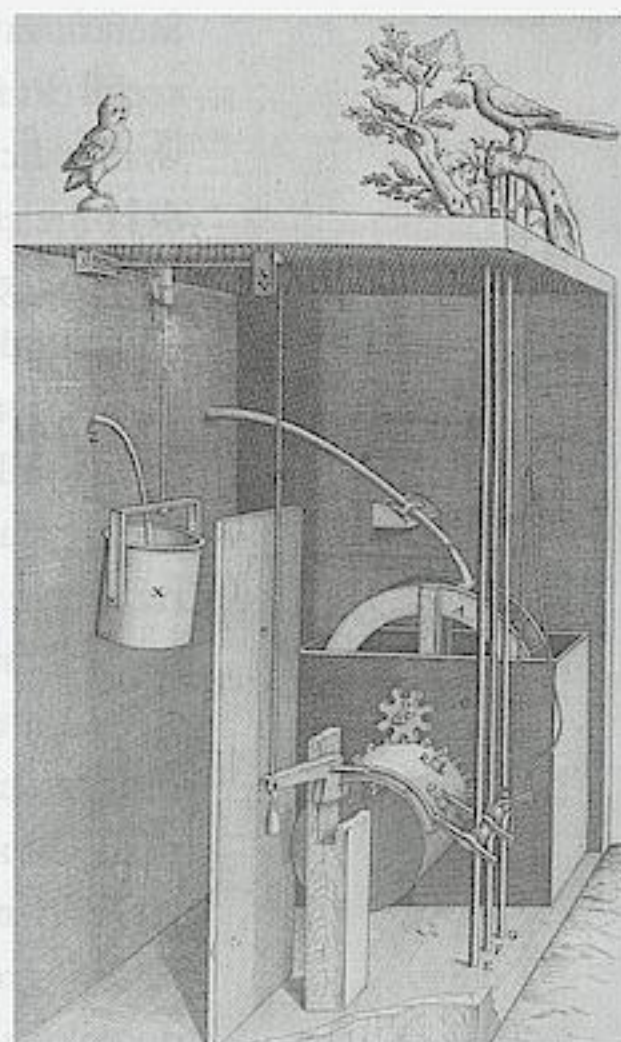
117 A.G. Keller, *Automata and the Vacuum in the Work of Gianbattista Aleotti*, „The British Journal for the History of Science”, 3, 1967, nr 4, s. 338–347.

118 G. della Porta, *Pneumaticorum Libri Tres*, Neapoli 1601.

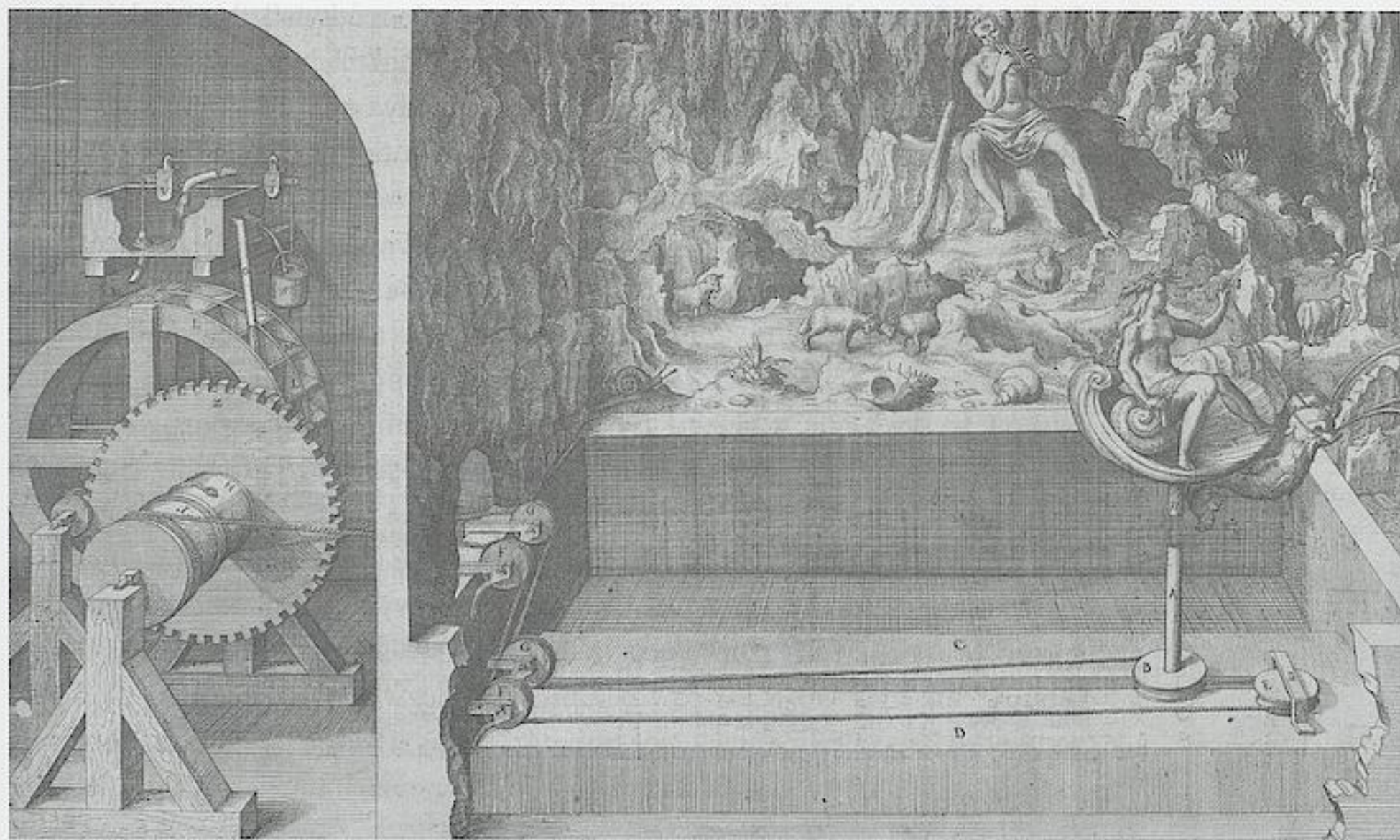
119 S. de Caus, *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes*, Frankfurt 1624.

