

BAROK

HISTORIA-LITERATURA-SZTUKA

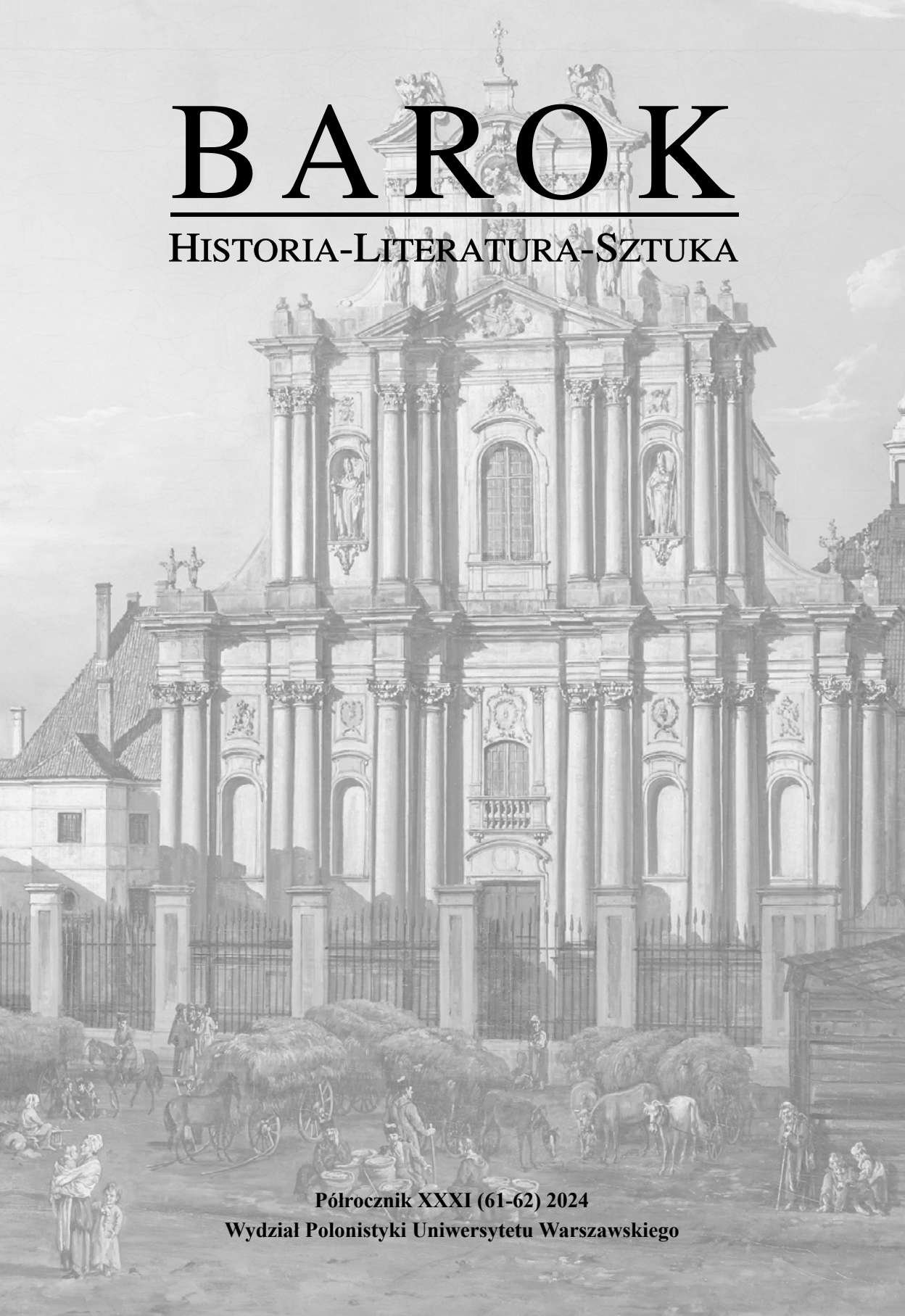
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego



Półrocznik XXXI (61-62) 2024

BAROK

HISTORIA-LITERATURA-SZTUKA



Półrocznik XXXI (61-62) 2024

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

PROJEKT OKŁADKI

Alina Barczyk

REDAKCJA I KOREKTA

Alina Barczyk, Tadeusz Bernatowicz

KOREKTA

Radosław Rusnak

Ilustracja na pierwszej stronie okładki: Mozaika z motywami z dzieł funkcjonujących w domenie publicznej (J. Marrel, *Martwa natura z owocami*, Zamek Królewski w Warszawie; *Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy*, 1626, Zamek Królewski w Warszawie; P.P. Rubens, *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, 1606, Museo del Prado, Madrid; B. Bellotto, *Kościół Wzytek w Warszawie*, 1780, Zamek Królewski w Warszawie; *Kolumna Zygmunta III*, 1859, Biblioteka Narodowa; C. Gijsbrechts, *Trompe l'oeil*, 1675, Zamek Królewski w Warszawie), oprac. Alina Barczyk

Ilustracja na czwartej stronie okładki: *Widok na Piazza San Firenze i kościół San Firenze we Florencji*, ok. 1750, The Metropolitan Museum of Art (New York), domena publiczna

ISSN: 1232-3233

e-ISSN: 3071-7760

Copyright © by Authors, 2024

Publication under the Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY) license
(full text available at: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Pełną odpowiedzialność za uzyskanie praw autorskich do wszystkich ilustracji zamieszczonych w tej publikacji ponoszą Autorzy artykułów.

Publikacja dofinansowana przez Fundację Teresy Sahakian

Skład i łamanie

Dariusz Górski

Druk

POZKAŁ

Spis treści

Ad Lectorem (Tadeusz Bernatowicz, Alina Barczyk)	7
Tadeusz Bernatowicz, „ECHO TRĄBY OSTATECZNEJ DO PAMIĘCI WZYWAJĄCEJ”. PROFESOR JULIUSZ ANTONI CHROŚCICKI – BADACZ SZTUKI I KULTURY NOWOŻYTNEJ	9
ARTYKUŁY I ROZPRAWY	
Ryszard Szmydki (Kraków), TRYBUNAŁ INKWIZYCYJNY W BRUKSELI WOBEC TAPISJERÓW PRACUJĄCYCH DLA KRÓLA ZYGMUNTA AUGUSTA (1520–1572)	17
Tadeusz Bernatowicz (Łódź), CONTATTI ARTISTICI DI VINCENZO SCAMOZZI CON IL PRINCIPE KRZYSZTOF ZBARASKI E I POLACCHI	29
Ewa Kociszewska (Warszawa), MANTUAN CELEBRATIONS OF THE MARRIAGE OF MARIE-LOUISE GONZAGUE DE NEVERS WITH LADISLAS IV OF POLAND IN 1646	49
Piotr Gryglewski (Łódź), SZKIC O „PIERWSZYM ŚWIECKIM POMNIKU W POLSCE”, CZYLI O PEWNEJ KOLUMNIE WE WSI CHOJNY	63
Jacek Żukowski (Warszawa), ASTRACHAŃSKA, RUDOLFIŃSKA I RYCHTEROWA. MOSKIEWSKIE KORONY POLSKICH WAZÓW	81
Alina Barczyk (Łódź), ROME – PADUA – LORETO. ITALIAN INSPIRATIONS IN THE ARCHITECTURAL PATRONAGE OF PRINCE JERZY OSSOLIŃSKI	111
Anna S. Czyż (Warszawa), PACÓWNY, PACOWA, PACOWIĄTKO. WIZERUNKI Z MUZEÓW W SMOLEŃSKU I W WARSZAWIE	137
Andrzej Witko (Kraków), ESCENAS DE LA VIDA DE SAN FÉLIX DE VALOIS EN EL ARTE DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII	151
Zbigniew Bania (Łódź), „PODZAMKOWE” PAŁAC I OGRÓD W WIŚNICZU W XVII I NA POCZĄTKU XVIII WIEKU	187
Małgorzata Durbas (Częstochowa), „TSCHIFFLIK – MAISON DE PLAISANCE” KRÓLA STANISŁAWA LESZCZYŃSKIEGO W KSIĘSTWIE DWÓCH MOSTÓW W 1. POŁOWIE XVIII WIEKU	207
Irena Rolska (Lublin), KATAFALK Z ŻELECHOWA – REQUIEM ZA DUSZE CZYŚĆCOWE	231
Agnieszka Bender (Lublin), FRANÇOIS BOUCHER I POLSKA	243
RECENZJE I NOTY	
Bożena Popiołek, Z POCZUCIA PIĘKNA, Z POTRZEBY POSIADANIA. KOBIECY ŚWIAT RZECZY W OSIEMNASTOWIECZNEJ RZECZYPOSPOLITEJ (Alina Barczyk)	259
Anna Sobecka, OBRAZOWANIE NATURY W NOWOŻYTNYM GDAŃSKU, O KULTURZE KOLEKCJONERSKIEJ MIASTA (Karolina Nowakowska) ...	262
KRONIKA	
DE MORBIS CAPITIS ET TRISTITIA ANIMAE / O CHOROBACH GŁOWY I SMUTKU DUSZY. Wystawa czasowa w Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku (maj 2024 r. – luty 2025 r.) (Sylwia Ośniecka)	265

STANISŁAW HERAKLIUSZ LUBOMIRSKI – SZTUKA MYŚLENIA I PRAK- TYKA DZIAŁANIA. Konferencja naukowa (24 maja 2024 r.) i promocja katalo- gu wystawy (12 lipca 2024 r.) (<i>Jarosław Pietrzak</i>)	270
PACAI. ISTORIJS SODO LELIJOS. Wystawa czasowa w Pałacu Władców Wiel- kiego Księstwa Litewskiego w Wilnie (październik 2024 r. – styczeń 2025 r.) (<i>Kacper Łażewski</i>)	273
KRONIKA UW	
Z ŻYCIA UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO (STYCZEŃ – GRUDZIEŃ 2024) (<i>Radosław Rusnak</i>)	277
NOTY O AUTORACH	279

Contents

I. Ad lect orem	7
-----------------------	---

Tadeusz Bernatowicz, "THE ECHO OF THE LAST TRUMPET CALLING TO MEMORY." PROFESSOR JULIUSZ ANTONI CHROŚCICKI – RESEARCHER OF MODERN ART AND CULTURE	9
---	---

ESSAYS AND DISSERTATIONS

Ryszard Szmydki (Cracow), INQUISITIONARY COURT IN BRUSSELS AGAINST TAPESTRIERS WORKING FOR KING SIGIMUND AUGUSTUS (1520–1572)	17
Tadeusz Bernatowicz (Lodz), VINCENZO SCAMOZZI'S ARTISTIC CONTACTS WITH PRINCE KRZYSZTOF ZBARASKI AND THE POLISH	29
Ewa Kociszewska (Warsaw), MANTUAN CELEBRATIONS OF THE MARRIAGE OF MARIE-LOUISE GONZAGUE DE NEVERS WITH LADISLAS IV OF POLAND IN 1646	49
Piotr Gryglewski (Lodz), A SKETCH ABOUT "THE FIRST SECULAR MONUMENT IN POLAND", OR ABOUT A CERTAIN COLUMN IN THE CHOJNY VILLAGE	63
Jacek Żukowski (Warsaw), ASTRAKHAN, RUDOLPHIN, AND RICHTEROV. MOSCOW CROWNS OF THE POLISH VASAS	81
Alina Barczyk (Lodz), ROME – PADUA – LORETO. ITALIAN INSPIRATIONS IN THE ARCHITECTURAL PATRONAGE OF PRINCE JERZY OSSOLIŃSKI .	111
Anna S. Czyż (Warsaw), „PACÓWNY, PACOWA, PACOWIĄTKO”. IMAGES FROM MUSEUMS IN SMOLENSK AND WARSAW	137
Andrzej Witko (Cracow), SCENES FROM THE LIFE OF SAINT FELIX OF VALOIS IN THE ART OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES	151
Zbigniew Bania (Lodz), "UNDER THE CASTLE" PALACE AND GARDEN IN WIŚNICZ IN THE 17TH AND EARLY 18TH CENTURIES	187
Małgorzata Durbas (Czestochowa), THE „TSCHIFFLIK – MAISON DE PLAISANCE” OF KING STANISŁAW LESZCZYŃSKI IN THE DUCHY OF TWO BRIDGES IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY	207
Irena Rolska (Lublin), THE CATAFALQUE OF ŻELECHÓW – REQUIEM FOR THE SOULS IN PURGATORY	231
Agnieszka Bender (Lublin), FRANÇOIS BOUCHER AND POLAND	243

REVIEWS AND NOTES

Bożena Popiołek, FROM A SENSE OF BEAUTY, FROM THE NEED TO POSSESS. THE WOMEN'S WORLD OF THINGS IN THE 18TH-CENTURY REPUBLIC OF POLAND (<i>Alina Barczyk</i>)	259
Anna Sobecka, IMAGING NATURE IN MODERN GDAŃSK, ON THE CITY'S COLLECTING CULTURE (<i>Karolina Nowakowska</i>)	262

CHRONICLE

DE MORBIS CAPITIS ET TRISTITIA ANIMAE / ON HEAD DISEASES AND SORROW OF THE SOUL. Temporary exhibition at the Nicolaus Copernicus Museum in Frombork (May 2024 – February 2025) (<i>Sylvia Ośniecka</i>)	265
---	-----

STANISŁAW HERAKLIUSZ LUBOMIRSKI – THE ART OF THINKING AND THE PRACTICE OF ACTION. Scientific conference (May 24, 2024) and exhibition catalogue promotion (July 12, 2024) (<i>Jarosław Pietrzak</i>)	270
PACAI. ISTORIJS SODO LELIJOS. Temporary exhibition at the Palace of the Ru- lers of the Grand Duchy of Lithuania in Vilnius (October 2024 – January 2025) (<i>Kacper Łażewski</i>)	273
CHRONICLE OF WARSAW UNIVERSITY	
AROUND THE WARSAW UNIVERSITY (JANUARY – DECEMBER 2024) (<i>Radosław Rusnak</i>)	277
NOTES ABOUT THE AUTHORS	279

Prezentujemy Państwu najnowszy tom czasopisma „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”. Wiodącą ideą zawartych w numerze tekstów było upamiętnienie Ś.P. Profesora Juliusza Chrościckiego – wieloletniego Redaktora naszego periodyku, a zarazem wybitnego badacza sztuki i kultury nowożytnej. Artykuły przygotowali zarówno historycy sztuki, którzy dobrze znali Badacza, jak też naukowcy podejmujący zbliżone tematy i często sięgający do Jego dorobku. Zgromadzone prace dotyczą przede wszystkim twórczości artystycznej XVII i XVIII wieku, ideologii i ikonografii władzy oraz mecenatu architektonicznego w dawnej Rzeczypospolitej.

Tom otwiera tekst pióra Tadeusza Bernatowicza, prezentujący życie i aktywność zawodową Ś.P. Profesora Juliusza Chrościckiego. Ryszard Szmydki w swoim artykule przybliżył aktywność brukselskich artystów – twórców tapiserii, którzy realizowali zamówienia króla Zygmunta Augusta. Ciekawym epizodem w twórczości architekta Vincenza Scamozziego było przygotowanie projektu rezydencji Krzysztofa Zbaraskiego. Kontaktom artystycznym zleceniodawcy budowy *palazzo in fortezza* w Zbarażu z Italią przyjrzał się Tadeusz Bernatowicz. Z kolei Ewa Kociszewska swój tekst poświęciła obchodom zaślubin Władysława IV z Marią Gonzagą. Z tej okazji w Mantui zorganizowano widowisko sławiące ród, z którego wywodziła się polska królowa. W pracy Piotra Gryglewskiego analizie poddany został nieco zapomniany pomnik ze wsi Chojny pod Łodzią – siedemnastowieczna, zwieńczona krzyżem kolumna. Ciekawym wątkiem związanym z ideologią władzy było znaczenie przypisywane poszczególnym insygniom polskich królów. Problematykę tę podjął Jacek Żukowski, omawiający moskiewskie korony Wazów. Alina Barczyk opisała mecenat architektoniczny kanclerza Jerzego Ossolińskiego, zwracając uwagę na motywy zaczerpnięte z budownictwa włoskiego. Tematem rozważań naukowych Anny S. Czyż stały się portrety przedstawicieli rodziny Paców zidentyfikowane w zbiorach muzealnych Warszawy i Smoleńska. Ikonografię św. Feliksa de Valois przybliżył w hiszpańskojęzycznej rozprawie Andrzej Witko. Z kolei Zbigniew Bania scharakteryzował stan założenia pałacowo-ogrodowego w Wiśniczu na przełomie XVII i XVIII wieku. Jego tekst dopełniły aneksy źródłowe w formie inwentarzy analizowanego kompleksu rezydencjonalnego. Małgorzata Durbas zapoznała czytelników z mecenatem architektonicznym króla Stanisława Leszczyńskiego, ukazany na przykładzie Palatynatu Zweibrücken. Tematykę funeralną podjęto natomiast w pracy Ireny Rolskiej. Badaczka poddała analizie jeden z nielicznych zachowanych katafalków z XIX wieku – klasycystyczny obiekt z kościoła w Żelechowie. Dział artykułów zamyka praca Agnieszki Bender, prezentującej twórczość i oddziaływanie dzieł François Bouchera.

W tomie nie mogło zabraknąć działu recenzji. Książkę Bożeny Popiołek, przybliżającą między innymi kobiece mecenat artystyczny w XVIII stuleciu, omówiła Alina Barczyk. Z kolei monografię pióra Anny Sobeckiej, analizującej

problematykę martwych natur i kolekcjonerstwa w nowożytnym Gdańsku, scharakteryzowała Karolina Nowakowska.

W dalszej partii numeru zamieszczone zostały trzy relacje z wystaw i sesji naukowych. Pierwsza z nich, napisana przez Sylwię Ośniecką, dotyczy ekspozycji prezentowanej w Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, podejmującej problematykę chorób psychicznych w dawnych wiekach. Jarosław Pietrzak omówił konferencję poświęconą postaci Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, zorganizowaną w warszawskich Łazienkach Królewskich. Natomiast Kacper Łażewski scharakteryzował wystawę dotyczącą mecenatu artystycznego rodu Paców, pokazywaną w Pałacu Władców Wielkiego Księstwa Litewskiego w Wilnie. Tom tradycyjnie wieńczy kronika wydarzeń na Uniwersytecie Warszawskim, przygotowana przez Radosława Rusnaka.

Bardzo dziękujemy Wszystkim Autorom za przygotowanie tekstów oraz za sprawną współpracę. Słowa szczególnej wdzięczności kierujemy do Fundacji Teresy Sahakian na czele z Panem Prezesem prof. dr. hab. Andrzejem Rottermundem, dzięki którym wydanie niniejszego woluminu stało się możliwe. Wszystkim Czytelnikom dziękujemy za sięgnięcie po naszą propozycję wydawniczą i życzymy miłej lektury!

Redaktorzy tomu
Tadeusz Bernatowicz
Alina Barczyk

„Echo trąby ostatecznej do pamięci wzywającej”

Profesor Juliusz Antoni Chrościcki –
badacz sztuki i kultury nowożytnej

16 stycznia 2024 roku po kilkumiesięcznej chorobie odszedł Profesor Juliusz Antoni Chrościcki, wybitny historyk sztuki, badacz sztuki nowożytnej i tradycji staropolskiej, profesor Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu im. Jana Pawła II w Krakowie. Jego kariera naukowa rozwijała się zgodnie z utrwalonymi zasadami obowiązującymi na Uniwersytecie Warszawskim, będącymi odbiciem norm obowiązujących na zachodnich uniwersytetach.