i rozrywce – fontannami i automatami czy ruchomymi scenografiami (il. 11, 12). W traktacie de Causa dzięki bardzo dokładnie wykonanym rycinom, można przyrzeć się propozycjom inżyniera na poprawne wykonanie ruchomych rzeźb ogrodowych – statui faunów, nimf, ale też grających i chlapiących wodą ptaków czy lwów, które wydawały również dźwięki.

Teoria spisywana przez inżynierów i architektów, a także filozofów i poetów, była realizowana w praktyce. Z jednej strony, służyła tworzeniu zegarów czy mechanicznych figur, które należy zaliczyć do rzemiosła artystycznego. Z drugiej – automatyka była narzędziem do wykonania konstrukcji naśladowujących swoją skalą, ruchem i wyglądem istoty żywe. Stała się także istotnym składnikiem przedstawień teatralnych, w których znaczącą rolę odgrywały ruchome scenografie. Ale przede wszystkim zyskała poczesne miejsce w sztuce ogrodowej. We Włoszech, Hiszpanii, Francji, Anglii oraz w Rzeszy królowie, książęta, wyższe duchowieństwo oraz możnowładcy zakładali ogrody, których ozdobą były automaty umieszczane wewnątrz łaźni, grot lub



11



12

w altanach ogrodowych. Wpływ na ten niezwykle awans automatyki miał także rozwój matematyki stosowanej, wykorzystywanej w mechanice. Według ówczesnych myślicieli, wedle prawideł matematycznych miałby powstać również świat. Nie na darmo Henri de Monatheuil napisał, że świat jest maszyną, i to największą ze wszystkich maszyn, najsprawniej działającą, najtrwalszą i najpiękniejszą¹²⁰.

W kontekście łaźni pińczowskiej warto przyrzeć się bliżej realizacjom kilku ogrodów włoskich, które mogły być wzorem dla twórców zza Alp¹²¹. Ogród przy willi Tivoli, posiadający ciekawy program ikonograficzny, opisany przez

11. Sposoby konstruowania hydraulicznych instalacji. Wg S. de Caus, *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes [...]*, Frankfurt 1615, k. 30r

12. Sposoby konstruowania hydraulicznych instalacji. Wg S. de Caus, *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes [...]*, Frankfurt 1615, k. 32

120 Za: M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 86.

121 M. Jagiełło, W. Brzezowski, *Ogrody na Śląsku*, t. 1: *Od średniowiecza do XVII wieku*, Wrocław 2014, s. 81–93.

Stefanusa Vinandusa, zaprojektował i zrealizował po roku 1550 Piero Ligorio, architekt i badacz zabytków starożytności¹²². Vinandus wspomina umieszczone w nim liczne fontanny zdobione posągami bóstw starożytnych oraz ruchomą dekorację w jednej z grot: „Gdy zaś w sztuczny sposób ukaże się ze swej kryjówki sowa, nagle wszystkie ptaki milkną, a po jej zniknięciu wyciągają znowu swoje trele, słodko śpiewając razem”¹²³. O śpiewających, ruchomych ptakach z Tivoli pisał również polski podróżnik, Maciej Ryworycki vel Rywocki¹²⁴: „Roku 1586 dnia 14 oktobra jeździłem do miasteczka 15 mil od Rzymu, które zowią Tiwol, kardynała d’Este, brata księcia faraskiego. W tym miasteczku jest ogród piękny, o którym powiadają, że piękniejszego w świecie nie masz. W tym ogrodzie [...] najprzedniejsze fontanny są [...]. Druga fontanna jest: ptaszekowie rozmaici śpiewają, co woda narządzona, że śpiewa rozmaitymi głosami ptaszymi. Kiedy się sówka ukaże z wody, zarazem umilkną ptacy: skoro się sówka w wodę schowa, poczyną zaś woda rozmaitymi głosami śpiewać”¹²⁵.

Jednym z najbardziej spektakularnych połączeń natury z automatyką był natomiast ogród w Pratolino. Prace nad nim rozpoczęte zostały w roku 1569, trwały do roku 1585, a ich głównym wykonawcą, a zarazem projektantem całości był Bernardo Buontalenti¹²⁶. Kiedy willę wraz z ogrodem odwiedził Michel de Montaigne, opisał znaczną liczbę ruchomych rzeźb, dozujących w ogrodzie wodę w sposób niespodziewany i zaskakujący widza. Były one ustawione w osobnych grotach skalnych, które mieściły także kaskady oraz fontanny¹²⁷. Mechanizmy nie zachowały się do dzisiaj, ale mieszczące je groty nadal budzą zdumienie zdobiącymi je rzeźbami¹²⁸. Z kolei inny podróżnik, Francesco de Vieri, odnotował, że fontanny stojące w ogrodzie w Pratolino zdobią barwne marmury, a nawet naturalne muszle i koral. Ponadto napisał, że „[...] spośród tych skał wynurza się z niej sama Galatea na złotej misie, podciągana przez swoje delfiny, z których pysków tryska woda; z brzegu asystują jej dwie nimfy [...]. Po drugiej stronie tej wielkiej groty, przy wejściu, znajdują się dwa baseny, nad którymi ustawiono dwie harpie, z których do owych zbiorników tryska woda”¹²⁹.

Wymienione przykłady pozwalają stwierdzić, że w przypadku Pińczowa opis Pistoriusa może dotyczyć realnie istniejącej łaźni wyposażonej w bogaty system automatów, połączony z instalacją hydrauliczną. Wspomniane w nim ruchome „statuy” nie były wówczas również niczym niezwykłym. Znane są z opisów wytwory Hansa Bullmanna z Norymbergi (zm. 1535), które wyobrażały postacie mężczyzn lub kobiet, grające na różnych instrumentach muzycznych¹³⁰. Istnieją

122 Ch. Thacker, *The History of Gardens*, s. 100.

123 Cyt. za: M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 294.

124 Na temat jego podróży zob. M. Wyrzykowska, *XVI-, XVII- i XVIII-wieczne pamiętniki i diariusze polskiej szlachty jako świadectwo mentalności i stanu świadomości artystycznej*, „QUART. Kwartalnik Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, 4, 2007, z. 2, s. 40–55.

125 Cyt. za: M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 85.

126 W. Smith, *Pratolino*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 20, 1961, nr 4, s. 155–168; K. Silke, *Wasser, Stein und Automaten. Die Grotten von Pratolino oder der Fürst als Demiurg*, „Mimesen”, 2011, z. 2, s. 32–36.

127 J. Sawday, *Engines of the Imagination. Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, London–New York 2007, s. 44–50.

128 C. del Bravo, *Francesco a Pratolino*, „Atribus et Historiae”, 8, 1987, nr 15, s. 40.

129 Cyt. za: M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 283.

130 S.A. Bedini, *The Role of Automata*, s. 31.

także wzmianki o zegarmistrzu Gianellu Torrianie (1511–1585), który wykonał na jedną z uczt cesarza Karola V bibeloty stołowe w formie maszerującego wojska¹³¹.

Pewne wątpliwości budzi jednak wzmianka o śpiewającej pieśni włoskie i polskie rzeźbie. Dosłowne zinterpretowanie słów Pistoriusa wydaje się nieracjonalne – nie znany jest bowiem z opisów żaden przypadek, w którym rzeźba mogłaby śpiewać lub mówić. Możliwe, że jest to tylko *licentia poetica* pastora lub że rozwiązanie było prostsze – na dany sygnał śpiewał człowiek. Sam dobór repertuaru mógł być interesujący. Zygmunt Myszkowski był bowiem odpowiedzialny za sprowadzanie na dwór Wazów zagranicznych muzyków, a przy tym sam bardzo interesował się muzyką, zawdzięczając zdobyte doświadczenie w tej materii pobytowi w trakcie studiów na dworze Gonzagów w Mantui¹³². Mógłby zatem w łaźni pińczowskiej korzystać z zatrudnionych przez siebie śpiewaków, którzy wykonywali dane piosenki w trakcie odwiedzania łaźni przez gości. Bardzo prawdopodobne, że również w przypadku postaci rozlewających wino i piwo możemy mieć do czynienia z aktorami lub też specjalnie do tego ucharakteryzowanymi łaźniami¹³³.