Profesor Chrościcki urodził się 13 sierpnia 1942 roku w Warszawie, w rodzinie lekarskiej. Jego ojciec Antoni był profesorem Akademii Medycznej, matka Emilia z Paderewskich doktorem medycyny¹, cała trójka mieszkała przy ulicy Kruczej. Początki edukacji młodego Juliusza przypadły na wczesne lata powojenne – najpierw w szkole podstawowej (1949–1955), potem w Liceum Ogólnokształcącym im. T. Reytana na ul. Wiktorskiej 30 (1955–1959)². Wysoki poziom edukacji w prestiżowym liceum przygotowywał przyszłych wybitnych naukowców, polityków i artystów. Studia wyższe z historii sztuki odbył na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego (1959–1964), zakończone pracą magisterską pt. *Madonna z Dębego*³, przygotowaną pod kierunkiem wybitnego mediewisty Michała Walickiego. Duży wpływ na artystyczne zainteresowania sztuką odegrał jego stryj Leon Chrościcki, kolekcjoner i znawca porcelany, autor licznych opracowań z tego zakresu. Praca magisterska wyróżniona została przez Komisję Senacką

¹ Korzystałem z teczek personalnej K 29.791 znajdującej się w Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego obejmującej czas zatrudnienia 1964–2012 (dalej: AUW). Strony dokumentów nie są numerowane, zostały ułożone chronologicznie.

² Absolwenci Reytana 1959 (archive.org). Zawiera błędny zapis nazwiska: „Chrościcki Juliusz Antoni Ignacy”.

³ Tak brzmi tytuł pracy na zachowanym egzemplarzu w bibliotece Instytutu Historii Sztuki UW. W dokumentach AUW (opinia M. Walickiego z 11 czerwca 1965) podawano też inny tytuł: *Madonna z Dębego z XV w. Studium z pogranicza historii sztuki średniowiecznej i ikonografii*. Por. A. Rottermund, *In Memoriam, Juliusz A. Chrościcki (1942–2014)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2024, t. 86, s. 173–178.

i otworzyła możliwości kariery naukowej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Najpierw pracował jako stażysta (1964/1965), następnie odbył studia doktoranckie (1965–1968), potem zatrudniony został na stanowisku starszego asystenta (1968–1971). W tym czasie powstała znakomita dysertacja, *Castrum doloris. Symbolika obrzędów pogrzebowych XVI-XVII w.* (Warszawa 1974), napisana pod kierunkiem Jana Białostockiego, ale w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej i Teorii Sztuki, kierowanej przez Juliusza Starzyńskiego. Na seminariach obu wyżej wymienionych profesorów ówczesny doktorant zajmował się sprawami naukowo-organizacyjnymi. Według jednej z opinii profesora Jana Białostockiego wydanej w 1978 roku po praktykach inwentaryzacyjnych młody adiunkt „otoczony jest sympatią słuchaczy i cieszy się ich zaufaniem”⁴.

Po obronie doktoratu w 1971 roku Juliusz A. Chrościcki został adiunktem, a funkcję tę pełnił do 1983 roku. Podstawę jego przewodu habilitacyjnego stanowiły dorobek oraz książka *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668* (Warszawa 1983), zaś stopień naukowy doktora habilitowanego w zakresie sztuki nowożytnej uzyskał w 1982 roku. W następnych latach, na podstawie opinii profesorów Andrzeja Ryszkiewicza i Stanisława Mossakowskiego⁵, zatrudniony był na stanowisku docenta (1983–1990).

Zwieńczeniem naukowej kariery Juliusza A. Chrościckiego były nominacje oraz zatrudnienie na stanowisku profesora nadzwyczajnego (1990–1999), wkrótce potem zaś zwyczajnego (1999–2012). Oparto je na podstawie dorobku Profesora oraz opinii recenzentów – Adama Miłobędzkiego, Zdzisława Żygulskiego i Zygmunta Ważyńskiego. Wraz z uzyskiwaniem kolejnych stopni i tytułów naukowych Profesor Chrościcki prowadził aktywną działalność organizacyjną, pełniąc ważne funkcje na Uniwersytecie Warszawskim – prodziekana (1984–1987) i dziekana (1990–1993) Wydziału Historycznego. Pełnienie obu funkcji przypadło na trudne czasy transformacji ustrojowej, co stawiało przed władzami uczelni wyzwania wcześniej nieznanne.

Jako ważny rozdział działalności dydaktycznej Profesora Chrościckiego wymienić należy kierowanie przez niego Zakładem Historii Sztuki Nowożytnej Powszechnej i Polskiej (1991–2012). Na posiedzeniach naukowych młodzi adepci historii sztuki prezentowali wyniki swoich badań czy przygotowywane przez siebie dysertacje doktorskie i habilitacyjne. Prócz piszącego te słowa wymienię Renatę Sulewską, Michała Wardzyńskiego, Jolantę Talbierską oraz Marzenę Królikowską-Dziubecką. Od 2012 roku Profesor Chrościcki zatrudniony był na Uniwersytecie Jana Pawła II w Krakowie, gdzie włączył się w wir przeróżnych przedsięwzięć naukowych i organizacyjnych. W prywatnych rozmowach często podkreślał życzliwość i otwartość kadry naukowej tamtejszego Instytutu Historii Sztuki.

Niełatwo jest wskazać wszystkie pozostałe aktywności Profesora, takie jak udział w radach naukowych, przewodach doktorskich czy komisjach ds. tytułów

⁴ AUW,teczka, K 29.791, nlb.

⁵ *Ibidem*.

i stopni naukowych⁶. Jedną z najważniejszych było przyczynienie się do powstania, w 1995 roku, interdyscyplinarnego półrocznika „Barok. Historia–Literatura–Sztuka”. W 2005 r., po śmierci profesora Janusza Pelca, założyciela pisma, został jego redaktorem naczelnym, pełniąc tę funkcję do swej śmierci. Nie raz zmagał się przy tym, przez tych blisko 20 lat, z rozlicznymi trudnościami wydawniczymi, utrzymując zarazem możliwie najwyższy poziom merytoryczny publikowanych rozpraw.

Zainteresowanie sztuką średniowieczną skończyło się w przypadku Profesora Chrościckiego wraz z napisaniem przez niego pracy magisterskiej. Ten obszar badań obcy był temperamentowi młodego uczonego. Na jego nowe zainteresowania badawcze wpłynęło kilka czynników. Dzięki znajomości języka francuskiego otrzymał kilkakrotnie stypendia Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego i Techniki do Belgii (1973, 1977)⁷, a w ramach wymiany naukowej między Uniwersytetem Paryskim IV a uczelnią warszawską do Francji (1979)⁸. W kształtowaniu osobowości naukowej Profesora Chrościckiego ważną rolę odegrały także rozliczne wyjazdy na spotkania historyków sztuki, często wykorzystywane przez badaczy do kwerend i uzupełniania wiedzy. Już jako samodzielny pracownik naukowy, pełniąc funkcję docenta, Profesor uaktywnił się w środowiskach międzynarodowych, biorąc udział w kongresach w Republice Federalnej Niemiec (1986), USA (1987), Belgii, Francji (1987), Austrii (1989) i Włoszech (1989, 1990). Ukoronowaniem zdobytej w ten sposób pozycji naukowej, również za granicą, było objęcie przez niego stanowiska dyrektora Centre de Civilisation Polonaise na Uniwersytecie Paryskim (Paris IV) w latach 1995–1998.

Dorobek publikacyjny Profesora jest imponujący i obejmuje kilkaset pozycji: książek, rozpraw, recenzji, omówień i sprawozdań⁹. Odzwierciedlają one liczne obszary znajdujące się w polu zainteresowań Badacza. Najpełniej wyraziło się

⁶ Wymienię zaledwie kilka najważniejszych: Rada Naukowa Ośrodka Badań nad Tradycją Antyczną Uniwersytetu Warszawskiego (1997–2008); Studium Doktoranckie Wydziału Historycznego UW (1994–2005), Komisja Ekspertów Ministra Edukacji Narodowej, Komitet Nauk o Sztuce PAN (przewodniczący), stanowiska w zarządach m. in. Fundacji im. Ciechanowieckich na Zamku Królewskim i Fundacji Teresy Sahakian, oraz radach naukowych Zamku Królewskiego w Warszawie i Muzeum Pałacu w Wilanowie.

⁷ AUW,teczka K 29.791, s. nlb.

⁸ *Ibidem*. Wyjazd na Zachód był w czasach PRL-u szczególnie utrudniany. Zgodę musieli wyrazić dyrektor instytutu, dziekan, rektor, a w części dłuższych stypendiów Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego i Techniki. W teczce znajdują się niemal wszystkie dokumenty związane z wyjazdami zagranicznymi Profesora.

⁹ Bibliografia za lata 1963–2009: A. Bernatowicz, *Bibliografia prac Profesora Juliusza A. Chrościckiego*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu. L'Europe moderne nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe – new World, new Civilisation?*, red. T. Bernatowicz, W. Fałkowski, S. Mossakowski, A. Rottermund, W. Tygielski, M. Wardzyński, Warszawa 2009, s. 586–606. Bibliografia za lata 2009–2024: A. Bernatowicz, *Bibliografia prac Juliusza A. Chrościckiego z lat 2009–2022*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2024, t. 83, s. 179–182.

to w wydawanych przez niego książkach, którym towarzyszyły artykuły rozszerzające poszczególne zagadnienia.

Szczególnymi obszarami zainteresowań Juliusza A. Chrościckiego była sztuka i kultura Niderlandów oraz Francji, a zwłaszcza związki artystyczne Polski z tymi krajami. Wyróżniające miejsce zajęły badania nad twórczością Petera Paula Rubensa, budzącą zainteresowanie Profesora już u początków jego drogi naukowej. Na ten temat powstały m.in. następujące rozprawy: *Rubens w Polsce*¹⁰, *Rubensowskie portrety Wazów*¹¹ oraz *Orientalny kostium Rubensa*¹². Niewątpliwą zasługą Profesora było chociażby upowszechnienie wiedzy o wykorzystaniu grafik Rubensa na frontispisach wydań wierszy najbardziej ówczesnie znanego polskiego poety łacińskiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Zagadnienie to podjął on w dysertacji: „*Horatius Sarmaticus*”. *Dwa antwerpskie wydania „Lyricorum” Sarbiewskiego z frontispisu*¹³. Przygotowaniem do większej monografii na temat Rubensa była znakomita rozprawa *The Recouered Modello of P. P. Rubens „Disembarkation at Marseilles”. The Problem of Control and Censorship in the Cycle „Life of Maria de’ Medici”*¹⁴. Badacz zarysował w niej jeden z mechanizmów kształtowania formy artystycznej przez Rubensa i wpływu polityki na ostateczny kształt *Historii Marii Medycejskiej (Le Cycle de Marie de Médicis)*.

Zainteresowanie Rubensem i Marią Medycejską skierowało badania Profesora ku tematyce francusko-polskich relacji artystycznych i zaowocowało licznymi rozprawami. Wymienić należy tu artykuły: *Treści ideowe fasady kościoła ss. Wizytek w Warszawie*¹⁵ (rozwinęty w publikację książkową *Kościół Wizytek*¹⁶), *Asceza jansenizmu w konfrontacji ze sztuką dworską. Francja i Polska w drugiej połowie XVII wieku*¹⁷, *Apartament królowej Ludwiki Marii w Pałacu Letnim*.

¹⁰ J. A. Chrościcki, *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, t. 12, s.133–219.

¹¹ *Idem*, *Rubensowskie portrety Wazów*, [w:] *Rubens, Niderlandy i Polska: materiały sesji naukowej, Łódź 25–26 lutego 1977 roku*, red. J. A. Ojrzyński, Łódź 1978, s. 42–61.

¹² *Idem*, *Orientalny kostium Rubensa*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1983*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 221–241.

¹³ *Idem*, „*Horatius Sarmaticus*”. *Dwa antwerpskie wydania „Lyricorum” Sarbiewskiego z frontispisu*. [w:] *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole – problemy*, red. E. Karwowska, Warszawa 1977, s. 281–333.

¹⁴ *Idem*, *The Recouered Modello of P. P. Rubens „Disembarkation at Marseilles”. The Problem of Control and Censorship in the Cycle „Life of Maria de’ Medici”*, „*Artibus et Historiae*” 2005, t. 26, s. 221–249.

¹⁵ *Idem*, *Treści ideowe fasady kościoła ss. Wizytek w Warszawie*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1966, t. 28, s. 260–265.

¹⁶ *Idem*, *Kościół Wizytek*, Warszawa 1973.

¹⁷ *Idem*, *Asceza jansenizmu w konfrontacji ze sztuką dworską. Francja i Polska w drugiej połowie XVII wieku*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu: materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Radziejowicach, 13–15 maja 2002 roku*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2003, s. 45–65.

*Próba rekonstrukcji*¹⁸, *Intrygi w Palaisdu Luxembourg i Palais-Cardinal. Maria Medycejska i kardynał Richelieu*¹⁹.

Przełomowe znaczenie dla ukonstytuowania się młodego badacza jako odkrywcy skierowującego swe zainteresowanie ku zaniechanym dotąd obszarom badań miało zwrócenie przezeń uwagi na dekoracje artystyczne uroczystości okazjonalnych – koronacji królewskich, wjazdów monarszych, a zwłaszcza pogrzebów. Kulminacją tych badań była wydana w 1974 roku książka *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*²⁰, prezentująca wszechobecne niegdyś zjawisko czczenia zmarłych za pomocą bogatych i dekoracyjnych dzieł małej architektury. Liczne publikacje Profesora na ten temat przybliżały różnorodne aspekty metodologiczne i interpretacyjne tego zjawiska. Wymieńmy przy tej okazji: „*Castris et astris*”. *Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki*²¹, *Projektanci i wykonawcy katafalków z 1. poł. XVIII w.*²² czy *Architektura okazjonalna XVI-XVIII wieku w Polsce: próba charakterystyki*²³.

Nie do przecenienia dla badań nad kulturą staropolską i sztuką nowożytną jest dorobek Profesora Chrościckiego związany z czasami panowania dynastii Wazów – Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza. Książkę *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*²⁴ można określić, jako syntezę sztuki epoki Wazów, w której wyjaśniono propagandową rolę sztuki wykorzystywanej w polityce polskich monarchów. Mimo nieomal półwiecza od jej powstania tezy, wnioski i spostrzeżenia w niej zawarte nadal inspirują młodsze pokolenia badaczy²⁵. Tematyce tej Profesor Chrościcki poświęcił zresztą wiele rozpraw, rozwijając tezy zawarte w swojej książce, w tym takie artykuły, jak: *Wojna i Pokój. O przedstawieniach emblematycznych za panowania Wazów*

¹⁸ *Idem*, *Apartament królowej Ludwiki Marii w Palacu Letnim. Próba rekonstrukcji / Les appartements de lareine Louise-Marie au Palais d'Été à Varsovie. Tentative de reconstruction*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. R. Rodriguez, Warszawa 2010, s. 87–97.

¹⁹ *Idem*, *Intrygi w Palais du Luksembourg i Palais-Cardinal. Maria Medycejska i kardynał Richelieu*, [w:] *Mowa i moc obrazów: prace dedykowane profesor Marii Poprzeckiej*, red. W. Baraniewski, Warszawa 2005, s. 422–432.

²⁰ *Idem*, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

²¹ *Idem*, „*Castris et astris*, *Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki*”, *Biuletyn Historii Sztuki* 1968, t. 30, s. 384–395.

²² *Idem*, *Projektanci i wykonawcy katafalków z 1. poł. XVIII w.*, [w:] *Rokoko Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu*, Wrocław, październik 1968, Warszawa 1970, s. 251–274.

²³ *Idem*, *Architektura okazjonalna XVI-XVIII wieku w Polsce: próba charakterystyki*, [w:] *Treści dzieła sztuki: materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Gdańsk, grudzień 1966, red. M. Witwińska, Warszawa 1969, s. 215–234.

²⁴ *Idem*, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.

²⁵ Aktualność tez zawartych w tej książce potwierdza wystawa na Zamku Królewskim w Warszawie: *Świat polskich Wazów* (2019–2020), i publikacja: *Świat polskich Wazów. Eseje*, red. J. Żukowski, Z. Hundert, Warszawa 2020.

w Polsce²⁶, *Fundacje królewskie: kaplica św. Kazimierza i kolumna Zygmunta III*²⁷, *Kolumna Zygmunta III w Warszawie*²⁸, *Królewicz Władysław Zygmunt Waza na meczach piłki (calcio fiorentino) w lutym 1625 roku, we Florencji*²⁹, *Działania artystyczne Władysława Zygmunta jako królewicza i jako króla Władysława IV (w latach 1624–1648)*³⁰. Na tle tych badań oryginalnie prezentuje się sformułowanie przez Profesora idei Forum Wazów w artykule *Forum Wazów w Warszawie*³¹. Jej podstawę stanowił frontispis rysunków Giovanniego Battisty Gisleniego ukazujący kolumnę Zygmunta III, obelisk z figurą Władysława IV, łuk triumfalny z konnym portretem Jana Kazimierza oraz elewację nieznanego pałacu. Powstanie kolumny wskazywałoby, że mogłyby zaistnieć również pozostałe obiekty. Choć nadal brak odpowiedzi, czy idea ta była tylko teoretyczną koncepcją czy też rozważanym do realizacji projektem w środowisku królewskim, treści zawarte w tym frontispisie oddają splendor władzy Wazów – rodu skoligaconego z Habsburgami, Wittelsbachami i innymi rodami panującymi Europy³².

Profesor nie wahał się ponadto podejmować tematów związanych z najwybitniejszymi twórcami nowożytnymi, jak wspomniany wcześniej Rubens ale i Rembrandt³³, Vermeer van Delft, Antonio Pisanello³⁴, Jacopo Bellini³⁵ czy El Greco³⁶.

²⁶ J. A. Chrościcki, *Wojna i Pokój. O przedstawieniach emblematycznych za panowania Wazów w Polsce*, [w:] *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 129–150.

²⁷ *Idem*, *Fundacje królewskie: kaplica św. Kazimierza i kolumna Zygmunta III*, [w:] *Ex voto*, red. P. Mrozowski, J. Żmudziński, Częstochowa 2012, s. 483–501.

²⁸ *Idem*, *Kolumna Zygmunta III w Warszawie*, [w:] *Dzieło sztuki w przestrzeni kulturowej*, red. I. Rolska, Lublin 2015, s. 109–131.

²⁹ *Idem*, *Królewicz Władysław Zygmunt Waza na meczach piłki (calcio fiorentino) w lutym 1625 roku we Florencji*, „Barok” XX (2013), nr 1 (39), s. 87–98.

³⁰ *Idem*, *Działania artystyczne Władysława Zygmunta jako królewicza i jako króla Władysława IV (w latach 1624–1648)*, „Barok” XXVI (2019), nr 1 (51), s. 249–261.

³¹ *Idem*, *Forum Wazów w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1980, t. 25, s. 233–258.

³² Rysunek Gisleniego jest na tyle szczegółowy, że można by stworzyć rekonstrukcję obelisku i łuku triumfalnego na Rynku Bernardyńskim (od Krakowskiego Przedmieścia do kolumny Zygmunta III). Może kiedyś idea Forum Wazów zostanie dopełniona określonymi obiektami w przestrzeni miasta.

³³ *Idem*, *Rembrandt's Polish Rider: Allegory or Portrait?*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, red. *idem*, Warszawa 1981, s. 441–448.

³⁴ *Idem*, *Czy Pisanello i Jacopo Bellini pracowali dla Jagiellonów?*, „Kronika Zamkowa” 1998, nr 1 (36), s. 41–72; tegoż, *Pielgrzymi i rycerze w twórczości Pisanello*, [w:] *Rycerze i pielgrzymi w tradycji europejskiej*, red. Ł. Stefaniak, Warszawa 2018, s. 137–150.

³⁵ *Idem*, *Najstarsze przedstawienie „Śmierci króla Władysława III pod Warną” – na rysunku Jacopo Belliniego*, [w:] *Aetas media aetas moderna: studia ofiarowane profesorowi Henrykowi Samsonowiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Bartoszewicz, W. Fałkowski, H. Maniowska, Warszawa 2000, s. 541–552.