Łaźnia pińczowska, prócz automatów, była również zaopatrzona w intrygujący przedmiot – szklany ul, który według Pistoriusa miał służyć podziwianiu pracy pszczół. Można ostrożnie założyć, że prócz obliczenia tego konceptu na zadziwienie gości, chodziło też o treści moralizatorskie. Hierarchiczne społeczeństwo pszczół, ich pracowitość, imponowały już starożytnym. W licznych wydawanych od połowy XVI wieku zbiorach emblematów wizerunek ula z pszczołami był opatrzony sentencjami dotyczącymi pracy dla państwa, pracowitości, ale też porządku społecznego kojarzonego z monarchią, i łagodnością władcy¹³⁴.

131 Ibidem, s. 32.

132 T. Jeż, *Sulle relazioni tra Alessandro Orologio ed i mecenati polacchi Piotr e Zygmunt Myszkowski*, w: *Atti del Convegno Internazionale di studi „Alessandro Orologio – musico friulano del Cinquecento e il suo tempo”*, Pordenone–Udine–S. Giorgio in Richinvelda, 15–17 Ottobre 2004, Udine 2008, s. 284–302; B. Przybyszewska-Jarmińska, *The Careers of Italian Musicians Employed by the Polish Vasa Kings (1587–1668)*, „*Musicology Today*”, 6, 2009, s. 26–43.

133 W ceremoniach zorganizowanych z okazji ślubu Zygmunta III na Wawelu w r. 1592, w których zresztą uczestniczył Zygmunt Myszkowski, czy w łukach triumfalnych wzniesionych przez mieszczan gdańskich na wjazd królowej Ludwiki Marii Gonzagówny w r. 1646 aktorzy pełnili rolę ruchomych rzeźb (zob.: *Kronika mieszczanina krakowskiego z lat 1575–1595*, wyd. H. Barycz, Kraków 1930, s. 115–126; J. Kowalczyk, *Triumf i sława wojenna „all’antica” w Polsce w XVI wieku*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały sympozjum naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków czerwiec 1972 oraz sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce listopad 1973*, Warszawa 1976, s. 325–331; J. Chrościcki, *Barokowa architektura okazjonalna*, w: *Wiek XVII. Kontrreformacja. Barok. Prace z historii kultury*, red. J. Pelc, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 236–246; idem, *Intrada z roku 1646 jako przykład związków artystycznych Gdańska z Antwerpią*, w: *Sztuka pobrzeża Bałtyku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1976*, red. H. Fruba, Warszawa 1978, s. 309–340; M. Morka, „*Arcus Gratiae et Pacis*”. *Gdańska brama triumfalna na wjazd Ludwiki Marii Gonzaga*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Z. Bania, Warszawa 1988, s. 567–579; M. Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, s. 288–307).

134 A. Alciato, *Emblemata*, Paris 1584, nr CXLVIII. W kontekście regalistycznej postawy Zygmunta Myszkowskiego takie wytłumaczenie wydaje się trafne (Z. Anusik, *Kariery ulubieńców Zygmunta III. Rola polityki nominacyjnej króla w kreowaniu elity władzy w Rzeczypospolitej w latach 1587–1632*, w: *Faworycy i opozycjoniści. Król a elity polityczne w Rzeczypospolitej XV–XVII wieku*, red. M. Markiewicz, R. Skowron, Kraków 2006, s. 235).

Kluczem do zrozumienia symboliki łaźni pińczowskiej wydają się umieszczone w nich rzeźby oraz program inskrypcji. Pierwsze pomieszczenie z posągami dam z pieskiem i tacą, chłopca z rybą i róży zdobiły napisy dotyczące kobiet korzystających z kąpieli – niezbyt urodziwych, piegowatych, garbatych, na dodatek gadatliwych, kłótliwych, pragnących powiększyć tylko swój majątek kosztem męża. Charakter inskrypcji, o wyraźnie pouczającym tonie, przestrzegał przed pochopnym wyborem żony. Z kolei słup z figurą chłopca z rybą zdobiły rymowane, dwuwierszowe sentencje o treści moralizatorskiej. Rady w nich udzielane dotyczyły przede wszystkim życia doczesnego. Człowiek winien być według nich posłuszny Bogu, żyć pobożnie i pracowicie, jednocześnie korzystając z dóbr. Kolejne odnosiły się do niewygód życia związanego z polityką państwa, ale też wad szlachty – niegospodarności, buty, braku pokory wobec sąsiadów, senatorów i króla.