³⁶ *Idem*, *Jak i kiedy Tintoretto inspirował obrazy El Greco*, [w:] *Sztuka doby El Greca*, red. A. Witko, A. Włodarczyk, Kraków 2018, s. 69–97.

Zarysowana szkicowo sylwetka naukowa Profesora Chrościckiego nie byłaby pełna bez kilku refleksji osobistych współpracownika, który spędził z Profesorem 20 lat, dzieląc sławny pokój 214, wnętrze mające wyjątkową atmosferę, z szafami pełnymi fiszek po profesorach: Janie Białostockim, Michale Walickim, Jerzym Kowalczyku i Mariuszu Karpowiczu. Jego wyposażenie dopełniały neorokokowe biurko i duży stół seminaryjny³⁷. W trakcie wydarzeń publicznych czy na wykładach Profesor prezentował się dystyngowanie, poważnie, słynął z doskonałej precyzji słowa, znakomicie odnajdywał się w dyskusjach. Można rzec, że uosabiał tradycyjny, modelowy wizerunek profesora Uniwersytetu.

Profesora cechował wyjątkowo życzliwy stosunek do ludzi. Pomagał on tym, którzy z różnych powodów zostali skrzywdzeni lub niedocenieni, co w środowisku uczelnianym było zjawiskiem częstym. Dotyczyło to studentów, współpracowników oraz tych, których był zwierzchnikiem. Angażował się dyskretnie w przywracanie godności, pomagał w rozwijaniu pasji badawczych, sprawiedliwe ocenianie doktoratów, habilitacji czy profesur. Pozostanie w pamięci jako wybitny uczony, ale też jako życzliwy i dobry człowiek.

³⁷ Zmiany, jakie zaszły w Instytucie Historii Sztuki UW od 2012 roku, skutkowały faktyczną redukcją kadry sztuki nowożytnej i spowodowały sukcesywny demontaż wyposażenia gabinetu. Biurko przeniesione zostało do pokoju dyrektorskiego, a zawartość szaf (znajdowały się tam skrośzty z różnorodnymi materiałami związanymi z profesorami Chrościckim, Białostockim, Karpowiczem, Walickim, Kowalczykiem i innymi) prawdopodobnie zniszczona podczas remontu.

T rybunał Inkwizycyjny w Brukseli wobec tapisjerów pracujących dla króla Zygmunta Augusta (1520–1572)*

The Inquisitorial Tribunal in Brussels against tapestries working for King Sigismund Augustus (1520–1572)

Abstract

During the reign of Sigismund Augustus, Wawel Castle was enriched, among other things, with a set of tapestries made in Brussels. Their creators included members of the Dermoyen family. This article presents new information about the lives of artists commissioned by the Polish king – research reveals the struggles of the artists, supporters of the Protestant religion, with the Tribunal of the Inquisition.

Keywords

Tapestries, Wawel, Brussels, Dermoyen family, King Zymunt August

Spośród tapisjerów oddanych w Brukseli do dyspozycji polskiego króla Zygmunta Augusta w pierwszej kolejności należy przywołać przedstawiciela rodu Dermoyenów – Christiaena Dermoyena¹. Jego postać zasługuje na szczególną uwagę ze względu na współpracę z wybitnym malarzem-kartonistą Bernardem van Orleyem (ok. 1488–1541). Warto przypomnieć, że Bernard van Orley był nauczycielem kilku cenionych malarzy-kartonistów, takich jak Michiel Coxcie

* Profesor Juliusz A. Chrościcki w latach 1995–1998 był dyrektorem Centre de la Civilisation Polonoise, Université Paris Sorbonne – Paris IV. W tym czasie często spotykaliśmy się w Brukseli w starej części miasta, w miejscach związanych z aktywnością zawodową i codziennym życiem mistrzów tkackich, którzy pracowali dla Zygmunta Augusta, np. przy Rue des Tanneurs lub przy Rue Haute (te dwie lokalizacje pojawiają się w archiwalnych dokumentach związanych z rodziną Dermoyenów). Podczas naszych spotkań w lokalach określanych przez miejscowych jako „estaminet” omawialiśmy wyniki moich poszukiwań archiwalnych w Brukseli i Antwerpii na temat wawelskich arrasów i ich twórców.

¹ Sylwetkę Christiaena Dermoyena na podstawie dokumentów zachowanych w Antwerpii zarysował: E. Roobaert, *Kunst en kunstambachten in de 16de eeuw te Brussel*, Brussel 2004, s. 130–132, 167, 169, 173–193, 203, 212, 215, 217, 228, 229, 231.

(1499–1592), Pieter Coecke van Aelst (1502–1550) i Pieter de Kempeneer (1503–1582). Niewątpliwie każdy z wymienionych twórców mógłby stać się bohaterem osobnego rozdziału w historii niderlandzkiej sztuki tkackiej. Szczególnie ważny jest Michiel Coxcie, uważany za autora kartonów do wawelskiej serii *Dziejów pierwszych rodziców* (w Krakowie odnotowywane od 1553 r.).

Christiaena Dermoyena i Bernarda van Orleya łączyły nie tylko więzi zawodowe, ale także wspólne sympatie religijne. Obaj należeli do zwolenników nowego nurtu religijnego – kalwinizmu. Wśród jego sympatyków znaleźli się miejscowi malarze i tkacze, w tym przedstawiciele znakomitego rodu Dermoyenów, z samym Christiaenem Dermoyenem na czele.

W 1527 r. wśród osób ukaranych stosunkowo łagodnie – m.in. ze względu na pozycję Bernarda van Orleya i jego związki z dworem brukselskich regentów – znaleźli się znani artyści i ich żony. Van Orley został oskarżony o posiadanie druków Marcina Lutra oraz ilustracji ukazujących krytyczne przedstawienia Kościoła katolickiego. Ostatecznie jednak nałożono nań jedynie lekką karę, prawdopodobnie dzięki wstawianictwu samej regentki Niderlandów, Małgorzaty Austriackiej. Pomimo to van Orley – świadomy sytuacji swojego ojca, również objętego dochodzeniem – nigdy nie wyrzekł się sympatii kalwińskich. Do końca życia pozostawał wierny swoim przekonaniom religijnym, choć nadal przyjmował zamówienia na dzieła dla kościołów katolickich. Unikał jednak wprowadzania do nich treści, które mogłyby zostać uznane za nieprawomyślne.

Bernard van Orley i Christiaen Dermoyen zostali ukarani grzywnami za sprzyjanie herezji. Do wydania wyroków doprowadził oficjalny brukselski inkwizytor, doktor teologii Uniwersytetu w Lowanium (Leuven), Nicolas Copin. To z jego inicjatywy sąd skazał nie tylko ich, ale również członków rodziny i najbliższe otoczenie Bernarda van Orleya, a wśród nich także Christiaena Dermoyena. W tym samym procesie skazani zostali także inni znani brukselscy artyści wraz z małżonkami, m.in. tkacze Pieter de Pannemaker i Jan Dermoyen, malarz kartonów Jan Tons, malarz Valentijn van Orley (ojciec Bernarda). Udowodniono, że Valentijn już dwa lata wcześniej posiadał księgi Marcina Lutra² oraz grafiki krytykujące Kościół katolicki.

Choć Christiaen Dermoyen miał w Brukseli własny dom i warsztat tkacki, swoje wyroby sprzedawał jednak głównie w Antwerpii – ówczesnym centrum europejskiego handlu dziełami sztuki. Ślady handlowych transakcji Christiaena Dermoyena zostały odnotowane w archiwach notarialnych tego miasta. W zapisie z 29 listopada 1544 jego nazwisko pojawia się obok nazwiska innego

² Bernard van Orley miał pisma Martina Lutra już wcześniej, od czasu podróży Albrechta Dürera do Niderlandów w latach 1520–1521 i spotkania ze światem artystycznym Brukseli. Albert Dürer wyruszył do Niderlandów 15 lipca 1520 wraz ze swoją małżonką, a w ciągu roku odwiedził m.in. Antwerpię, Brukselę, Brugię i Zelandię, por. *Albert Dürer aux Pays-Bas, son voyage (1520–1521), son influence: katalóg wystawy*, red. F. Anzelewsky *et al.*, Bruxelles 1977, *passim*.

znanego tkacza flamandzkiego – Hectora Weynsa. Obaj zostali określani jako „cooplieden-tapisseries, te Antwerpen residerend en negocierend” („marszandzi-tkacze mieszkający i prowadzący interesy w Antwerpii”)³. W późniejszy zapisach Hector Weyns figuruje jako dostawca tapiserii dla króla Hiszpanii Filipa II. Podczas jego objazdu Niderlandów w 1549 r. Weyns sprzedawał serię siedmiu tkanin z przedstawieniem *Historii Salomona* oraz cztery inne tapiserie z wyobrażeniami grotesek i małp.

Późniejsze, choć fragmentaryczne przekazy archiwalne potwierdzają kolejne fakty z zawodowej kariery Christiaena Dermoyena⁴ jako marszanda tapiserii. W dniu 15 stycznia 1554 pojawił się on przed brukselskimi ławnikami wraz z małżonką – Marią Vleeshouwers, jako wykonawca tapiserii z cyklu *Historia Dawida*, zamówionych przez Adriana Mosselmansa. Można przypuszczać, że była to transakcja rodzinna, gdyż małżonką Adriana Mosselmansa była córka Willema Dermoyena. Tym samym jego synowie, Jan i Roderig Dermoyenowie, byli szwagrami Adriana.

Sam Adrian Mosselmans najprawdopodobniej zajmował się handlem tapiseriami – ich znaczna liczba zgromadzona przez niego w Brukseli sugeruje profesjonalną działalność w zakresie obrotu tego rodzaju dziełami sztuki. Należące do niego tapiserie zostały później odnotowane w inwentarzu z 1568 r. jako mienie zajęte przez tzw. Krwawy Trybunał księcia Alby, ustanowiony w Brukseli w 1567 r. w celu rozprawienia się ze zwolennikami religijnej kontestacji⁵. Można więc przypuszczać, że Mosselmans we wcześniejszym okresie również związany był z kręgami o protestanckich przekonaniach religijnych, podobnie jak brukselskie środowisko artystyczne skupione wokół Bernarda van Orleya.

W świetle dotychczas rozpoznanych źródeł archiwalnych aktywność Christiaena Dermoyena jako mistrza tkactwa można odnieść do jego działalności w Brukseli w latach 1527–1554. Po raz pierwszy jego nazwisko pojawia się w dokumentach Krwawego Trybunału w lutym 1527 r. – wówczas, w związku z podejrzeniami Bernarda van Orleya o sympatie luteranckie, podpisał w imieniu swojego brata Jana dwa pokwitowania. W maju tego samego roku został przesłuchany przez inkwizytorów w sprawie swoich przekonań religijnych. W latach 1536–1537 nazwisko Christiaena Dermoyena figurowało w rachunkach bractwa charytatywnego przy brukselskiej parafii Notre-Dame de la Chapelle w związku z przekazaniem datków na ubogich. Ostatnie wzmianki o jego obecności w Brukseli pochodzą z sierpnia

³ P. Junquera de Vega, *Les séries de tapisseries de „Grotesques” et „l’Histoire de Noé” de la Couronne d’Espagne*, „Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire” 45 (1973), s. 148–149; I. Buchanan, *The tapestries acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549–1550 and 1555–1559. New documentation*, „Gazette des Beaux-Arts” 134 (1999), s. 133, 150; G. Delmarcel, *Le roi Philippe II d’Espagne et la tapisserie. L’Inventaire de Madrid de 1598*, „Gazette des Beaux-Arts” 141 (1999), s. 154–155.

⁴ R. Szmydki, *Arrasy heraldyczno-monogramowe króla Zygmunta Augusta*, Warszawa 2023, s. 71.

⁵ *Ibidem*, s. 72.

1553 r. i dotyczą spraw spadkowych po zmarłym bracie Janie⁶. Z kolei odziedziczone przez Jana Dermoyena Młodszego renty po Christiaenie Dermoyenie oraz prawa do nieruchomości nabyte przez jego małżonkę Marie Vleeshouvers najprawdopodobniej wiążą się ze śmiercią tego artysty. Z pewnością posiadał on w Brukseli własne atelier tkackie.

Warto również wspomnieć, że lowański badacz Jan-Karel Steppe odkrył w zasobach archiwum w Simancas dokumenty świadczące o tym, że Willem Dermoyen pracował dla Mencii de Mendoza, wdowy po Henryku III Nassau, jeszcze nad dwiema innymi seriami tapiserii – ze słynnymi kobietami oraz *Los Muertos*. Ta ostatnia seria powstała przy współpracy z Bernardem van Orleyem jako autorem kartonów oraz za pośrednictwem flamandzkiego artysty-marszanda Marca Crétifa. Tapiserie te przeznaczono do dekoracji kaplicy Mendozów w Walencji, gdzie je eksponowano od 1541 r. podczas Święta Zmarłych. Chodziło o czarno-białe tapiserie heraldyczne, w typie zbliżonym do tkanin, jakie dostarczył królowi Zygmuntovi Augustowi Roderigo Dermoyen w 1566 r. Można przypuszczać, że czarno-białe tapiserie Zygmunta Augusta, dziś niestety zagubione, powtarzały schemat kompozycyjny stworzony przez Bernarda van Orleya do Walencji.

Do bliskiego kręgu rodzinnego Dermoyenów, w którym obecne były idee kalwińskie, należy zaliczyć także Roderiga Dermoyena – dostawcę arrasów dla Zygmunta Augusta. To dzięki niemu wawelskie arrasy heraldyczno-monogramowe polskiego władcy znalazły się w Polsce⁷. Warto zatem przyjrzeć się tej postaci jako mistrzowi o istotnym znaczeniu dla polskiej kultury artystycznej. Wprawdzie liczba źródeł archiwalnych dotyczących jego osoby wciąż jest skromna, jednak na podstawie dotychczas zgromadzonych przekazów źródłowych można zarysować jego działalność zawodową. Jako rodowity Brukselczyk niewątpliwie pozostawał w ścisłych kontaktach handlowych z Antwerpią – powszechnie uważaną za jeden z najważniejszych XVI-wiecznych ośrodków nowożytnej aktywności ekonomicznej. Jego nazwisko pojawia się w księgach brukselskich ławników z lat 1541–1547, obok imion jego rodzeństwa jako potomstwa znakomitego brukselskiego mistrza tkactwa Willema Dermoyena i Marii de Huytmille.

Po 1560 r. wraz ze swoją rodziną osiedlił się on w hanzeatyckiej Lubece i tam nabył obywatelstwo tego miasta oraz kupił okazałą kamienicę przy Dr. Julius Leber StraÙe nr 42⁸. Roderigo Dermoyen przebywał wówczas w Brukseli, gdzie pracował w rodzinnej manufakturze. Archiwalia zachowane w Antwerpii kilkakrotnie wspominają także o jego obecności we flamandzkiej metropolii, gdzie najpewniej pełnił funkcję fatora rodzinnego przedsiębiorstwa Dermoyenów. Wskazują na to m.in. rachunki miejskie z 1551 r., w których Roderigo pojawia się jako zarządca kilku kamienic czynszowych. Z tych dokumentów dowiadu-

⁶ E. Roobaert, *Kunst en kunstambachten...*, op. cit., s. 175.

⁷ R. Szmydki, *Arrasy...*, op. cit., passim.

⁸ *Ibidem*, s. 54.

jemy się, że on sam posiadał dom w centrum miasta, przy skrzyżowaniu ulic Huidevetterstraat i Schuttershofstraat⁹. Na podstawie tych przekazów można uznać wspomniany dom za rodzaj oficjalnego kantoru handlowego Dermoyenów w Antwerpii. Najpewniej to tam Dermoyenowie przechowywali tapiserie i tkaniny przeznaczone na sprzedaż i do wysyłki do Polski lub Szwecji, zgodnie ze znanymi śladami handlowych transakcji Dermoyenów w Antwerpii. To właśnie tam przechowywano ośmioczęściową *Historię Jozuego*, którą w 1549 r. zakupił cesarz Karol V (obecnie w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu)¹⁰. W Antwerpii bracia Dermoyenowie zdeponowali również brukselskie tapiserie, które w 1561 r. zostały zakupione dla króla Szwecji Eryka XIV za pośrednictwem wysłannika szwedzkiego dworu.

Kolejny przekaz archiwalny dotyczący Roderiga Dermoyena pochodzi z 1 lipca 1560 r., kiedy to artysta pojawił się przed brukselską komorą celną i przedstawił upoważnienie do reprezentowania interesów finansowych swojej małżonki Marie van den Hecke. Dokument ten został mu wystawiony przez władze hanzeatyckiej Lubeki¹¹. Tym samym w biografii mistrza pojawia się istotny element faktograficzny, który prowadzi ku krajom Basenu Bałtyckiego jako miejscom zamieszkania oraz ożywionej działalności kupieckiej i artystycznej.

Dysponując upoważnieniem udzielonym mu przez Marie van den Hecke, Dermoyen sprzedał mięsny kram znajdujący się na terenie starej rzeźni w Brukseli. Stanowisko to było jednym z kilku miejsc targowych w miejskiej hali, którymi dysponowała rodzina van den Hecke. Wraz z Roderigiem Dermoyenem – sprawującym prawną opiekę nad niepełnoletnią w chwili zawierania związku małżeńskiego Marie – przed komorą celną w Brukseli stawili się jeszcze jej dwaj inni prawni opiekunowie: jej brat Leonard, adwokat, oraz Antoon Mosselmans, mąż siostry Marie. Istotą informacji z Lubeki jest wzmianka o pozyskaniu przez Roderiga Dermoyena dokumentu wskazującego na jego nowe miejsce zamieszkania. Wobec upoważnienia danego przez Marie van den Hecke w celu reprezentowania jej interesów przed władzami celnymi w Brukseli, uprawnione wydaje się przypuszczenie, że Roderigo Dermoyen wraz z najbliższą rodziną już od 1560 r. przebywał na stałe poza Niderlandami, w hanzeatyckiej Lubece. Nie można wykluczyć, że zmiana stałego zamieszkania na Lubekę mogła wynikać z trudności, jakie ze względów religijnych napotykał w rodzinnej Brukseli, i z jego możliwych sympatii luterzańskich. Późniejsze dokumenty z Polski precyzują, że Roderigo Dermoyen wystarał się w Lubece o obywatelstwo.

Dotychczas sądzono, że rodzina Dermoyenów osiedliła się w Lubece dopiero w 1563 r., jednak nowe ustalenia przesuwają tę datę o trzy lata wcześniej – do 1560 r. Ponadto wiemy, że ich nowy dom znajdował się przy dzisiejszej Dr Julius

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ R. Szmydki, *La tenture de l'Histoire de Josué de Vienne et les tapisseries bruxellois Dermoyen*, „Artibus et Historiae An Art Anthology” 26 (2005), *passim*.

¹¹ R. Szmydki, *Arrasy...*, *op. cit.*, s. 55.

Leber Str. 42¹². Upřednim właścicielem tej okazałej kamienicy mieszczańskiej w centrum starej Lubeki był w latach 1549–1563 Jasper Wulff, jakkolwiek nie przebywał on tam na co dzień. Po śmierci Roderiga w 1573 r. wdowa zamieszkiwała tę posesję wraz z dziećmi jeszcze do 1577 r., co potwierdzają źródła z 1576 r.

Podczas przeprowadzonych w 2003 r. badań historyczno-konserwatorskich tego domu udało się wydobyć jego piękno i odkryć oryginalną dekorację malarską z lat 1560–1620. Przypuszczalnie budynek służył nie tylko jako rezydencja, ale również jako skład tapiserii transportowanych drogą morską do krajów Basenu Bałtyckiego, głównie do Polski i Szwecji, czyli na dwór Zygmunta Augusta i Eryka XIV, a także być może jako warsztat tkacki samego mistrza. W świetle tych danych Roderigo Dermoyen jawi się jako obrotny artysta-marszand, który z dużą dbałością o interesy handlowe rozwinął całą sieć produkcji i zbytu powszechnie cenionych tapiserii niderlandzkich.