O ile program pierwszej sali dotyczył porad, których charakter mimo pewnych cech moralizatorskich graniczył nieco z sowizdrzałką poetyką, to drugie pomieszczenie miało już inne przeznaczenie i wymowę. Przede wszystkim ustawione tu stół oraz ławy, mimo wodnych pułapek, wskazywały na miejsce odbywania uczt. Zostało ono ozdobione wyobrażeniem bogini Diany („Dyanna nad cieplicami, / Leży między zwierzętami”), której szczypanie miało wywoływać reakcję w postaci krzyku („Dyanę też kto zaszczypnie / Zaraz wielkim głosem krzyknie”). Ścianę pomieszczenia miała również zdobić malowana historia przemiany Kallisto w niedźwiedzicę przez tę boginię¹³⁵. Wystrój odwoływał się zatem przede wszystkim do zaczerpniętej z mitologii greckiej, a opowiedzianej w *Metamorfozach* Owidiusza historii o podglądaniu Diany w trakcie kąpieli przez Akteona¹³⁶. Scena opisana przez starożytnego poetę rozegrała się w pewnego rodzaju jaskini, przy źródle wody, a co istotne, przemiana bohatera w jelenia nastąpiła po uprzednim ochlapaniu go wodą¹³⁷. Korzystający z łaźni niejako wchodzili zatem w rolę podglądaczy, lecz w przeciwieństwie do mitycznego myśliwego mogli rozkoszować się muzyką, jedzeniem oraz niezwykle efektami wodnymi, nie kończąc marnie, jak ten nieszczęśnik. Sama historia Akteona i bogini łowów jest opowieścią o tematyce erotycznej, niezwykle popularnej w grafice czy malarstwie w XVI wieku na północ od Alp¹³⁸. Zbiór mitów zawarty w dziele

135 S. Pistorius, *Wizerunek łaźni*, k. S2.

136 Historia Akteona była niezwykle popularnym motywem wykorzystywanym w twórczości przez wielu artystów w Italii, Francji, a także Rzeczypospolitej (zob.: M. Piwocka, *Diana i Akteon – epilog pewnej oferty*, w: *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 1998, s. 85–94; J. Pyplacz, „Spectacula Praedae”. Historia Akteona i Nastagia degli Onesti, „Terminus”, 12, 2010, z. 1, s. 111–133; A. Kochan, „Czy się kryć w pustym lesie?” O przekładzie i interpretacji mitu o Akteonie w ujęciu Andrzeja Zbylitowskiego, „Pamiętnik Literacki”, 104, 2013, z. 3, s. 69–86).

137 W wydaniu *Metamorfoz* Owidiusza z r. 1636 dedykowanych kanclerzowi Tomaszowi Zamoy-skiemu, mowa wyraźnie o grocie i o bijącym w niej źródle: „Był wadoł kupresami, y cisem natkany; Gargaph rzeczon, kasaney uciecha Dyant: W ostatnim rozczosnieniu lasem koch przyćmiony Nie przemysem człowieczym żadnym wyprawiony. Przyrodzenie swoy w kunszcie dowcip oświadczyło: Opoką go, y lekkim ździarstwem zasklepiło. Krynica w prawo lała wodami ślicznemi, Rozwor maiąc uięty krayami trawistemi” (zob. *Publiusza Owidiusza Nasona Metamorphoseon, to iest Przeobrażenia ksiąg piętnaście przekładania Iakuba Zebrowskiego. Wydane drugie, dokonane z pierwszej edycyi in 40 ogłoszoney drukiem w Krakowie u Franciszka Cezarego Roku Pańskiego 1636*, wyd. J. Zawadzki, Wilno 1821, s. 66).

138 Według Marcina Kalecińskiego (*Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza. Obrazy Mistrza Georga w Dworze Artusa*, „Porta Aurea”, 7–8, 2009, s. 151) kąpiel Diany została wzbogacona w ikonografii o motyw fontanny już w XIII w., co zaowocowało utożsamieniem przestrzeni kąpieliska bogini z Ogrodem Miłości.

Owidiusza był pełen opowieści ilustrujących nie tyle historie nieszczęśliwych miłości, ile swoistych polowań na kobiety¹³⁹, przy jednoczesnym opisie drastycznych zbrodni, niepokojących, ale też fascynujących i zwykłych czytelników, i artystów¹⁴⁰.