Wreszcie warto przyjrzeć się znakowi brukselskiego tapisjera Jana van Tieghema, odnalezionemu na wawelskich arrasach z serii *Dzieje pierwszych rodziców*. Jego monogram pojawia się pięciokrotnie na biblijnych tapiseriach zamówionych przez Zygmunta Augusta, zarówno na oponach z *Dziejami pierwszych rodziców*, jak i na tkaninach z *Dziejami Noego* i *Dziejami budowy wieży Babel*. Uwzględniając obecność jego inicjałów na tapiseriach biblijnych oraz późniejszych pejzażowo-zwierzęcych i heraldyczno-monogramowych¹³, można przyjąć, że Jan van Tieghem wiernie służył swoim rzemiosłem królowi polskiemu aż do około 1559–1560 r.

Znaczący udział Jana van Tieghema w realizacji wawelskich zamówień zachęca do bliższego przyjrzenia się jego biografii. Był on jednym z najważniejszych, obok Willema de Pannemakera, artystów działających w Brukseli w połowie XVI w. Prowadził pracownię, w której najczęściej realizowano kartony Michiela Coxcie. Stosunkowo najlepiej udokumentowany okres życia tkacza przypada na lata związane z działalnością Krwawego Trybunału. Nie ulega wątpliwości, że Jan van Tieghem wraz ze swoją małżonką Johanną, córką słynnego brukselskiego tapisjera Jana Ghieteelsa, mocno zaangażował się w działalność miejscowego kręgu wyznawców nowej religii. W zbiorze dokumentów Krwawego Trybunału w Brukseli zachowały się m.in. raporty z przesłuchań świadków i osób podejrzanych o interesowanie się nowinkami religijnymi. Zawierają one poważne oskarżenia wobec małżonków van Tieghem z powodu otwartego sprzyjania herezji i opuszczania miejsca zamieszkania bez podania przyczyny: „Jehan van Thieghem et sa femme demeurant en la Tete noire, en la rue des Tanneurs, chargez [...] d'estre suspectz d'heresie et d'estre absente de la ville sans allegner la cause pourquouy”. Chcąc uniknąć przesłuchań przed Inkwizycyjnym Trybunałem, Jan van Tieghem

¹² Por. Google AfD: Forschungsakte AfD: Saß, Untersuchung 1998; Gude/Scheftel, Dokumentation und baugeschichtliche Dokumentation, 2002.

¹³ M. Hennel-Bernasikowa, M. Piwocka, *Katalog arrasów króla Zygmunta Augusta*, Kraków 2017, *passim*.

potajemnie opuścił Brukselę i zbiegł do Nadrenii. Początkowo przebywał w Kolonii, z czasem znalazł się w Wezel, gdzie zawarł bliższe kontakty z hrabią Hessen-Kassel, dla którego około 1570 r. wykonał tapiserie z przedstawieniem *Historii Cyrusa* i *Historii Dawida* w nowym opracowaniu ikonograficznym. Zapewne z tego okresu pochodzą dwie tapiserie znajdujące się obecnie w kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie, przedstawiające *Historię Cyrusa*. Autorstwo Jana van Tieghema jest tutaj niewątpliwe ze względu na umieszczenie przez mistrza monogramu w formie zbliżonej do sygnatur widocznych na bordiurach wawelskich arrasów.

Wracając do dramatycznych wydarzeń rozgrywających się w Brukseli, należy zauważyć, że samotna ucieczka artysty (jego małżonka, pomimo poważnych oskarżeń o aktywny udział w kontestacji religijnej, pozostała w mieście) musiała nastąpić tuż przed 24 czerwca 1567. W tym czasie do Krwawego Trybunału zaczęto zgłaszać wszelkie pretensje finansowe pod adresem zbiegłych kontestatorów. Przed urzędującym Trybunałem ze swoimi roszczeniami wobec Jana van Tieghema stawili się jego znajomi, niedawni kupcy, klienci, a nawet członkowie najbliższej rodziny. Ich świadectwa dostarczają cennych informacji dotyczących życia i działalności artysty, a zwłaszcza okresu, kiedy pracował nad serią arrasów heraldyczno-monogramowych dla Zygmunta Augusta. Wśród wierzycieli był teść tkacza, Jan Ghieteels – 30 sierpnia 1568 oznajmił przed Trybunałem, że Jan van Tieghem zalega z czynszem w wysokości 34 florenów za wynajem bliżej nieokreślonego lokalu. 14 października 1568 r. Ghieteels ponowił roszczenia i jednocześnie wniósł kolejne skargi, z których wynikało, że nieobecny w Brukseli mistrz zalegał również z roczną rentą w wysokości 50 florenów z tytułu dożywotniego dziedziczenia po 22 października 1561 r. dóbr Jana Ghieteelsa przy Beerselborrestraat lub Schietspoelstraat¹⁴. Wiadomo jednak, że pod wskazanym adresem znajdowało się brukselskie domostwo Jana Ghieteelsa, którego część (dwa domy), jak zarejestrowali wcześniej w brukselskich papierach urzędnicy miejscowego urzędu ławniczego, już w 1556 r. Jan Ghieteels zdecydował się podarować swojej córce i jej małżonkowi Janowi van Tieghemowi. Wspomniana renta, jaką zakontraktowano 22 października 1561 r., była następstwem kolejnych transakcji dotyczących nieruchomości i majątku Jana Ghieteelsa przy Beerselborrestraat, wynikających prawdopodobnie z ostatecznego odstąpienia Jana van Tieghema praw do reszty dobrze prosperującego warsztatu rodzinnego. Mówiąc o działalności artystycznej Jana Ghieteelsa¹⁵, warto zaznaczyć, że w najnowszych badaniach odrzuca się przypisywanie mu autorstwa słynnych

¹⁴ Archives Générales du Royaume w Brukseli, *Manuscripts divers, Declarations faites par les creanciers des personnes condamnées, exécutées ou bannies pour le fait des troubles et séditions arrivées aux Pays-Bas*, sygn. 182, s. 346–347: „Jan Ghieteel vercleert dat Jan van Thiegem, zijn behuwoen absent, heeft beloofd te betalen jaerlijks zeker rente van L Rg. erfelijk die hij voer denselven heeft beset op zijn goeden inde Beerselborrestrate, geven over copie vanden brief daeraff zijnde in date de XXII October A.D.XVcLXI”.

¹⁵ G. Delmarcel, *Het Vlaamse wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw*, Tielt 1999, s. 363.

Polowań Maksymiliana, obecnie przechowywanych w zbiorach Luwru, na korzyść Willema Dermoyena (?)¹⁶.

Zobowiązując się 22 października 1561 r. do wypłacania Janowi Ghieteelsowi rocznej renty, Jan van Tieghem praktycznie przejął warsztat swojego znakomitego poprzednika. Wraz z nim przejął zatrudniony personel, rozpoczęte prace, klientelę oraz gotowe kartony do kolejnych tapiserii. Przejęcie to zbiegło się w czasie z realizacją dziesięcioczęściowej serii *Historia Mojżesza* (obecnie w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu)¹⁷, sygnowanej przez Jana van Tieghema i jednego z jego współpracowników, znanego z wawelskich tapiserii heraldyczno-monogramowych dla króla Zygmunta Augusta. Współtwórca ten określany jest umownie mianem Mistrza Geometrycznego Monogramu i był identyfikowany kolejno z Jossem van Herseelem, Fransem Ghieteelsem lub Martinem van Tieghem¹⁸ i wreszcie z Janem van den Hecke¹⁹.

Wiedeńska wersja *Historii Mojżesza* prawdopodobnie została utkana na podstawie kartonów, jakie Jan van Tieghem zastał w warsztacie Jana Ghieteelsa 22 października 1561 r. Wspomniane malowidła we wcześniejszym okresie mogły posłużyć Janowi Ghieteelsowi, kiedy pracował nad dwoma innymi cyklami z *Historią Mojżesza*, na zamek w Châteaudun i do Madrytu.

Opuszczając rodzinne miasto, Jan van Tieghem był zmuszony porzucić dobrze prosperujący warsztat, grono doświadczonych współpracowników, najbliższą rodzinę i oczywiście niedokończone tapiserie. Po jego zniknięciu Trybunał Inkwizycyjny nakazał sporządzić inwentarz pozostawionego przez artystę majątku. Światło na tę sprawę rzucają dwa dokumenty zachowane w Archives Générales du Royaume w Brukseli: pierwszy, już wcześniej analizowany przez badaczy, to wykaz zajętego mienia Jana van Tieghema, sporządzony na potrzeby brabanckiej Chambre des Comptes, drugi zaś to spis pretensji i donosów kierowanych pod adresem mistrza do Krwawego Trybunału²⁰.

¹⁶ *Ibidem*, s. 346–347: „Jan Ghieteel vercleert dat Jan van Thiegem, zijn behuwzoen absent, heeft beloofd te betalene jaerlijks zeker rente van L Rg. efffelijk die hij voer denselven heeft beset op zijn goeden inde Beerselborrestrate, g even over copievanden brief daeraff zijnde in date de XXII October A.D.XVcLXI”.

¹⁷ G.M. Brown, G. Delmarcel, A.M. Lorenzoni, *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522–63*, Seattle 1996, s. 194–205, przyp. 10.

¹⁸ E. Mahl, *Die „Mosesfolge“ der Tapisserien – Sammlung des Kunsthistorisches Museums in Wien*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 63 (1967), s. 18; S. Schneebalg-Perelman, *Arrasy flamandzkie i świadectwo ich wielkości na Wawelu*, [w:] *Arrasy flamandzkie na Zamku Królewskim na Wawelu*, red. J. Szablonowski, Warszawa–Antwerpia 1975, s. 431, 433.

¹⁹ J. Duverger, *Notes concernant les tapisseries du seizième siècle au château du Wawel*, „Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire” 45 (1973), s. 74–76.

²⁰ Archives Générales du Royaume w Brukseli, Conseil des Troubles, sygn. 38, s. 90: „Pierre Verhougst, tappicier demeurant en Anvers, charge [...] d’avoir fait enleves de la maison du dit Jehan van Tieghem, sectaire articule cy-dessus, cinq ou six pieches de tappiserie en frauilde, comme il sambie dusus que pour estre la dite soubstraction au Prince advenue le 7^e de juing dernier. Et que les dites pieches furent livrees en la con bidem, Manuscrits comme il sambie dusus que pour estre

Na podstawie wspomnianych źródeł można ustalić, że Jan van Tieghem, opuszczając Brukselę, pozostawił w swoim warsztacie liczne kartony oraz bogato przetykaną złotą i srebrną nicią sześcioczęściową serię anonimowych tapiserii. Nie należały one jednak do artysty – ich właścicielem był antwerpski marszałek i tkacz Pieter van der Goes (*vel* Verhougstr), który zainwestował w ich wykonanie, dostarczając kartony i pieniądze na zakup surowców. Materiały nabyto prawdopodobnie u kupca antwerpskiego Guillaume van Tonaerta, któremu Jan van Tieghem w chwili ucieczki zalegał z zapłatą 7 liwrow, 14 sous i 6 gros.

W inwentarzu sporządzonym po zniknięciu Jana van Tieghema zaznaczono wprawdzie, że rozpoczęte prace miał dokończyć wyznaczony artysta, ale przysługujące Janowi van Tieghemowi wynagrodzenie miało zostać przekazane Krwawemu Trybunałowi. Jednakże 7 czerwca 1568 przed władzami Trybunału stawiał się nieznanym bliżej świadek, który ujawnił, że Pieter van der Goes, działając w porozumieniu ze zbiegłym mistrzem, zdążył odebrać swoje tapiserie z warsztatu nieobecnego mistrza, nie przedkładając ich do kontroli starszym cechowi. Powstaje zatem pytanie, czy van der Goes, regulując w pośpiechu sprawy związane z pozostawionymi na krosnach tapiseriami, sam nie popadł w konflikt z surowym Trybunałem.

Z dokumentów archiwalnych z Antwerpii wiadomo, że w rękach Pietera van der Goesa pozostawała pochodząca z warsztatu Jana van Tieghema *Historia Hannibala*²¹. Co ciekawe, wobec małżonki zbiega Trybunał okazał wyjątkową łaskawość, obniżając o połowę wartość majątku pozostawionego w Brukseli, którą ostatecznie ustalono na 111 liwrow, 15 sous i 6 gros. Gwarancji spłaty tej kwoty udzieliło dwóch tkaczy: syn Jana, Martin van Tieghem, od 1580 r. znany w Antwerpii jako malarz-kartonista, oraz Frans Ghieteels²², syn Jana Ghieteelsa. Obaj jako najbliższa rodzina skazanego na wieczną tułaczkę mistrza mogli być zainteresowani, by wartość majątku nie została nadmiernie zaniżona, a pozostawione rzeczy nie zostały sprzedane za półdarmo w czasie publicznej licytacji. Ich solidarną postawę wobec Jana van Tieghema można interpretować jako wyraz troski o dalsze funkcjonowanie rodzinnej firmy, w której sami mogli znaleźć zatrudnienie. Szczególnie Frans Ghieteels mógł być żywo zainteresowany przedłużeniem działalności warsztatu. Jozef Duverger przypuszczał, że wzmiankowany w Brukseli w 1561 r. Frans Ghieteels pracował przez pewien czas u boku swojego ojca. Jego udział w działalności rodzinnego atelier mógł się przedłużyć także na okres, gdy kierował nim Jan van Tieghem²³.

la dite soustraction au Prince advenue le 7^e de juing dernier”; Archives Générales du Royaume w Brukselii, *Manuscrits...*, *op. cit.*, s. 352.

²¹ E. Roobaert, *Een Hannibal reeks geweven te Brussel door Jan van Tieghem met prefinanciering door Peter Vander Goes (1566–1568)*, [w:] tegoż, *Kunstenaars, opdrachtgevers en kunstverzamelingen te Brussel in de zestiende eeuw*, Brussel 2010, s. 45–66.

²² *Ibidem*.

²³ Archives Générales du Royaume w Brukselii, *Manuscrits*, *op. cit.*, s. 365: „Heer Jacop van Tieghem, bruedere, desselven Jans vercleert aen hem tachter te zijne de somme van lie Rg.”.

W sprawach dotyczących Jana van Tieghema przed Krwawym Trybunałem stawili się również jego dłużnicy. Brat artysty, Jacob van Tieghem, zalegał mu z sumą 200 florenów, a opactwo Norbertanów we flandryjskiej miejscowości Ninove przyznało się do zadłużenia sięgającego aż 1000 reńskich florenów, przypuszczalnie z tytułu zamówionych tapiserii²⁴.

Przytoczone dokumenty archiwalne rzucają światło na powody, dla których Jan van Tieghem opuścił potajemnie rodzinną Brukselę i udał się na wieczną tułaczkę poza granice ojczyzny z racji swoich przekonań religijnych. Nie wiadomo jednak, czy los głównego wykonawcy tapiserii z kolekcji Zygmunta Augusta był znany królowi Polski²⁵.

Ostatnim członkiem rodziny Dermoyenów wzmiankowanym w dokumentach Krwawego Trybunału z lat 1567–1568 był tapisjer Willem Dermoyen, ojciec Roderiga i Jana Dermoyenów. Należące do niego tapiserie zostały odnotowane w inwentarzu spisany w 1568 r. jako mienie zajęte przez Krwawy Trybunał księcia Alby w związku z prześladowaniami zwolenników religijnej kontestacji²⁶.

Oprócz realizacji tapiserii dla rodziny Mendozów Willem Dermoyen brał udział w jeszcze jednym europejskim projekcie – w 1533 r. miał zostać przedstawiony jako twórca tapiserii sułtanowi Sulejmanowi Wspaniałemu²⁷. W chwili zawierania umowy Willem Dermoyen dysponował już dwiema tkaninami próbnymi – jedną ze sceną *Bitwy pod Pawią*, drugą – *Miesiący*, z wyobrażeniem polowania w sierpniu, odbywającego się w lasach okalających Brukselę. Kupiec z Augsburga, Jacob Rehlinger²⁸, zobowiązał się znaleźć do grudnia 1533 r. nabywcę na całkowicie ukończony cykl tapiserii. Z kolei Willem Dermoyen zadeklarował, że do momentu sfinalizowania sprzedaży będzie szukał innych potencjalnych kupców. Obie próbne tkaniny wysłano do Wenecji. Miały one powrócić do Antwerpii najpóźniej do lutego 1534 r. W wypadku ich zaginięcia pełną odpowiedzialność finansową miała ponieść firma Jacoba Rehlingera.

Po zawarciu kolejnego kontraktu, 18 sierpnia 1533 w Wenecji, spółka handlowa Jacoba Rehlingera i Pietera van de Walle rozpoczęła działania zmierza-

²⁴ *Ibidem*, s. 365: „De Prelaet van Sint Cornelis bij Nyenhoven vercleert ten achtere te zijne aen Jannen van Tieghem, absent, de somme van duysent Rg. Geven over de copyen van twee obligatiën daeraff zijnde”.

²⁵ J. Duverger, *Notes...*, *op. cit.*, s. 74.

²⁶ R. Szmydki, *Arrasy...*, *op. cit.*, s. 23, 72.

²⁷ G. Delmarcel, *Le Tissage*, [w:] A. Balis, G. Delmarcel, K. de Jonge, A. Lefébure, *Les chasses de Maximilien*, Paris 1993, s. 39, 45 (tekst kontraktu).

²⁸ Jacob Rehlinger (ok. 1500–1570), z wielkiej rodziny spokrewnionej z Fuggerami, sygnalizowany w Neapolu jako faktor Fuggerów w latach 1529–1530, następnie w Wenecji w latach 1534–1535 i ponownie w Antwerpii w latach 1538–1540. Rozwijał handel wenecki z Cesarstwem Otomańskim. Por. *Quellen und Regesten zu den Augsburger Handelshäusern Paler und Rehlinger 1539–1642. Deutsche Handelsakten des Mittelalters und der Neuzeit*, Hildebrandt, Stuttgart 1996, nr 11; P. Burschel, M. Häberlein, *Familie, Geld und Eigennutz. Patrizier und Großkaufleute im Augsburg des 16. Jahrhunderts*, <http://www.dhm.de/ausstellungen/kurzweil/geschi3.htm> (dostęp: 12 I 2020).

jące do sprzedaży gotowych tapiserii. Pieter van de Walle pojawia się również jako pośrednik m.in. przy zakupie tapiserii przedstawiających *Siedem grzechów głównych* dla Marii Węgierskiej w 1544 r., a także jako dostawca wyrobów luksusowych dla dworu angielskiego oraz pośrednik między dworem królewskim w Londynie i Fuggerami. Jego firma odpowiadała też za sprzedaż tapiserii z *Historią Romulusa i Remusa*, a w 1556 r. uczestniczyła w sprzedaży królowi Hiszpanii Filipowi II tapiserii *Metamorfozy* według Owidiusza²⁹.

Udział brukselskich mistrzów tkackich związanych z kręgami kalwińskimi w realizacji tapiserii wawelskich zdaje się nie ulegać wątpliwości. Niektórzy z nich, jak choćby Jan van Tieghem, za swoje otwarte sprzyjanie kalwinizmowi zostali skazani przez Krwawy Trybunał w Brukseli na dożywotnią banicję z Niderlandów. Jednakże religijne przekonania artystów nie stanowiły przeszkody dla Zygmunta Augusta, który chętnie korzystał z usług brukselskich tapisjerów.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archives Générales du Royaume w Brukselii, *Conseil des Troubles*, sygn. 38.

Archives Générales du Royaume w Brukselii, *Manuscripts divers, Declarations faites par les creanciers des personnes condamnées, exécutées ou bannies pour le fait des troubles et séditions arrivées aux Pays-Bas*, sygn. 182.

Opracowania

Albert Dürer aux Pays-Bas, son voyage (1520–1521), son influence: katalog wystawy, red. F. Anzelewsky, R. De Smet, P. Eeckhout, M. Mende, Bruxelles 1977.

Brown G.M., Delmarcel G., Lorenzoni A.M., *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522–63*, Seattle 1996.

Buchanan I., *The tapestries acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549–1550 and 1555–1559. New documentation*, „Gazette des Beaux-Arts” 134 (1999), s. 131–152.

Burschel P., Häberlein M., *Familie, Geld und Eigennutz. Patrizier und Großkaufleute im Augsburg des 16. Jahrhunderts*, <http://www.dhm.de/ausstellungen/kurzweil/geschi3.htm> (dostęp: 12 I 2020).

Delmarcel G., *Het Vlaamse wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw*, Tielt 1999.

Delmarcel G., *Le roi Philippe II d’Espagne et la tapisserie. L’Inventaire de Madrid de 1598*, „Gazette des Beaux-Arts” 141 (1999), s. 153–178.

Delmarcel G., *Le Tissage*, [w:] A. Balis, G. Delmarcel, K. de Jonge, A. Lefébure, *Les chasses de Maximilien*, Paris 1993, s. 38–45.

Duverger J., *Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars (april–juni 1527)*, „Wetenschappelijke Tijdingen” 36 (1977), z. 4, s. 221–228.

²⁹ H. Kellenbenz, *Jacob Rehlinger, ein Augsburger Kaufmann in Venedig*, [w:] *Beiträge zur Wirtschaft- und Stadtgeschichte*, oprac. H. Ammann, Wiesbaden 1965, s. 371–373; G. Necipoğlu, *Suleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry*, „The Art Bulletin” 78 (1989), nr 3, s. 419–420.

- Duverger J., *Notes concernant les tapisseries du seizième siècle au château du Wawel*, „Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire” 45 (1973), s. 65–76.
- Hennel-Bernasikowa M., Piwocka M., *Katalog arrasów króla Zygmunta Augusta*, Kraków 2017.
- Junquera de Vega P., *Les séries de tapisseries de „Grotesques” et „l'Histoire de Noé” de la Couronne d'Espagne*, „Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire” 43 (1973), s. 143–171.
- Kellenbenz H., *Jacob Rehlinger, ein Augsburger Kaufmann in Venedig*, [w:] *Beiträge zur Wirtschaft- und Stadtgeschichte*, oprac. H. Ammann, Wiesbaden 1965, s. 362–379.
- Mahl E., *Die „Mosesfolge” der Tapisserien – Sammlung des Kunsthistorisches Museums in Wien*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 63 (1967), s. 7–38.
- Necipoğlu G., *Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry*, „The Art Bulletin” 78 (1989), nr 3, s. 401–427.
- Quellen und Regesten zu den Augsburger Handelshäusern Pater und Rehlinger 1539–1642. Deutsche Handelsakten des Mittelalters und der Neuzeit*, Hildebrandt, Stuttgart 1996.
- Roobaert E., *Een Hnnibal reeks geweven te Brussel door Jan van Tieghem met prefinanciering door Peter Vander Goes (1566–1568)*, [w:] tegoż, *Kunstenaaars, opdrachtgevers en kunstverzamelingen te Brussel in de zestiende eeuw*, Brussel 2010, s. 45–66.
- Roobaert E., *Kunst en kunstambachten in de 16de eeuw te Brussel*, Brussel 2004.
- Schneebalg-Perelman S., *Arrasy flamandzkie i świadectwo ich wielkości na Wawelu*, [w:] *Arrasy flamandzkie na Zamku Królewskim na Wawelu*, red. J. Szablonowski, Warszawa–Antwerpia 1975, s. 375–438.
- Szmydki R., *Arrasy heraldyczno-monogramowe króla Zygmunta Augusta*, Warszawa 2023.
- Szmydki R., *La tenture de l'Histoire de Josué de Vienne et les tapisseries bruxellois Dermoyen*, „Artibus et Historiae An Art Anthology” 26 (2005), s. 93–111.

C ontatti artistici di Vincenzo Scamozzi con il principe Krzysztof Zbaraski e i polacchi

Kontakty artystyczne Vincenzo Scamozziego z księciem Krzysztofem Zbaraskim i Polakami

Abstrakt

Vincenzo Scamozzi (1548–1616) zdobył uznanie jako architekt i teoretyk architektury (autor m.in. *L'Idée della Architettura Universale*). Znaczna część aktywności twórcy związana była z rejonem Veneto, lecz nie oznaczało to braku powiązań z obszarami środkowoeuropejskimi, owocującymi powstawaniem godnych uwagi projektów i rozpowszechnianiem włoskich tendencji artystycznych. Artykuł przybliża kontakty Scamozziego z Rzeczpospolitą – poświadczone w relacjach z epoki wizyty w Polsce oraz projekt rezydencji Krzysztofa Zbaraskiego. Zleceniodawca budowy *palazzo in fortezza* w Zbarażu niejednokrotnie odwiedzał państwo weneckie, studiując prawo w Padwie, poznając wybitnych uczonych (Galileo Galilei), artystów i architektów, do których należał omawiany twórca. Równie ważnym wątkiem jest próba spojrzenia na związki Scamozziego z inicjatywami budowlanymi realizowanymi przez króla, w tym na kształtowanie paradnych schodów w zamku na Wawelu, mających analogie m.in. w trakcie komunikacyjnym rezydencji biskupa w Salzburgu.

Słowa kluczowe

architektura, Vincenzo Scamozzi, Zbaraż, polsko-włoskie relacje artystyczne, Wawel

L'attività architettonica e artistica dei veneziani in Polonia tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo è un capitolo estremamente ricco di legami tra i due paesi¹. Una delle più illustri personalità provenienti dalla Terraferma fu Vincenzo Scamozzi (1548–1616)². Questo architetto, il più importante dopo la morte

¹ *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX. Atti del Convegno (Venezia, 28 maggio-2 giugno 1963)*, a cura di L. Cini, Venezia 1965, *passim*; *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, a cura di M. Brahmer, Wrocław 1967, *passim*; J. Kowalczyk, *Kontakty Polaków z artystami i sztuką Wenecji na przełomie XVI i XVII w.*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 113–128; W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Kraków 2005, *passim*.

² S. Du Ry, *Opere di architettura di Vincenzo Scamozzi*, Leiden 1713; T. Temanza, *Vita di Vincenzo Scamozzi architetto*, Venezia 1770; R. Palluchini, *Scamozzi Vincenzo*, in: *Allgemeines Lexikon der*



1. P. Veronese, ritratto di Vincenzo Scamozzi (1585), Denver Art Museum, dominio pubblico

di Palladio, fu l'autore di decine di progetti: ville, chiese, teatri, ospedali e fortificazioni sul territorio dello Stato da Terra realizzati secondo i suoi disegni o completati dopo la scomparsa di Palladio (il. 1). Basandosi sulle proprie ricerche e sulla ricca esperienza di architetto, scrisse due colte opere: *Discorsi sopra l'antichità di Roma*³ e *L'idea dell'architettura universale* (il. 2)⁴.

bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Hrsg. U. Thieme, F. Becker, Bd. 29, 1935, s. 525; F. Scolari, *Della vita e opere dell'architetto Vincezno Scamozzi. Comentario. Giuntevi le notizie di Andrea Palladio*, Treviso 1837; F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952; R. Witkower, *Vincenzo Scamozzi*, "Burlington Magazine" 95 (1953), nr 602, s. 171–175; N. Munari, *Vincenzo Scamozzi*, [in:] *The Dictionary of Art*, vol. 28, ed. J. Turner, New York 1996, s. 30–33; R. Franz, *Vincenzo Scamozzi (1548–1616). Der Nachfolger und Vollender Palladios*, Petersberg 1999, *passim*; *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, a cura F. Barbieri. G. Beltramini, Vicenza 2004, *passim*; A.M. Borys, *Vincenzo Scamozzi and the Chorography of Early Modern Architecture*, Farham 2014, *passim*.

³ V. Scamozzi, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venetia 1583.

⁴ Tegoż, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.



2. Vincenzo Scamozzi *L'idea dell'architettura universale* (frontispis), dominio pubblico

Tre visite di Scamozzi in Polonia?

Per iniziare le indagini sui contatti artistici di Vincenzo Scamozzi con la Polonia bisogna tornare ai tempi del regno di Sigismondo Augusto. Sebastiano Ciampi nel suo *Viaggio in Polonia ...* (1831) ha riportato questa informazione relativa al Castello Reale di Varsavia: “In principio questo palazzo far dovette parte del castello o della Rocca, in cui abitar soleano per propria difesa que’ Duchi, e tale dovette mantenersi sino a che non fu chiamato d’Italia dal Re Sigismondo Augusto a rifabbricarlo ed ingrandirlo Domenico Scamozzi Vicentino. Fu Domenico e padre e primo istitutore nell’architettura del celebre Vincenzio Scamozzi; la notizia d’aver lui rifabbricato il castello di Varsavia l’ho attinta dalla Guida di Cracovia, che fu modernamente pubblicata in questa città per opera d’Ambrogio Grabowski; notizia sconosciuta in Italia a segno che li scrittori della vita di Vincenzio hanno creduto che Domenico fosse architetto solamente teorico e non pratico, sebbene alcuni l’abbiano fatto autore di qualche fabbrica nella città di Vicenza”⁵.

Non è ancora ben chiaro il motivo per cui questa informazione è stata ignorata dagli studiosi polacchi nonostante né Ciampi né tantomeno Grabowski fossero ricercatori usi ad alterare fatti storici. Domenico Scamozzi (in realtà Giovanni) poteva essere coinvolto nell’ampliamento del castello di Varsavia. L’Italia Settentrionale e soprattutto la Terraferma con la quale Polonia aveva contatti particolarmente stretti, erano il territorio naturale e collaudato della ricerca di artisti per realizzare le opere polacche. Scamozzi-padre lavorava in quel periodo a Vicenza, progettando e costruendo ville e palazzi⁶. Aveva all’epoca circa quarant’anni, mentre suo figlio, Vincenzo, ne aveva circa diciotto. Lavorando insieme al padre, egli aveva acquisito una certa esperienza in falegnameria ed intaglio del legno. Probabilmente affiancò il padre durante i viaggi in Polonia e i contatti stabiliti in quelle occasioni facilitarono la sua successiva collaborazione con i polacchi.

Rimane aperta la questione se il progetto fosse stato realizzato davvero da Domenico e se fosse proprio lui l’ideatore delle due ali del castello di Varsavia erette da Giovanni B. Quadro e Bernardo Morando. La morte del re Sigismondo Augusto interruppe i lavori per i successivi vent’anni.

Tomaso Temanza nella sua opera *Vita dei più celebri architetti e scultori veneziani...* del 1778 scrisse che Vincenzo Scamozzi era stato in Polonia nel 1588 in ambasciata della Serenissima: “Lo Scamozzi era già divenuto famigliare del prestantissimo Senator Pietro Duodo, personaggio ragguardevole per vari servigi prestati alla Repubblica, e pel finissimo discernimento, che aveva nelle cose, che

⁵ S. Ciampi, *Viaggio in Polonia*, Firenze 1831, s. 36.

⁶ F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952, 41–54; G. Zorzi, *La verità su Gian Domenico Scamozzi, architetto valtelinense del secolo XVI, imitatore del Palladio*, “Arte Lombarda” 5 (1961), s. 20–40; F. Barbieri, *Giandomenico e Vincenzo Scamozzi*, [w:] *Vincenza illustrata*, a cura di N. Pozza, Vicenza 1976, s. 308–322.

formano il soggetto delle bell'arti. Quindi dovend'egli nel 1588. passare in Polonia per congratularsi a nome della Repubblica di Venezia col Re Sigismondo, ch'era asceso di fresco a quel Trono, volle condurlo seco per assecondare il genio di lui curiosissimo di conoscere come varie nazioni variamente pensassero in proposito di edifizii. Una così bella occasione giovò molto allo Scamozzi, e per l'acquisito, ch'ei fece di nuove cognizioni, e pel conoscimento di vari Principi, e di ragguardevoli Soggetti da lui veduti in molte corti della Germania (sic!)”⁷.

Anche le informazioni fornite da Temanza sono state sottovalutate dai ricercatori polacchi. Si è ritenuto che la data 1592 fosse un errore, anche se non c'è nessun motivo per credere che non fosse vera. Di fronte alla minaccia del concorrente al trono Massimiliano d'Asburgo, l'incoronazione di Sigismondo III Vasa fu fatta in fretta, a dicembre del 1587⁸. La delegazione veneziana giunse a Cracovia per congratularsi con il nuovo re soltanto nel 1588.

Molto meglio documentato è il soggiorno di Scamozzi a Cracovia nel 1592. Anche in quell'occasione l'architetto vi giunse al seguito dell'ambasciatore della Repubblica di Venezia, Pietro Duodo, invitato alle nozze di Sigismondo III Vasa e Anna d'Asburgo, figlia dell'arciduca d'Austria, Carlo. Alla delegazione presero parte anche altri dignitari discendenti da note famiglie veneziane: Marc'Antonio Corner, Marco Loredan, Lorenzo Giustinian, Francesco Soranzo, Filippo Bon, Alvise Bragadin, Massimo Vallier e il fratello dell'ambasciatore Alvise Duodo. Il segretario era Marco Oltobon. Il corteo partì il 15 maggio 1592, attraversò Trento, Innsbruck e Vienna, ma a causa della pioggia e delle strade dissestate non raggiunse Cracovia se non il 12 giugno, il giorno dopo le nozze. Tuttavia, fu accolto con grandi onori dal re e dai dignitari laici ed ecclesiastici. Il soggiorno della delegazione a Cracovia durò due settimane (12–27 giugno 1592)⁹.

Nelle ricerche sul castello di Varsavia condotti dal noto studioso di quell'epoca Władysław Tomkiewicz appare la notizia che Scamozzi venne in Polonia anche nel 1598¹⁰. Sarebbe quindi la terza visita di quell'architetto sulla Vistola. Nel suo itinerario mancano di fatto informazioni su dove si trovasse in quell'anno. Un anno prima fu stato a Salisburgo, negli anni 1599–1600 accompagnò Duodo nelle sue missioni diplomatiche a Vienna, Budapest, Praga e Parigi¹¹.

Le fonti disponibili non riportano di cosa si occupasse l'architetto durante i suoi tre soggiorni in Polonia, ma la sua partecipazione ad almeno due delle tre ambasciate, non poteva essere casuale, doveva essere correlata all'attività di progettista. Il veneziano aveva larghe competenze progettuali nell'ambito della

⁷ T. Temanza, *Vita dei più celebri architetti e scultori veneziani sel secolo XVI*, Venezia 1778, s. 437.

⁸ M. Wrede, *Rozbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie przez Zygmunta III*, Warszawa 2013, s. 18–19.

⁹ E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5, Venezia 1842, s. 125.

¹⁰ W. Tomkiewicz, *Budowa Zamku Królewskiego w Warszawie za panowania Zygmunta III*, „Rocznik Warszawski” 2 (1961), s. 5–34.

¹¹ F. Scolari, op. cit., s. 44.

“architettura civilis e architettura militaris”, oltre alle conoscenze della urbanistica e geometria. Anche durante il viaggio in Polonia nel 1592 stava progettando a Venezia il Palazzo per la famiglia Duodo realizzato più tardi e la villa a Monselice, la cui costruzione iniziò quello stesso anno¹².

Se mettiamo a confronto le date del soggiorno di Scamozzi in Polonia con le costruzioni e ammodernamenti pianificati dal re, possiamo notare la convergenza che indicherebbe la possibile partecipazione dell’architetto alla loro progettazione. Sorge spontaneo presumere che i suoi progetti per conto della Serenissima fossero un regalo per l’incoronazione o per le nozze del re polacco. Prestare artisti era all’epoca una pratica molto comune. Soltanto tale scopo potrebbe giustificare le spese sostenute dal Senato di Venezia per i viaggi dell’architetto. Gli studi di progettazione potevano riguardare soprattutto l’ammodernamento di uno dei tre edifici: il castello di Varsavia, la villa di Łobzów o il Castello di Wawel.

Castello di Wawel

Le nozze del re giustificano la supposizione che si intendesse modernizzare l’ala nord del castello con le sue sfarzose e intime stanze. All’inizio il progetto non fu realizzato, perché il re e la regina si trovavano in Svezia (1593–1594), al funerale di Giovanni III e lì furono incoronati monarchi di Svezia. A quel tempo non era stata ancora definita la scelta della città per la dimora reale – avrebbe potuto essere Cracovia o Varsavia. Nel 1595 un incendio distrusse l’ala nord del castello¹³. La vera ricostruzione e l’ammodernamento iniziarono verso il 1598 e furono condotte da un costruttore altamente qualificato, Giovanni Trevano¹⁴.

¹² L. Puppi, *Scamoziana – progetti per la „Via Romana” di Monselice e alcune altre novità grafiche con qualche quesito*, „Antichità Viva” 13 (1974), nr 4, s. 54–82.

¹³ W. Leitsch, *Der Brand im Wawel am 29. Januar 1595*, „Studia do Dziejów Wawelu” 4 (1978), s. 245–253, [= W. Leitsch, *Pożar na Wawelu 29 stycznia 1595 roku*, „Studia do Dziejów Wawelu” 4 (1978), s. 254–260].

¹⁴ S. Tomkowicz, *Wawel I. Zabudowania Wawelu i ich dzieje*, „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, t. 4, Kraków 1908; A. Chmiel, *Wawel. Materiały archiwalne do budowy zamku*, „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, t. 5, Kraków 1913; O. Solarz, *Nieznane źródło do historii przebudowy Palacu Wawelskiego za panowania Zygmunta III Wazy*, „Studia do Dziejów Wawelu” 2 (1960), s. 445–461; A. Majewski, *The Wawel. Its History and Conservations*, Warszawa 1993; K. Kuczman, *Przełom wawelski*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 163–176; S. Mossakowski, *Pałac królewski Zygmunta I na Wawelu jako dzieło renesansowe*, Warszawa 2015, *passim*; M. Wardzyński, *Marmur i alabaster w rzeźbie i malej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materialoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015; P. Dettloff, M. Fabiański, A. Fischiger, *Zamek Królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005; T. Torbus, *Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548). Baugeschichtem, Funktion, Rezeption*, Ostfildern 2014; M. Fabiański, *Zamek Zygmunta I na Wawelu. Architektura – dekoracja architektoniczna – funkcje*, Kraków 2017; S. Mossakowski, *Pałac królewski na Wawelu w czasach Zygmunta Starego. Cztery studia*, Warszawa 2021.