Ten wyeksponowany erotyzm nie był niczym niezwykłym w przypadku łaźni europejskich czy niektórych instalacji hydraulicznych z epoki. Michel de Montaigne, podróżując przez Europę, w trakcie zwiedzania posiadłości i ogrodu Fuggerów pod Augsburgiem natknął się na interesującą instalację. „W jednym z nich – pisał – widzieliśmy wielki zegar poruszany wodą. Tam też dwa wielkie baseny z rybami, przykryte, o powierzchni dwudziestu kroków kwadraty pełne ryb. [...] Między tymi basenami było przejście szerokości dziesięciu kroków, wyłożone deskami, w które wmontowano wielką ilość ukrytych dziubków ze spiżu. Kiedy damy zabawiają się widokiem ryb, wystarczy tylko odkręcić pewien zawór, żeby w jednej chwili z tych dziubków trysnęły silne strumienie wody na wysokość człowieka, wypełniając spódnicę dam i oblewając ich uda zimną wodą”¹⁴¹.

Można się również zastanawiać, jak została ukazana Diana z łaźni pińczowskiej – czy było to przedstawienie bogini nagiej czy odzianej. Biorąc pod uwagę fakt umieszczenia jej wizerunku w łaźni, co nawiązywało do historii z Akteonem, zapewne był to akt. Zagadnienie to wydaje się być niezwykle istotne ze względu na właściwie słabo przebadaną problematykę ukazywania nagich ciał w sztuce polskiej w epoce nowożytnej. Dysponujemy źródłami z których wynika, że w kolekcjach magnatów szesnastowiecznych znajdowały się często obrazy o tematyce mitologicznej, ukazujące nagie postaci mężczyzn lub kobiet¹⁴². Niewiele jednak takich wizerunków się zachowało – dość wymienić na pierwszym miejscu Prarodziców wyobrażonych na jednym z arrasów wawelskich, który zresztą wywołał znaczne dyskusje duchownych i filozofów¹⁴³.

Trudno ostatecznie zweryfikować przedstawiony opis łaźni pińczowskiej bez kompleksowych badań archeologicznych, które pozwoliłyby na odkrycie jej pozostałości *in situ*. Nie da się też ostatecznie wskazać konkretnego traktatu czy też ogrodu, na którym wzorowano się przy budowie. Wydaje się raczej, że wykonawca korzystał z doświadczeń zdobytych w trakcie swojej edukacji, a konkretne mechanizmy czy rozwiązania były bezpośrednim importem z zagranicy.

Także kwestia jej autorstwa i czas powstania wydają się trudne do ustalenia. Prace nad modernizacją i rozbudową siedziby ordynatów w Pińczowie rozpoczęły się około roku 1591¹⁴⁴. Na balasie fontanny z pińczowskiego rynku widnieje natomiast data 1593, która na pewno wskazuje na zamknięcie pewnego etapu

139 Choćby pogoń Apolla za nimfą Dafne, podglądanie bogini Diany w kąpeli przez Akteona, opowieść o Hemafrodycie – wszystkie historie można interpretować jako opowieści o dominacji oraz destrukcyjnej sile uczuć (J. Heath, *Diana's Understanding of Ovid's „Metamorphoses”*, „The Classical Journal”, 86, 1991, nr 3, s. 233–243).

140 Ch. Segal, *Ovid's Metamorphic Bodies. Art, Gender, and Violence in the „Metamorphoses”*, „Arion”, 5, 1998, nr 3, s. 9–41.

141 Cyt. za: M. Szafrńska, *Ogród renesansowy*, s. 291.

142 Wiadomo, że marszałek wielki koronny Mikołaj Wolski nakazał spalić całą swoją kolekcję obrazów o tematyce mitologicznej i erotycznej (zob.: T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 187; Z. Kuchowicz, *Miłość staropolska. Wzory, uczuciowość, obyczaje erotyczne XVI–XVIII wieku*, Łódź 1982, s. 167).

143 M. Fabiański, *Książdz Stanisław Orzechowski i swawolne dziewczęta wobec opon Zygmunta Augusta na Wawelu*, „Terminus”, 12, 2011, z. 24, s. 41–69.