3. Cracovia, Castello di Wawel, Scala Senatoria, progetto da V. Scamozzi, 1598, eseguita da G. Trevano, A. Meazzi (1598–1606), fot. T. Bernatowicz



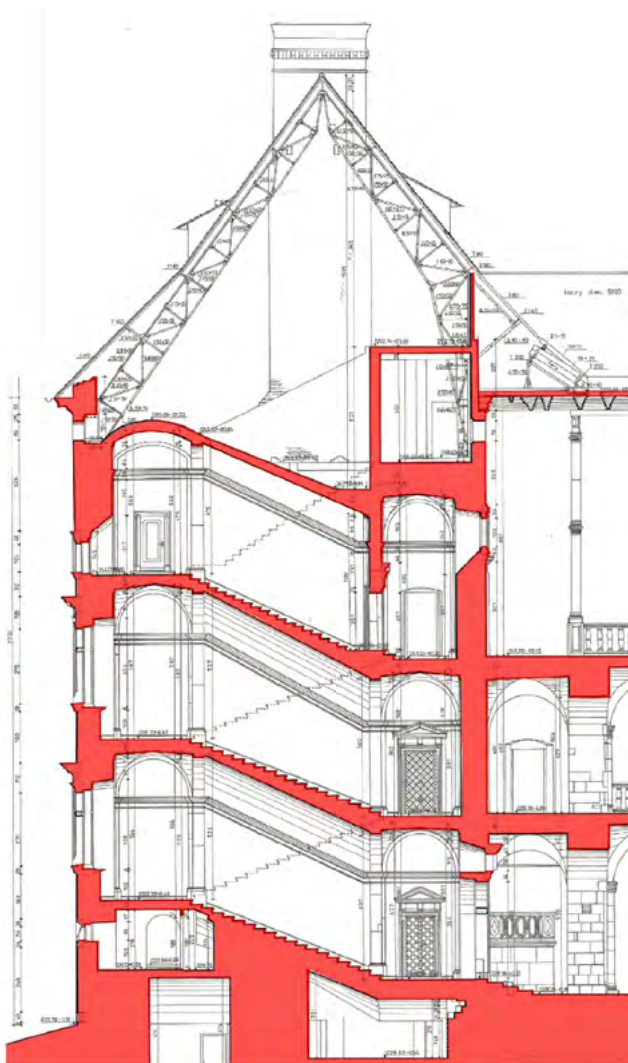
4. Cracovia, Castello di Wawel, Scala Senatoria, progetto da V. Scamozzi (1598), eseguita da G. Trevano, A. Meazzi (1598–1606), fot. T. Bernatowicz

Uno degli interni molto caratteristici è la magnifica e sontuosa Scalinata dei Senatori¹⁵ (il. 3–4). Cinque rampe di 280 cm di larghezza e sedici scalini (larghi 45 cm e alti 15 cm) (il. 5). Il lavoro in muratura è di Ambrogio Meazzi¹⁶ (il. 6–7). Le piattaforme sono articolate da lesene doriche. Il carattere cerimoniale della scala è sottolineato dall'illuminazione ricevuta da larghe finestre a tre luci con vista su Cracovia. In Polonia una scalinata del genere era una vera novità. Rappresenta il modello di scale iniziato con il romano Palazzo Farnese (dal 1516), mentre una simile Scala d'Oro fu realizzata al Palazzo Ducale (progetto di Jacopo Sansovino: 1554–1558) (il. 8)¹⁷. Scamozzi vide la prima durante i suoi studi a Roma, mentre la seconda ce l'aveva in casa (il. 9). Ma c'è un altro importante elemento, finora non rilevato, che ha a che fare con Wawel, si tratta della residenza del principe – vescovo Wolf Dietrich a Salisburgo. Dal 1588 nel suo palazzo furono realizzati

¹⁵ T. Bernatowicz, *Zamek na Wawelu. Modernizacja w latach 1588–1605. Giovanni Trevano – Vincenzo Scamozzi?*. „Techné. Seria Nova” 12 (2023), s. 51–91.

¹⁶ S. Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.*, Lwów 1912, s. 90–97; *Meazi Ambroży*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, Warszawa 1993, s. 462; M. Wardzyński, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015, s. 217–218.

¹⁷ F. Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1842, tabl. 42, 44.



5. Castello Reale di Wawel, Scala del Senatore, sezione trasversale secondo le misurazioni dell'epoca; preparato da T. Bernatowicz, disegnato da A. Barczyk

diversi lavori e in seguito, nell'inverno del 1603/1604 Dietrich chiamò Scamozzi e lo incaricò a progettare la cattedrale¹⁸. Il Veneziano aveva inoltre un importante ruolo nella ricostruzione della città e del palazzo (il. 10), dove costruì l'ala sud

¹⁸ R. Donin, *Vincenzo Scamozzi und der Einfluss Venedigs auf die Salzburger Architektur*, Innsbruck 1948; A. König, *Geschichte und Geschie der Salzburger Dome*, [in:] *Der Dom zu Salzburg. Symbol und Wirklichkeit*, Salzburg 1959, s. 73–85; W. Schlegel, *Beiträge zur Baugeschichte von Residenz*, in: *Fürstbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Gründer des barocken Salzburg. Ausstellungskatalog 4. Salzburger Landesausstellung*, Hrsg. U. Engelsberger, F. Wagner, Salzburg 1987, s. 207–213.



6. Castello reale di Wawel, camino nella sala delle udienze, pubblico dominio



7. Castello di Wawel, portale a Kurza Stopka; foto di T. Pryliński, 1882

con la magnifica scalinata che portava alle sale di rappresentanza e alle stanze private del vescovo, il cui disposizione funzionale e le dimensioni si accostano al palazzo di Cracovia.

Una novità in Polonia fu anche la copertura delle quattro stanze private al primo e al secondo piano e della cappella con volta a schifo decorata con modanature realizzate dallo stuccatore Giovanni Italiano (il. 11–12). Le conici in assi profilate con forme geometriche furono ravvivate da motivi floreali e ornamenti antichi – perle, ovoli e dardi. Vi sono inoltre teste di putti e cartigli con lo stemma dei Vasa¹⁹. Scamozzi conosceva perfettamente la struttura sia di quel tipo di volta che della modanatura, poiché esse appaiono praticamente in ogni suo progetto pubblicato ne *L'idea dell'architettura universale*.... Decorazioni simili stilisticamente furono proposte anche all'interno della cupola nella cattedrale di Salisburgo da lui progettata.

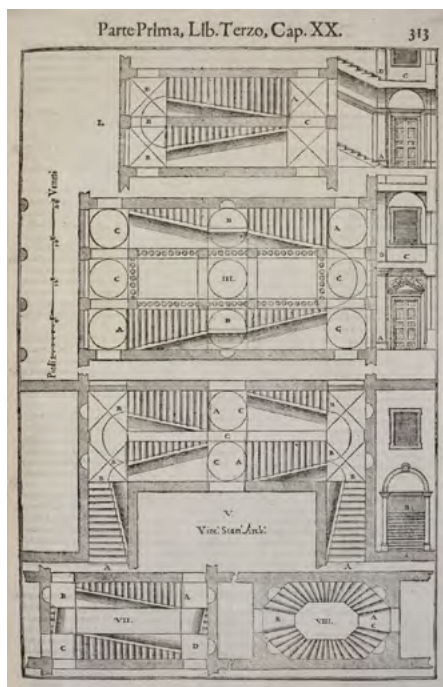
Un altro elemento di architettura veneziana erano i soffitti a telaio nelle sale di rappresentanza al secondo piano (ad esempio nella Sala del Senato, nella Stanza dell'Aquila, Stanza degli Uccelli realizzate da Jan Klug²⁰, e decorate da Tommaso

¹⁹ M. Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012, s. 328–329.

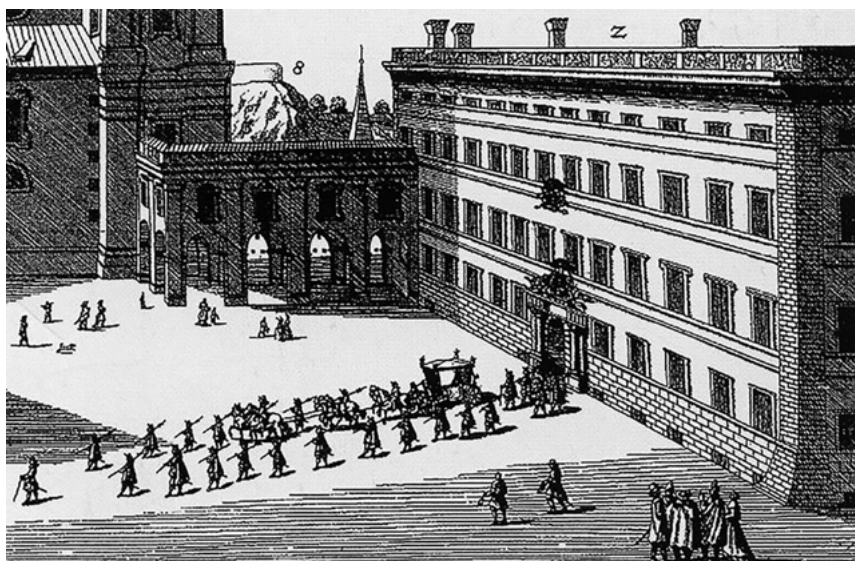
²⁰ J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, część 1*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 40 (1995), s. 95–110.



8. Venezia, Palazzo Ducale, Scala d'Oro, progetto di Jacopo Sansovino (1554–1558), fot. T. Bernatowicz



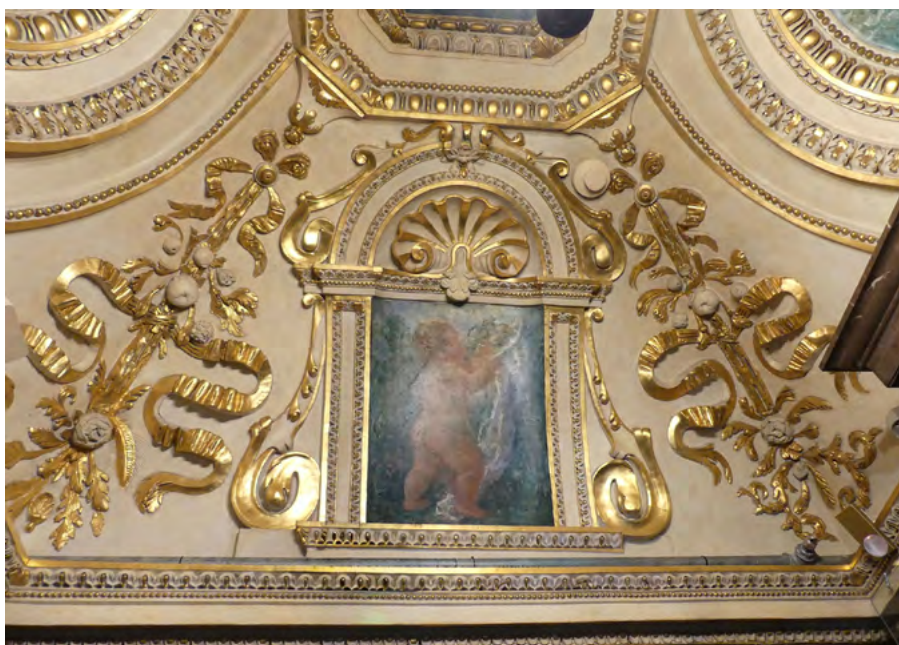
9. Progetti di scale, V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, dominio pubblico



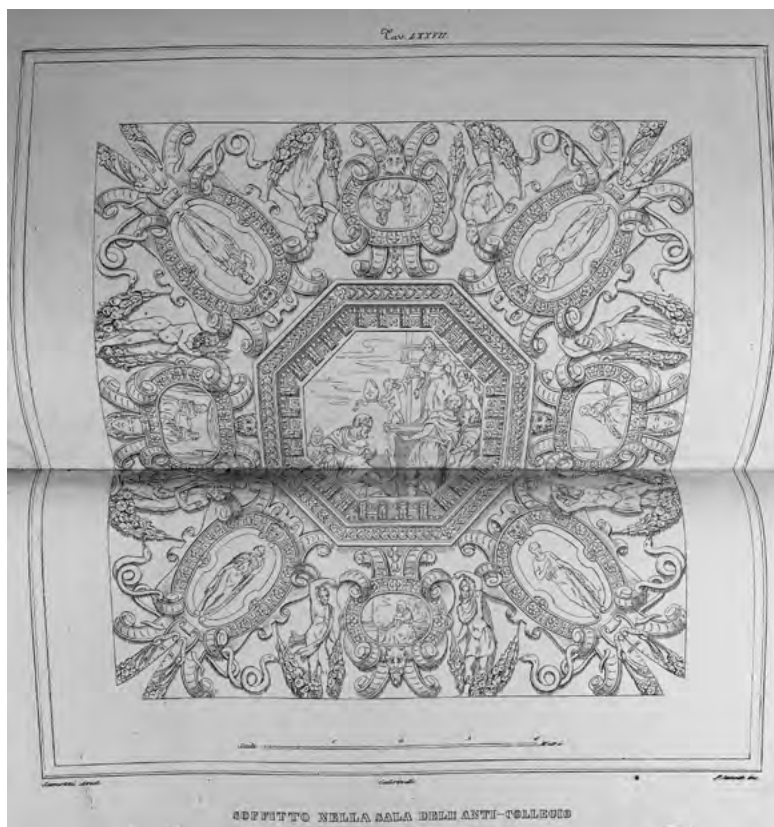
10. Salisburgo, Palazzo dell'arcivescovo Wolf Dietrich von Reichenau, secondo Karlens *Das mitteleuropäische Treppenhaus*



11. Cracovia, Castello di Wawel, Appartamenti di Sigismondo III Vasa, decorazione a stucco della cappella (1600), progetto di A. Scamozzi (1598), costruzione di G. Trevano, stucchi di Paolo di Corte, fot. T. Bernatowicz



12. Cracovia, Castello di Wawel, Appartamenti di Sigismondo III Vasa, decorazione a stucco della cappella, 1600, progetto di A. Scamozzi, costruzione di G. Trevano, stucchi di Paolo di Corte, fot. T. Bernatowicz



13. Venezia, Palazzo Ducale, soffitto nella Sala dell' Anti-Collegio, disegnato da V. Scamozzi, secondo F. Zanotto, *Palazzo Ducale*

Dolabella portato a questo scopo da Venezia²¹. Non sappiamo tuttavia com'era il loro aspetto, perché bruciarono nel 1702. Senza dubbio quel tipo di ornamento era la specialità dei Veneziani. I suoi migliori esempi li possiamo trovare al Palazzo Ducale (1570–1578) o nella Sala dei Carabinieri a Salisburgo. La progettazione del soffitto della Sala dei Senatori (22 x 13 m) era una vera sfida edilizia, ma per Scamozzi, specializzato all'inizio della sua carriera in falegnameria e carpenteria non fu un problema (il. 13)²².

Anche la forma della facciata dell'ala nord fu una novità sul territorio polacco (il. 14). Si allungava orizzontalmente come semplice e grezzo frontespizio traforato da grandi finestre con timidi ornamenti a forma di fastigi segmentati. Le torrette

²¹ W. Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959; J. Żmudzinski. *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, Warszawa 2020.

²² "Soffitto nella Sala Dell'Anticollegio disegnato da Vincenzo Scamozzi e dipinto da Paolo Caliari detto Il Veronese", s. (1)–(5), tavola LXXVII, [in:] F. Zanotto, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1842.



14. Cracovia, Castello di Wawel, il prospetto nord, progetto da V. Scamozzi (1598), costruzione G. Trevano (1598–1620), inventario T. Pryliński (1882), Archivi del Castello di Wawel



15. Cracovia, Castello di Wawel, il prospetto nord, progetto da V. Scamozzi (1598), costruzione G. Trevano (1598–1620), fot. T. Bernatowicz

con angoli tagliati poste alle estremità ne stabilizzavano l'equilibrio (il. 15). Lo stile “da caserma” che interpretava il gusto estetico del re si sposa con concetti ascetici e riduzionisti adottati da Scamozzi nel disegno della facciata della villa²³.

²³ F. Franco, *La scuola scamozziana di stile severo*, „Palladio” 1 (1937), s. 59–70.



16. Ritratto di Christopher Zbaraski (1627), Lvivskaja nacionalnaja galereja mistectw, dominio pubblico

Progetto del palazzo Zbaraski

I molti contatti di Scamozzi con Polonia e con le sue élites trovarono riscontro nel trattato pubblicato nel 1615 a Venezia intitolato *L'idea dell'architettura universale...*, dove fu inserito il progetto del palazzo del principe Krzysztof Zbaraski²⁴ (il. 16). L'incisione fu accompagnata da un'ampia descrizione del committente e dei particolari del progetto: „Con occasione di esser fermato qui in Venetia alcuni mesi per diporto e studio l'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signor Christophoro Duca di Zbaraż et Cavalerizzo maggiore del Serenissimo Re di Polonia; personaggio do molta esperienza nel maneggio delle cose importanti, così per inclinatione naturale, come per essersi ritrovato più volte alle guerre di Flandria e d'Hungaria. Laonde oltre allo haver discorso molte volte con sua Eccellenza intorno alla materia delle Fortezze, che noi habbiamo descritto in questa nostra opera si compiacque,

che facessimo per un suo sito (quasi in frontiera de Tatarsi) l'iventione che segue d'un Palazzo in Fortezza per resistere alle scorrerie”²⁵.

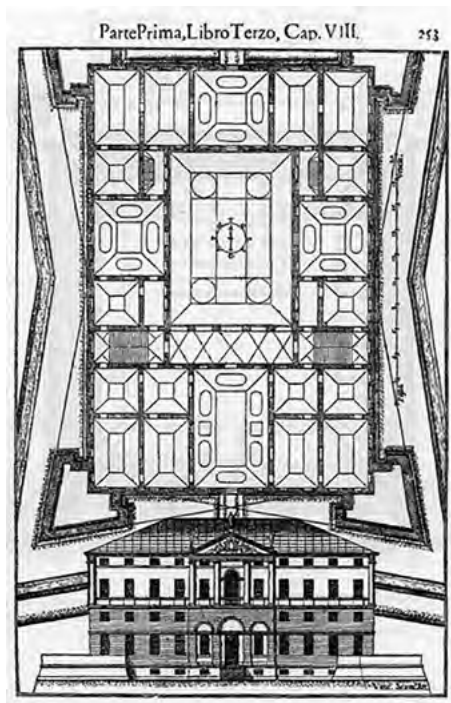
Krzysztof Zbaraski visitò più volte lo stato veneziano²⁶. Durante il primo soggiorno s'iscrisse insieme al fratello Jerzy alla facoltà di giurisprudenza all'Università di Padova (1592–1593). Il talento matematico del magnate, la sua passione per la meccanica e l'architettura militare nonché la sua agiatezza economica gli permisero di entrare in contatto con Galileo Galilei, eminente studioso e professore dell'Università di Padova. Per alcuni anni fu il suo allievo, studiando matematica, astronomia, meccanica e architettura militare. Durante quel suo soggiorno, intorno al 1612, commissionò a Scamozzi il progetto del suo palazzo.

Scamozzi progettò un “palazzo mezzofortificato”, come definì egli stesso quel tipo di residenza (il. 17, 19–20). L'edificio fu pensato sulla pianta di un rettangolo

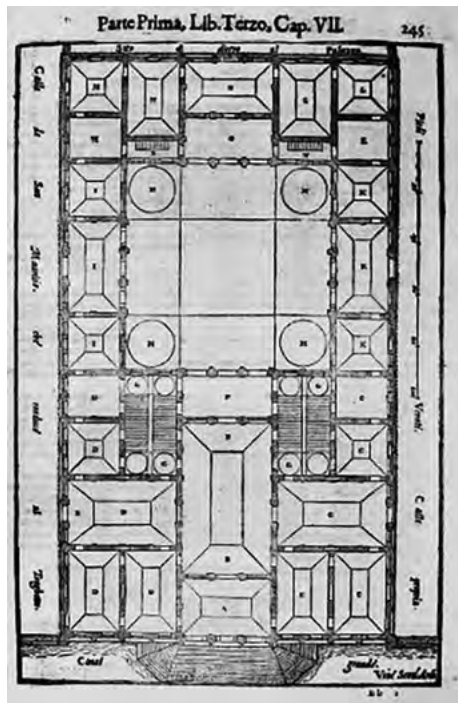
²⁴ V. Scamozzi, *L'idea...*, s. 253.

²⁵ *Ibidem*, s. 252.

²⁶ J. Kowalczyk, *Vincenzo Scamozziego związek z Polską*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 43 (1998), z. 1–2, s. 145–157; Z. Anusik, *Księżęta Jerzy i Krzysztof Zbarascy wobec problemów południowo-wschodniego pogranicza Rzeczypospolitej w drugim i trzecim dziesięcioleciu XVII wieku*, „Przegląd Nauk Historycznych” 15 (2016), nr 2, s. 127–189.



17. Progetto di un Palazzo a Zbaraż, secondo Scamozzi, *L'idea dell'Architettura Universale*



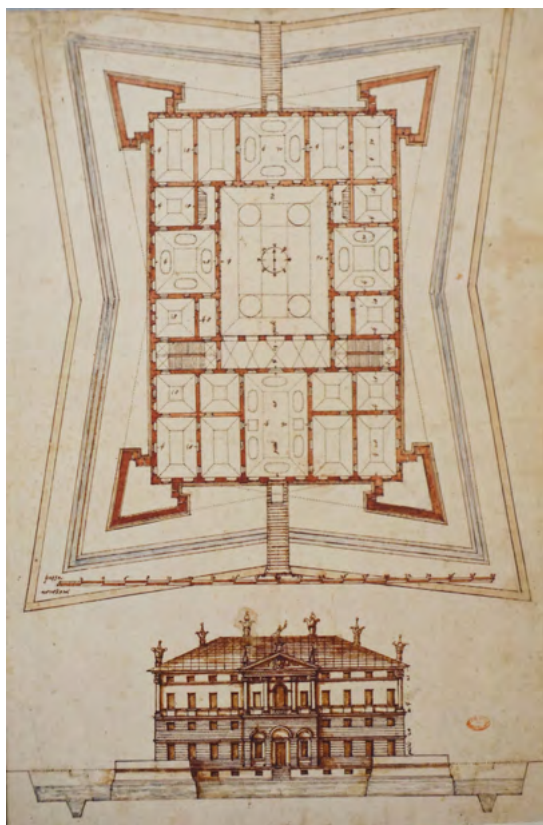
18. Pianta del Palazzo Corner sul Canale Grande, J. Sansovino, secondo V. Scamozzi *L'idea dell'Architettura Universale*

allungato con un cortile e quattro bastioni a forma ogivale messi nei quattro angoli, cinto tutt'intorno da un fosso. Nelle quattro ali del palazzo con cortile furono disposti gli appartamenti e le sale di rappresentanza²⁷. Il progetto di Scamozzi ricorda la disposizione degli spazi del Palazzo Corner sul Canal Grande (Jacopo Sansovino), pubblicata nello stesso trattato²⁸ (il. 18). L'imponente edificio a quattro piani, due superiori e due inferiori, disposti in alternanza, fu completato da uno pseudoportico triassiale con lesene e timpano a forma di triangolo. L'ascetica facciata presenta due piani bugnati in basso e due lisci di sopra. La composizione della facciata era basata sul modello di Palazzo Verlatto a Villaverla (1574) (il. 21)²⁹.

²⁷ A. Czołowski, J. Bohdan, *Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego*, Tarnopol 1926, s. 128; R. Pallucchini, *Scamozzi Vincenzo*, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 29, Hrsg. U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1935, s. 524; A. Miłobędzki, *Tajemnica zamku w Zbarażu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1 (1956), z. 4, s. 370–379. H. Günter, *Scamozzi „il cosmopolita”*, [in:] *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, a cura di F. Barbieri, M.E. Avagnina, P. Sanvito, Vicenza 2014, s. 107.

²⁸ V. Scamozzi *L'idea...*, s. 245–246.

²⁹ *Ibidem*, s. 286–288; H. Burns, G. Veltrami, *Villa per Leonardo Verlatto a Villaverla (1574)*, in: *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, a cura di F. Barbieri, G. Beltrami, Vicenza 2004, s. 155–160.



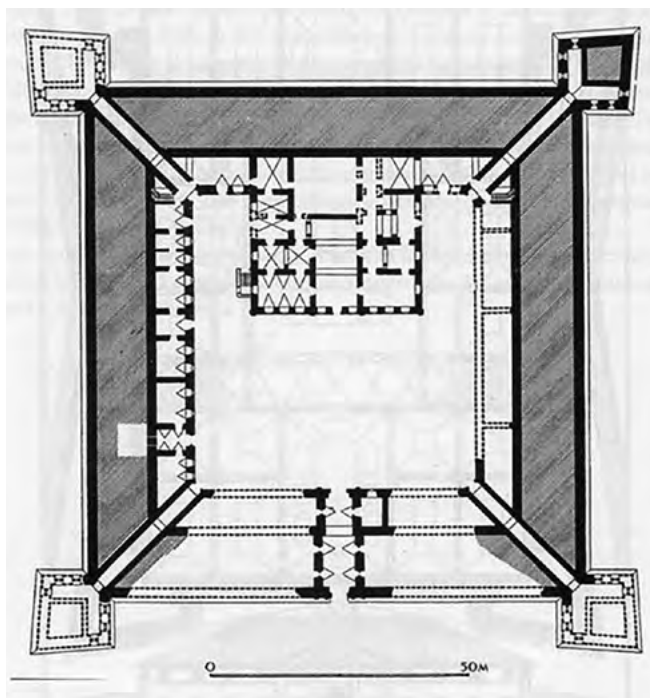
19. V. Scamozzi, progetto di un Palazzo a Zbaraż, secondo *Vinceznzo Scamozzi teorico europeo*



20. V. Scamozzi, progetto di un Palazzo a Zbaraż, secondo *Vinceznzo Scamozzi teorico europeo*



21. Villaverla, palazzo Verlati, progetto da V. Scamozzi (dal 1589), dominio pubblico



22. Zbaraż, pianta del castello e delle fortificazioni, (1620 circa), stato completato, secondo Miłobędzki

Il progetto in questa forma non fu mai realizzato. Verso il 1620, a Zbaraż furono progettate le fortificazioni quadrilaterali con bastioni entro i quali fu inserito il palazzo³⁰. Del progetto di Scamozzi furono utilizzate solo metà della pianta e delle suddivisioni degli ambienti nella parte anteriore del palazzo (il. 22). La mancanza di adeguate risorse economiche, la consapevolezza della decadenza della famiglia Zbaraski nonché il predominio delle funzioni difensive del luogo fecero sì che il concetto architettonico monumentale degno dell'élite europea, si ridusse a un piccolo edificio incastonato nel poligono dei bastioni. L'idea di una grande residenza cedette alle realtà della vita quotidiana.

Bibliografia

Fonti di stampa

- Ciampi S., *Viaggio in Polonia*, Firenze 1831.
Du Ry S., *Opere di architettura di Vincenzo Scamozzi*, Leiden 1713.
Scamozzi V., *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venetia 1583.
Scamozzi V., *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.
Scolari F., *Della vita e opere dell'architetto Vincenzo Scamozzi. Comentario. Giuntevi le notizie di Andrea Palladio*, Treviso 1837.
Temanza T., *Vita di Vincenzo Scamozzi architetto*, Venezia 1770.
Temanza T., *Vita dei più celebri architetti e scultori veneziani nel secolo XVI*, Venezia 1778.

Pubblicazioni

- Anusik A., *Książęta Jerzy i Krzysztof Zbarascy wobec problemów południowo-wschodniego pogranicza Rzeczypospolitej w drugim i trzecim dziesięcioleciu XVII wieku*, „Przegląd Nauk Historycznych” 15 (2016), nr 2, s. 127–189.
Barbieri F., *Giandomenico e Vincenzo Scamozzi*, [in:] *Vincenza illustrata*, a cura di N. Pozza, Vicenza 1971.
Barbieri F., *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952.
Bernatowicz T., *Zamek na Wawelu. Modernizacja w latach 1588–1605. Giovanni Trevano – Vincenzo Scamozzi?*, „Techné. Seria Nova” 12 (2023), s. 51–91.
Borys A.M., *Vincenzo Scamozzi and the Chorography of Early Modern Architecture*, Farham 2014.
Burns H., Veltramini G., *Villa per Leonardo Verlatto a Villaverla (1574)*, [in:] *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Vicenza 2004, s. 155–160.
Chmiel A., *Wawel. Materiały archiwalne do budowy zamku*, „Teka Główna Konserwatorów Galicji Zachodniej”, t. 5, Kraków 1913.
Cicogna E.A., *Delle iscrizioni veneziane*, vol. 5, Venezia 1842.
Czołowski A., Bohdan J., *Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego*, Tarnopol 1926.
Dettloff P., Fabiański M., Fischiger A., *Zamek Królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005.

³⁰ A. Miłobędzki, op. cit., s. 370–379; J. Kowalczyk, *Vincenzo...*, s. 145–157; W. Lippmann, *Progetto di palazzo per il duca di Sbaras “quai alla frontiera de Tartari” (1605 o 1612)*, [in:] *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Vicenza 2004, s. 416–418.

- Donin R., *Vincenzo Scamozzi und der Einfluss Venedigs auf die Salzburger Architektur*, Innsbruck 1948.
- Fabiański M., *Zamek Zygmunta I na Wawelu. Architektura – dekoracja architektoniczna – funkcje*, Kraków 2017.
- Franco F., *La scuola scamozziana di stile severo*, „Palladio” 1 (1937), s. 59–70.
- Franz R., *Vincenzo Scamozzi (1548–1616). Der Nachfolger und Vollender Palladios*, Petersburg 1999.
- Günter H., *Scamozzi „il cosmopolita”*, [in:] *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, a cura di F. Barbieri, M.E. Avagnina, P. Sanvito, Vicenza 2014. s. 102–111.
- Italia, *Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, a cura di M. Brahmer, Wrocław 1967.
- Karlsen A., *Das mitteleuropäische Treppenhaus des 17. Und 18. Jahrhunderts als Schaubühne repräsentativer Inszenierung. Architektur, künstlerische Ausstattung und Rezeption*. Petersburg 2016.
- Kowalczyk J., *Kontakty Polaków z artystami i sztuką Wenecji na przełomie XVI i XVII w.*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 113–128.
- Kowalczyk J., *Vincenzo Scamozziego związki z Polską*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 43 (1998), z. 1–2, s. 145–157.
- König A., *Geschichte und Geschehnisse der Salzburger Dome*, [in:] *Der Dom zu Salzburg. Symbol und Wirklichkeit*, Salzburg 1959, s. 73–85.
- Kuczman K., *Przełom wawelski*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994.
- Kurzej M., *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012.
- Leitsch W., *Der Brand im Wawel am 29. Januar 1595*, „Studia do Dziejów Wawelu” 4 (1978), s. 245–253, [= Leitsch W., *Pożar na Wawelu 29 stycznia 1595 roku*, „Studia do Dziejów Wawelu” 4 (1978), s. 254–260].
- Lewicki J., *Stropy ramowe w Polsce, część I*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 40 (1995), s. 95–110.
- Lippmann W., *Progetto di palazzo per il duca di Sbaras “quai alla frontiera de Tartari (1605 o 1612)”*, [in:] *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Vicenza 2004, s. 416–418.
- Majewski A., *The Wawel. Its History and Conservations*, Warszawa 1993.
- Meazi Ambroży, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, Warszawa 1993, s. 462.
- Miłobędzki A., *Tajemnica zamku w Zbarażu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1 (1956), z. 4, s. 370–379.
- Mossakowski S., *Pałac królewski na Wawelu w czasach Zygmunta Starego. Cztery studia*, Warszawa 2021.
- Mossakowski S., *Pałac królewski Zygmunta I na Wawelu jako dzieło renesansowe*, Warszawa 2015.
- Munari N., *Vincenzo Scamozzi*, [in:] *The Dictionary of Art*, vol. 28, ed. J. Turner, New York 1996, s. 30–3.
- Palluchini R., *Scamozzi Vincenzo*, [in:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. U. Thieme, F. Becker, Bd 29, Leipzig 1935, s. 525.
- Puppi L., *Scamozziana – progetti per la „Via Romana” do Monselice e alcune altre novità grafiche con qualche quesito*, „Antichità Viva” 13 (1974), nr 4, s. 54–82.
- Schlegel W., *Beiträge zur Baugeschichte von Residenz*, in: *Fürstbischof Wolf Dietrich von Raitenau. Gründer des barocken Salzburg. Ausstellungskatalog 4. Salzburger Landesaustellung*, Hrsg. U. Engelsberger, F. Wagner, Salzburg 1987, s. 207–213.
- Solarz O., *Nieznanne źródło do historii przebudowy Pałacu Wawelskiego za panowania Zygmunta III Wazy*, „Studia do Dziejów Wawelu” 2 (1960), s. 445–461.
- Tomkiewicz W., *Budowa Zamku Królewskiego w Warszawie za panowania Zygmunta III*, „Rocznik Warszawski” 2 (1961), s. 5–34.

- Tomkiewicz W., *Dolabella*, Warszawa 1959.
- Tomkowicz S., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.*, Lwów 1912.
- Tomkowicz S., *Wawel I. Zabudowania Wawelu i ich dzieje*, „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, t. 4, Kraków 1908.
- Torbus T., *Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548). Baugeschichten, Funktion, Rezeption*, Ostfildern 2014.
- Tygielski W., *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Kraków 2005.
- Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX. Atti del Convegno (Venezia, 28 maggio – 2 giugno 1963)*, a cura L. Cini, Venezia 1965.
- Vincenzo Scamozzi 1548–1616*, a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Vicenza 2004.
- Wardzyński M., *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015.
- Witkower R., *Vincenzo Scamozzi*, „Burlington Magazine” 95 (1953), nr 602, s. 171–175.
- Wrede M., *Rozbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie przez Zygmunta III*, Warszawa 2013.
- Zanotto F., *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1842.
- Zorzi G., *La verità su Gian Domenico Scamozzi, architetto valtelinense del secolo XVI, imitatore del Palladio*, „Arte Lombarda” 5 (1961), s. 20–40.
- Żmudzinski J., *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, Warszawa 2020.

Mantuan Celebrations of the Marriage of Marie-Louise Gonzague de Nevers with Ladislas IV of Poland in 1646

Mantuańskie obchody zaślubin Ludwiki Marii Gonzague de Nevers
z Władysławem IV w 1646 roku

Abstrakt

Artykuł omawia uroczystości zorganizowane w Mantui w 1646 roku z okazji zaślubin francuskiej księżniczki z rodu Gonzague de Nevers, Ludwiki Marii, z królem Polski Władysławem IV. Widowisko zostało opisane w rzadkim egzemplarzu drukowanej relacji, zachowanym w paryskiej Bibliothèque nationale de France. Zleceniodawczynią spektaklu była daleka krewna królowej Polski, Maria Gonzaga, sprawująca władzę w Mantui w imieniu małoletniego syna, Karola II. Spektakl, wystawiony na Piazza San Pietro, w swojej formie nawiązywał do słynnych widowisk dworu mantuańskiego z początku XVII wieku. Treść ideowa uroczystości podporządkowana była politycznej agendzie Marii Gonzagi oraz snutym przez nią planom matrymonialnym dla jej córki i syna, mającym na celu umocnienie związków z dynastią Habsburgów. Wykorzystując zaślubiny Ludwiki Marii z królem Polski jako pretekst, widowisko sławiło księżniczki z rodu Gonzaga jako idealne żony najpotężniejszych monarchów.

Słowa kluczowe

Ludwika Maria Gonzaga, Mantua, uroczystości dworskie, fajerwerki, Nicolò Sebregondi

Among the many scholarly interests of Professor Juliusz Chrościcki, a special focus was given to the relationship between politics and the arts in the early modern period, particularly in connection with the Vasa court and the patronage of Marie-Louise Gonzaga de Nevers. In his memory, this article explores previously unknown festivities organized in Mantua to celebrate the wedding of Ladislas IV Vasa to Marie-Louise. Their nuptials and subsequent celebrations in France and Poland have been well studied.¹ This article aims to bring attention to the largely

¹ J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983, s. 130–134. Recently, see: J. Żukowski, *Architektura okazjonalna na uroczystości zaślubin i koronację Ludwiki Marii Gonzagi w roku 1646*, „Biuletyn Historii Sztuki” 73 (2011), nr 1–2, s. 45–91.

overlooked celebrations of the Franco-Polish alliance held in Mantua in 1646, as described in a rare festival book from the collection of the Bibliothèque nationale de France in Paris (4-LN27-8924).² Titled *Breve descrizione dell'allegrezze fatte in Mantova* is the only record of the Mantuan spectacle held in honour of the Gonzaga queen of Poland.³ Before moving on to a discussion of its content, it might be helpful to briefly sketch the artistic and political context in which the festivities were produced. Unlike previous scholarship that viewed the celebrations mostly in terms of Italo-Polish relationships, well established in music and opera, I would like to move the discussion beyond interpreting the “allegrezze” as directed at the Vasa court. Instead, I suggest that Ladislas IV’s marriage to Marie-Louise provided the Gonzaga-Nevers with an opportune occasion to remind the international arena of the restoration of Mantua’s splendour after the disastrous years of war and plague, as well as their position as potential candidates for dynastic marriages. The rather blatant political message of the celebration was directed more towards Vienna than Warsaw or Paris. It summarised the agenda of the patroness of the “allegrezze”, Maria Gonzaga.

Art and Festivals during Maria Gonzaga’s Regency

Maria Gonzaga, duchess of Montferrat and Mantua (1609–1660), was a distant cousin and sister-in-law by marriage to queen Marie-Louise Gonzague de Nevers (1611–1667). Born to Francesco, duke of Mantua, and Marguerita of Savoy, Maria spent her early years under the care of duke Vincenzo I. Following a series of tragic events, including the deaths of her father and brother in 1612, Maria became the legitimate heir to the Duchy of Montferrat. She spent her childhood and adolescence at the convent of Sant’Orsola, which, since its establishment in 1608 by Margherita Gonzaga d’Este, had served as an alternative female court and a centre for education in political and cultural matters for Gonzaga women.⁴ After the death of duke Ferdinando Gonzaga in 1626 and the rise of his brother Vincenzo II, Maria was married to Charles, duke of Rethel (1609–1631), on Vin-

² *Breve descrizione dell'allegrezze fatte in Mantova il dì 10. maggio 1646. Nelle reali nozze della Serenissima principessa Lodovica Maria Gonzaga con la Maestà del rè Vladislao di Polonia, e di Svetia, Mantova* 1646. The copy in the Bibliothèque nationale de France (4-LN27-8924) is the only known copy of the book that I was able to locate. It was digitised specifically for this article and is now available on Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1912200x>.

³ The festival is discussed in: I. Mamczarz, *Polonia e Polacchi nel teatro italiano*, [in:] *Barocco fra Italia e Polonia*, ed. J. Ślaski, Warszawa 1977, s. 398–400. The section dedicated to the Mantuan celebrations lacks any footnotes or references to primary sources. Most of Mamczarz’s quotations from an “anonymous witness” are strikingly similar to the text of *Breve descrizione*. However, she does not mention the engraving.

⁴ C. Gladen, *Suor Lucrina Fetti: pittrice in una corte monastica seicentesca*, [in:] *I monasteri femminili come centri di cultura fra rinascimento e barocco*, ed. G. Pomata, G. Zari, Roma 2005, s. 123–126.

cenzo II's deathbed. Her husband, from the French line of the Gonzaga family, was the son of Charles de Gonzague de Nevers (1580–1637) and the brother of the future Queen of Poland. Succession conflicts continued, with Charles de Gonzague Nevers becoming the new duke, leading to the War of Mantuan Succession (1627–1630), described as “a confrontation that would transform the political configuration of Europe”.⁵ The period of war brought about the tragic decline of Mantua, once one of Europe's foremost centers of art and music. Even before the arrival of imperial troops, the entire region suffered an agricultural collapse, followed by a devastating outbreak of bubonic plague. In July 1630, in the midst of an epidemic that had already decimated both the inhabitants and the invaders, the emperor's soldiers entered the city. The imperial sacking of Mantua was comparable only to the 1527 *sacco di Roma*, stripping the city of all its riches.⁶ The loot from the ducal palace alone was valued at eighteen million ducats – several times more than Spain's annual revenue from silver mined in Mexico.⁷

Only in September 1631 did Charles de Gonzague-Nevers return to the city, accompanied by Maria, now a widow of his son, and her young children Eleonora and Charles. Charles I de Nevers, passionate about architecture, began efforts to restore Mantua to its former glory. His death in 1637 initiated a ten-year period of regency by Maria Gonzaga on behalf of the future Charles II. This period saw restoration, economic stability, and significant changes in foreign policy. Unlike her French-born father-in-law, Maria's political orientation was consistently pro-imperial, and she focused much of her efforts on arranging Habsburg marriages for her son and daughter.⁸

In line with Gonzaga tradition, the arts and spectacles were employed to reinforce the dynasty's image. With the help of relatives from other princely courts, looted luxury objects and paintings were tracked down and brought back to Mantua. New paintings were sought and commissioned, with a particular emphasis on portraiture that could be exchanged with other princely courts.⁹

⁵ J. H. Elliot, *Richelieu and Olivares*, Cambridge 1991, s. 95, quoted in Sven Externbrink, *The Thirty Years' War in Italy 1628–1659*, in: *The Ashgate Research Companion to the Thirty Years' War*, Farnham 2014, s. 181. For the War of Mantuan Succession, see especially: R. Quazza, *La guerra per la successione di Mantova e del Monteferrato (1628–1631)*, Mantova 1926, II, s. 119–81; D. Parrot, *The Mantuan Succession, 1627–31: A Sovereignty Dispute in Early Modern Europe*, “English Historical Review” 112 (1997), nr 445, s. 20–65.