144 A. Fischinger, *Santi Gucci*, s. 25.

prac – wyznaczenie biegu cieką wodnego i budowę fontanny – ale niekoniecznie świadczy o zakończeniu przebudowy, tym bardziej że wiadomo, iż przynajmniej do roku 1600 budową kierował Santi Gucci¹⁴⁵. Franciszek Stolot ustalił, że wykonujący zlecenia Zygmunta Myszkowskiego do pałacu i miasta Tomasz Nikiel, kontynuator, a może także współpracownik Gucciego, nie żył już w roku 1605¹⁴⁶. Ze słów testamentu napisanego w tym roku („Jego Mość Pan a Dobrodziej mój jest mi został winien com robieł alkierz, fontannę z Samsonem, postawielem meluzynę, com wodę swym groszem przywiodł do ogrodu, dał na zioła, stopnie etc. [...]”¹⁴⁷) wynika, że jeszcze po roku 1600 prace mogły nadal trwać, choć trzeba założyć, że Nikiel równie dobrze mógł być jedynie wykonawcą projektów Gucciego. Tym bardziej, że skoro miał dostarczyć wodę do ogrodu, a fontanna nosi datę „1593”, to pracę tę wykonywał jeszcze pod kontrolą Włocha. Niewykluczone, że ostateczny rok ukończenia prac może sugerować data wydania *Wizerunku łaźni pińczowskiej*, czyli rok 1611¹⁴⁸.

Wydaje się więc, że łaźnia pińczowska z pewnością funkcjonowała już w roku 1611, prace nad nią mogły być rozpoczęte jeszcze przez Gucciego bądź rzeźbiarzy i kamieniarzy z ośrodka chęcińskiego lub pińczowskiego¹⁴⁹. Biorąc pod uwagę fakt, że specyfiką instalacji hydraulicznej była budowa urządzeń już na miejscu przeznaczenia, wydaje się, że jej twórca musiał przebywać na miejscu wykonywania zlecenia lub stosunkowo często doglądać postępów w pracy. Można by uznać, że Santi Gucci mógłby być projektantem, a nawet wykonawcą urządzeń hydraulicznych, skoro w młodości uczestniczył w pracach nad florencymi fontannami, cyzelował również rzeźbę Perseusza Cenina Celliniego, a także dostarczał projekt fontanny Zamoyskiemu¹⁵⁰. Niestety, z powodu braku źródeł i, co najważniejsze, zniszczenia samej łaźni nie da się tego dowieść w sposób pewny. Nie jest wykluczone, że Zygmunt Myszkowski sprowadził sobie specjalistę w dziedzinie automatyki i hydrauliki z zagranicy.

Trudno również ustalić jak duży wpływ łaźnia pińczowska mogła mieć na sztukę polską pierwszej połowy XVII wieku. Biorąc pod uwagę zachwyty Pistoriusa nad jej niezwykłością, możliwe, że była dziełem tak wybitnym, iż właściwie jedynym w swoim rodzaju. Z tego okresu znamy niewiele realizacji w Rzeczypospolitej, które wykorzystywałyby na tak dużą skalę automatykę i hydraulikę jednocześnie¹⁵¹. Wszystkie zdają się być od łaźni późniejsze. Ruchomy orzeł witający młodych Wazów przy wjeździe do ich posiadłości w Żywcu jest wzmiankowany

145 Ibidem, s. 13.

146 F. Stolot, *Testament Tomasza Nikla*, s. 228.

147 Ibidem, s. 243.

148 K. Estreicher, *Bibliografia*, s. 112.

149 We włoskiej kolonii w Pińczowie przebywała znaczna liczba rzemieślników i artystów, którzy mogliby realizować projekt łaźni. Niewykluczone, że prace mógł prowadzić, poza Tomaszem Niklem lub włoskimi artystami, Błażej Gocman (zob. M. Wardzyński, *Prace architektoniczne i kamieniarskie Błażeja Gocmana na Jasnej Górze w latach 1626–1631*, „Studia Claromontana”, 23, 2005, s. 621–640). W ostatnim czasie Michał Wardzyński (*Rzeźbiarsko-kamieniarska rodzina Venosta*, s. 407, przyp. 160) uznał, że za powstaniem łaźni w latach dziewięćdziesiątych XVI w. stał Santi Gucci.

150 F. Loffredo, *Un contributo alla biografia fiorentina di Santi Gucci. Przyczynek do florenckiej biografii Santi Gucciego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 69, 2007, nr 1–2, s. 35; por. J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, s. 45, przyp. 38.

151 Jak wcześniej wspomniano, sztuka zegarmistrzowska mająca swoje korzenie w automatyce i mechanice była jednak czymś innym niż budowa „ożywionych” statui.

dopiero w roku 1633¹⁵². Nawet najwcześniejsze realizacje Augustina Locciego scenografii teatralnych dla króla Władysława IV pochodzą z roku 1636, choć artysta mógł w Rzeczypospolitej pojawić się już w roku 1632¹⁵³. W każdym razie na pewno łaźnia i ogród w Pińczowie wyprzedzały rozwiązania zastosowane w warszawskiej Villa Regia z lat 1634–1641¹⁵⁴ czy rezydencji Denhoffów w Kruszynie (ok. 1630), która również mogła poszczycić się najprawdopodobniej posiadaniem łaźni¹⁵⁵. Realizację pińczowską należy zatem uznać za jedno z najwybitniejszych osiągnięć technicznych i artystycznych w Rzeczypospolitej pierwszej połowy XVII wieku.

SUMMARY The present paper is the first attempt in Polish art historiography at reconstructing the appearance and operation as well as the symbolic message of the baths at Pińczów, which had functioned in the gardens of the Pińczów castle, erected at the behest of Margrave Sigismund Gonzaga Myszkowski by the architect Santi Gucci and his workshop between 1591 and 1605. The appearance of the Pińczów residence can be reconstructed thanks to prints with views of the town and castle from the times of the so-called Swedish deluge, made on the basis of drawings by Erik Dahlberg and late eighteenth- and early nineteenth-century cadastral plans as well as architectural remnants and extant buildings. The seat of the Pińczów Entail consisted of a castle built on a hilltop surrounded by a wooded deer park and an Italian-style geometric garden enclosed with a fence with pavilions at the foot of the hill. A specially laid out stream run from the castle through the garden and the town square, where its waters flowed through a fountain, setting it in motion, and continued towards the Nida River.

The designer of the Pińczów residence also took care of its surroundings: on the neighbouring hill he erected St Anne's Chapel. It commemorated the jubilee of the year 1600 and was used by St Anne's Literary Brotherhood as a place of worship, apart from being an important landmark in the surroundings of the castle. The concept of the garden and the partial development of the grounds resulted from late sixteenth-century theory of architecture and gardening, as formulated by the contemporary architects, poets and thinkers.

The description of the Pińczów baths was recorded in a pamphlet by Simon Pistorius entitled *Wizerunek łaźni pińczowskiej* [Depiction of the Pińczów Baths], published in 1611 and dedicated to Mikołaj Koryciński, a secretary to the king. This extensive text gives a detailed description of the baths, including their movable sculptures which offered drinks

152 A. Komonicki, *Chronografia albo Dziejopis żywiecki*, wyd. S. Grodziski, I. Dwornicka, Żywiec 1987, s. 164. Prócz wspomnianego orla w związku z Wazami jest jeszcze wspomniana słynna wanna Władysława IV z pachnącą bieżącą wodą, ciepłą lub zimną, którą jednak należy zaliczyć do instalacji hydraulicznych (zob. B. Fabiani, *Na dworze Wazów w Warszawie*, Warszawa 1988, s. 16).

153 H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci*, s. 35, 60.

154 W ogrodzie królewskim znajdowała się fontanna z Neptunem, rzeźby oraz zegar słoneczny ochlapujący widzów wodą (zob. M. Lewicka, *Trzy ogrody rezydencji na warszawskiej skarpie wiślanej w dobie wazowskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 17, 1988, s. 221–222).

155 Jej wnętrze wyłożono we wzory geometryczne specjalnie dobranym dwubarwnym, nieociosanym kamieniem (zob.: G. Ciołek, *Ogrody w Polsce*, Warszawa 1978, s. 52–73; L. Majdecki, *Historia ogrodów*, Warszawa 1972, s. 134–137; Ł. Sadowski, *Budowle ogrodowe przy rezydencji Denhoffów w Kruszynie w XVII wieku*, w: *Sztuka Polski Środkowej. Architektura nowożytna*, red. Z. Bania, Łódź 2000, s. 51–72; M. Szafrąńska, *Ogród i las*, s. 180–181).

to guests, sprinkled them with hot or cold water and played melodies. These solutions have been discussed in the present paper with relation to the late sixteenth- and early seventeenth-century inventions in automatic and hydraulics. A comparison with the treatises on the above-mentioned topics, by such authors as Heron of Alexandria, Agostino Ramelli, Giovanni Battista Aleotti, Giambattista della Porta, Salomon de Causa, among others, as well as descriptions of other, sometimes surviving garden installations, suggests that the Pińczów baths were one of numerous establishments of this kind that provided entertainment to its users. At the same time, as all buildings of this kind, the baths had an own iconographic programme which referred to the myth of Actaeon and Artemis. An ample set of inscriptions decorating the building carried a moralizing message and also alluded to the advantages and disadvantages of having a wife.

The above analysis has shown that the Pińczów baths were among the most interesting establishments of its kind in Central Europe, combining sculpture with automatic and hydraulics, and that they were well ahead of other similar constructions known to have existed in royal and aristocratic palaces in the Commonwealth of Both Nations in the first half of the seventeenth century. ●

Translated by Joanna Wolańska