⁶ S. Externbrink, *Die Rezeption des Sacco di Mantova im 17. Jahrhundert. Zur Wahrnehmung, Darstellung und Bewertung eines Kriegsereignisses*, [in:] *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*, ed. M. Meumann, D. Niefanger, Göttingen 1997, s. 205–222.

⁷ L. Martinez, *Furies. War in Europe, 1450–1700*, London 2013, s. 191–193.

⁸ R. Tamalio, *Maria Gonzaga, duchessa di Monferrato e di Mantova*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 70, Roma 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-gonzaga-duchessa-di-monferrato-e-di-mantova_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-gonzaga-duchessa-di-monferrato-e-di-mantova_(Dizionario-Biografico)/).

⁹ R. Piccinelli, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la «superbissima galleria» di Mantova (1637–1709)*, Firenze 2010, s. 21–32.

Despite the challenging financial situation of the duchy, Maria Gonzaga did not spare any expense in maintaining the splendour of the dynasty through civic and religious ceremonies. The first festivals of Maria's regency were of a religious character. In 1640, Mantua celebrated a ceremony in honour of the Beata Vergine Incoronata, during which the miraculous statue of the Virgin from the Duomo was carried in procession for its coronation in the splendidly decorated basilica of Sant'Andrea. This feast of gratitude following the tragedies of war was followed by a ceremony in honour of the accession of Pope Innocent X in 1644. On this occasion, in Piazza San Pietro, a "bellissimo tempio di Giano" was erected."¹⁰

The task of preparing the ephemeral structures for these festivals was entrusted to Nicolò Sebregondi, a long-serving ducal architect.¹¹ For Ferdinando Gonzaga, he designed the sumptuous suburban residence Villa La Favorita.¹² He spent several years in Bohemia, where he worked on Wallenstein Palace in Prague. Appointed as "prefetto delle fabbriche" (a coveted position previously held by Giulio Romano, Giovanni Battista Bertani, and Antonio Maria Viani), Sebregondi spent the last years of his life restoring sacral buildings, undertaking some work for Palazzo del Tè, and, most importantly, designing decorations for princely festivities. In 1616, as part of a competition arranged by Ferdinando Gonzaga among artists, Sebregondi and Antonio Maria Viani (the latter being the "prefetto delle fabbriche" at the time) were tasked with preparing triumphal arches for the duke's wedding celebrations with Caterina de Medici.¹³

The *Allegrezze* for Marie-Louise Gonzague de Nevers and Ladislav IV

The nuptials of Ladislav IV with Marie-Louise Gonzague de Nevers in 1645 provided an opportunity for a festival honouring the Gonzaga rule. The date for the *allegrezze* for the Queen of Poland was strategically set for 10 May 1646, the Feast of the Ascension. According to an old Mantuan custom, this day was celebrated with the *Sensa* festivities, which, like the famous *Sensa* in Venice,

¹⁰ *Ibidem*, s. 28.

¹¹ M. Visentini Azzi, *Nicolò Sebregondi*, [in:] *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Milano 1985, s. 103–111; G. Carrai, *Nicolò Sebregondi*, [in:] *Architektura Albrechta z Valdštejna*, ed. Petr Uličný, Praha 2017, t. 2, s. 1166–1199; S. L'Occaso, *Sebregondi, Nicolò*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 91, Roma 2018 <https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-sebregondi> (Dizionario-Biografico); C. Togliani, "Un ingegnere mantovano". *La Galatea Warsaw Staging (1628) in the Light of Documents in the Italian Archives*, "Kronika Zamkowa" 8 (2021), nr 74, s. 141–158.

¹² For Ferdinando life and art patronage, see: P. Askew, *Ferdinando Gonzaga's Patronage of the Pictorial Arts: the Villa Favorita*, "Art Bulletin" 40 (1974), s. 274–296; D.S. Chambers, *The 'Bellissimo Ingegno' of Ferdinando Gonzaga (1587–1626)*, *Cardinal and Duke of Mantua*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 50 (1987), s. 113–147.

¹³ T. Carter, *Winds, Cupids, Little Zephyrs and Sirens: Monteverdi and "Le nozze di Tetide" (1616–1617)*, "Early Music" 39 (2011), s. 491.

combined spring fertility rituals with the Feast of the Ascension. In Mantua, the *Sensa* focused on the exhibition of the relic of the Precious Blood kept in Sant'Andrea. The festival merged religious and civic functions, affirming the authority of the Gonzaga rulers.¹⁴ On the very day of the Ascension in 1608, Duke Vincenzo established the Order of the Redeemer and named his son Francesco its first knight.¹⁵ This service was part of the celebrations for Francesco's marriage to Margherita of Savoy. The elaborate festivals for this union became a defining example of Gonzaga magnificence.

While scholarship states that the Mantuan *Sensa* declined after the sack of 1630, the celebrations for the Queen of Poland in 1646, organised for the Feast of the Ascension, clearly demonstrated efforts to revive the grandeur of Mantua under the Gonzaga-Nevers. The "allegrezze" faithfully followed a formula established for similar festivities in the early decades of the seventeenth century and featured two specialties of Gonzaga spectacles: a theatrical performance culminating in a fireworks display.

The show celebrating the Franco-Polish nuptials was staged in the main city square, Piazza San Pietro (now Piazza Sordello), which had been the primary location for court entertainments since the mid-sixteenth century. In front of the Palazzo Ducale, Sebregondi had constructed a delightful garden that, "for its spaciousness, various compartments, ingenious structures, delightful fountains, and balustrades representing living marble, had a great abundance of graceful flowers and appeared marvellously beautiful to the onlookers."¹⁶

The engraving included in the festival book depicts a rectangular construction raised on a rock-like platform (il. 1). A balustrade with regularly placed flower vases enclosed a garden featuring several fountains. Prominent domed pavilions with coats of arms at the top are situated in the four corners and in the centre of the garden.

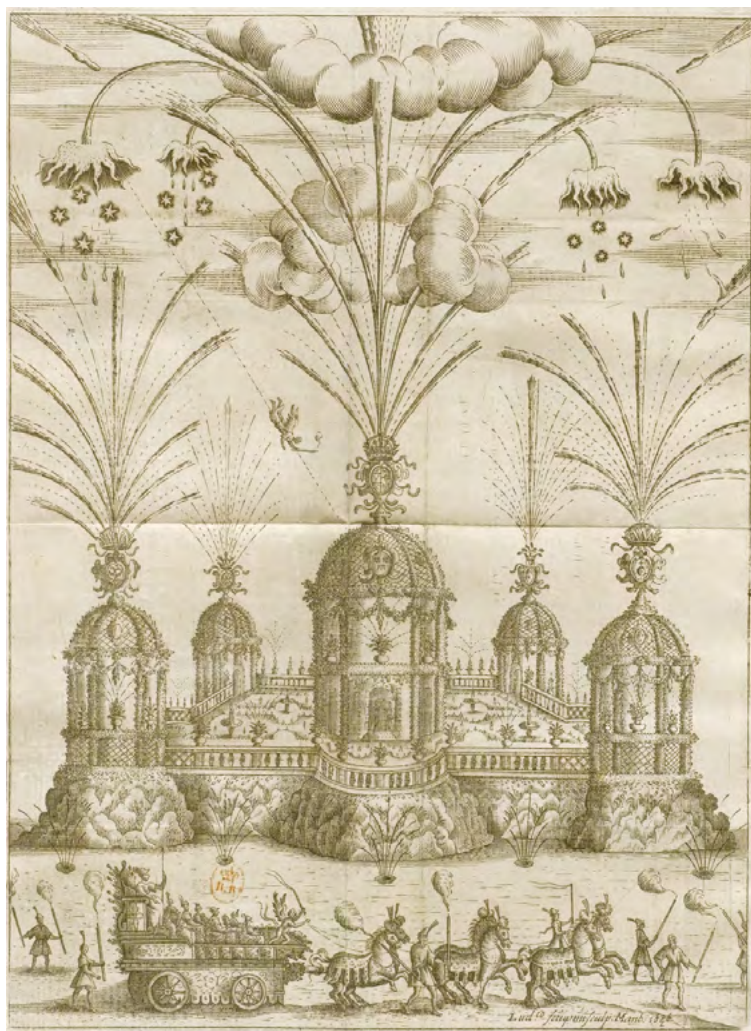
The garden scenography was also a standard element in earlier Gonzaga festivals staged at Piazza San Pietro. The idyllic sight of an elegant Italian garden evokes well-known scenes from Gonzaga court life, as seen in Sebastian Vrankx's idealised view of Duke Vincenzo's garden (Musée des Beaux-Arts in Rouen). Early operas typically featured pastoral scenery. Palazzo Ducale's Sala degli Specchi, a likely venue for the first performance of Monteverdi's *Orfeo* (1607), was decorated to simulate an open loggia covered in vegetation. Guests entering this space first passed through an "enchanted forest," including the Giardino Pensile and the Corridoio dei Fauni.¹⁷

¹⁴ R. Capuzzo, *The Precious Blood of Christ: Faith, Rituals and Civic and Religious Meaning during the Centuries of Mantuan Devotion*, "International Journal for the Study of the Christian Church" 17 (2017), nr 4, s. 228–245.

¹⁵ J. Kurtzman, L. Mari, *A Monteverdi Vespers in 1611*, "Early Music" 36 (2008), s. 547–554.

¹⁶ *Breve descrizione...*, s. 3–4.

¹⁷ P. Besutti, *The 'Sala degli Specchi' Uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, "Early Music" 27 (1999), nr 3, s. 451–466; eadem, *Spaces for Music*, [in:] *Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. J. Whenham, R. Wistreich, Cambridge 2012, s. 84–85.



1. Engraving from *Breve descrizione dell'allegrezze fatte in Mantova il dì 10. maggio 1646*, Bibliothèque nationale de France, Paris

The spectacle began after nightfall, with the entire piazza illuminated by a multitude of lights arranged in the windows, rooftops, and towers of the surrounding buildings. When the ducal family took their places on the high platform of the Palazzo Ducale, the event commenced with an entertainment featuring hand-held fireworks. Then, with the sudden sound of drums and trumpets, the audience's attention was drawn to a luminous flash. On one of the piazza's towers, a winged boy representing Hymen, holding a torch in one hand and a white veil in the other, appeared. He flew miraculously ("con maraviglioso volo") and entered the upper part of the main dome of the garden, which was enclosed from the middle down by a wall covered with various flowers. To the sound of "the sweetest musical

instruments”, the wall majestically opened, revealing “una bellissima matron”, representing Manto, the ancient prophetess after whom the city was named.¹⁸ The engraving represents Hymen’s flight and vaguely delineates his and Manto’s silhouettes under the main dome. Hymen then addressed the Matrona in “stile recitativo”, announcing that he had returned from the Sarmatian Kingdom, where he had joined the king and one of the Gonzaga demigods. Manto responded by expressing her happiness whenever the noble daughters of Gonzaga heroes are crowned “as high queen of kingdoms and illustrious empresses of sublime empires, in both new and ancient times.”¹⁹ This dialogue set the tone for the political significance of the spectacle, using Marie-Louise’s nuptials as a pretext to praise Gonzaga consorts in general.

In the next part of the spectacle, various deities representing different regions appeared sequentially, emerging under domes that bore their insignias. First, to the sound of drums and trumpets, the deity presiding over Poland appeared, accompanied by beautiful maidens in Polish costume. After Hymen’s introduction, the deity of Poland approached Manto to the sound of a “sweet symphony” and sang a song about her bellicose king seeking a new marriage across Europe. He found a “queen of his great kingdom and of his heart” among Mantua’s daughters, “born of noble lineage, / Therefore worthy of the most worthy kings,” to which Manto replied, expressing her joy over the royal couple’s bond of love.²⁰

Next, in a similar order, the “deities” of Greece, Germany, and Italy appeared outside the corners of the garden, where their insignias were displayed. Dressed in attire appropriate to the kingdoms they represented, each approached Manto and Hymen and sang. While the songs of the “deities” of Greece and Italy extolled, in general terms, the ancient lineage of the Gonzaga demigods, the verses sung by the deity of Germany referred to more recent dynastic alliances. Upon her arrival at the place occupied by Manto and Hymen, to the sound of a “grave symphony,” the deity of Germany sang of the “sacred bonds” between the empire and Mantua. From the “charming Gonzaga,” “loving spouses” were issued Austrian dukes and emperors. The daughters of Mantua, named Catherine, Anne, and Eleonore, referred to Gonzaga consorts: Anna Caterina Gonzaga (1566–1621), married to Archduke Ferdinand II, and Eleonora Gonzaga (1598–1655), married to Ferdinand II, Holy Roman Emperor.

After their songs, each deity took a seat in front of the central dome with Manto and Hymen. As the festival book states, “it was truly delightful to see them all so well arranged in the middle of the garden, visible from every part of the square.”²¹ This part of the spectacle concluded with verses from Hymen, urging

¹⁸ See: Vergil, *Aeneid*, X 198–200: “Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris, / fatificae Mantus et Tusci filius amnis, / qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen”.

¹⁹ *Breve descrizione...*, s. 4.

²⁰ *Ibidem*, s. 8.

²¹ *Ibidem*, s. 12.

his torch to “spread its flames towards the sky” as its “virtue matches well with the valour of the golden stars.” Manto responded with a wish to see the delightful garden “all ablaze, all on fire, and yet unharmed,” announcing the climax of the evening: the fireworks.

Before the pyrotechnic show began, the part of the garden transformed, to the amazement of the spectators, into a majestic triumphal chariot that carried all the performers away. This chariot, harnessed with six horses and guided by six youths in varied liveries, was paraded around the piazza to the sound of trumpets, tambourines, and other instruments. It finally stopped in front of the Palazzo Ducale, where Manto performed her final song. Its verses praised the Palazzo as a place where daughters of heroes and future queens are born. The virtues of Gonzaga princesses are as bright as the stars, concluded Manto, alluding to the climax of the show. She then entered the Palazzo, and the fireworks display, arranged by Livio Asiani, assistant chamberlain to the Duke, commenced.

Suddenly, a great crown atop the grand dome in the centre of the garden was lit. It quickly spun, forming as many tongues of fire as there were points on the crown. As it completed its rotation, it ignited a large firework at the top of the dome, which, scattering numerous sparks, covered it with a golden rain. Then, various other fireworks, placed in the garlands of the eight faces of the dome, were lit, bursting forth jets of fire from all sides that snaked through the entire square. Each of the other domes was similarly illuminated one after the other. Their faces featured large pinwheels that spun rapidly, filling the sky with luminous sparks. Next, fire was set to the four fountains located in the four major sections of the garden. These sent a great quantity of sparks high into the air, surpassing the height of the main dome. At the end of each fountain’s display, a hundred radiant sticks were launched towards the sky. The balustrades, also filled with fireworks and explosions, began to burn. Each side had a pinwheel that spun around, and upon completion, ignited the vase placed beneath it, revealing that each flower within was filled with artificial fire. Similarly, the other vases in the garden’s sections, containing exquisite plants with various natural-looking fruits, released a great number of air rockets. Finally, fire was set to all the facades of the hill on which the garden was situated.

The text reports that the number of fireworks was so great that it seemed as if the entire structure would be consumed by the flames. However, to the amazement of the witnesses, when the smoke cleared, the entire structure remained intact, including not only the vases and garlands but also the delicate flowers. This sight of the preserved garden concluded the celebration, which was punctuated by numerous shots from mortars and artillery fired from the fortress.

Fireworks in 1646 and the Legacy of Gabriele Bertazzolo

The firework spectacle in 1646, where successive elements of the scenography were ignited to create the final effect of the entire structure appearing to be on fire,

yet miraculously remaining intact, follows the tradition of Mantuan pyrotechnical shows for which the city was renowned. Mantua's reputation for impressive pyrotechnical festivals is largely attributed to the master of this art, the gifted polymath Gabriele Bertazzolo (1570–1626).²² Around 1590, he entered the service of the Gonzaga and, by 1602, became the “prefetto generale delle acque”. His broad interests and talents encompassed cartography, hydraulics, architecture, literature, and pyrotechnics – an expertise he utilised to create some of the most magnificent festivals in the history of Mantua. Bertazzolo's career as a “technician” of the “feste” began in 1608 when, for the wedding of Francesco Gonzaga and Margaret of Savoy, he prepared a grand naval battle followed by fireworks on the city's lake.²³ After the success of this event, he was sent to Florence to work on festivals at the Medici court. In the following years, he designed scenography and machinery but was particularly sought after for his firework spectacles, which he regularly provided to the Gonzaga family until his death. “It could be said that Mantua had burned more gunpowder in the service of pomp and solemn triumphs over twenty-five years, during which I served these Most Serene Highnesses as an engineer, than any other city in Europe”, Bertazzolo proudly noted in 1615.²⁴

The “allegrezze” for the Queen of Poland, staged nearly twenty years after Bertazzolo's death, faithfully repeated the formula he used in his later festivals: the marriage of Eleonora Gonzaga to the Emperor in 1622²⁵ and the passage of Claudia de' Medici in 1626. Accounts of these celebrations, described in Bertazzolo's festival books, follow a similar scheme, which was reused in 1646. This formula can be summarised as follows:

1. An illumination and a grand construction in the middle of the piazza (such as a fortress, temple, or Mount Olympus) situated in a “garden” with regular compartments.
2. An effect simulating the flight for the arrival or departure of the protagonist of the intermedii, performed in front of the high structure.

²² For Bertazzolo and his role in production of court spectacles, see: C. Buratelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze 1999, s. 104–114.

²³ F. Folino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.DC.VIII. nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova 1608. See: C. Togliani, *Le feste del 1608 per le nozze del principe Francesco Gonzaga. I luoghi della rappresentazione*, [in:] *Itinera Chartarum: 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, ed. R. Piccinelli et al., Milano 2019, s. 396–405.

²⁴ G. Bertazzolo, *Breve descrizione delle allegrezze et sontuosissimi trionfi fatti in Mantoua, per le felicissime nozze delle maestà di Spagna et Francia*, Mantova 1615, s. 13: “si puo dire che Mantoua habbia abbrugiata piu polvere in seruiyio di pompe, e trionfi solenni nello spatio di venticinque anni che io seruo per ingegnere queste Serenissime Altezze, che qual si voglia altra Città d'Europa.”

²⁵ *Idem*, *Breve relatione dello sposalitio fatto della serenissima principessa Eleonora Gonzaga con la Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando II. Imperatore et appresso, delle feste et superbi apparati fatti nelle sue imperiali nozze, così in Mantoua, come anco per il viaggio fino alla città d'Ispruch*, Mantova 1622.

3. The transformation of part of the scenography, usually into a triumphal chariot.
4. The departure of the actors on the chariot, its passage around the piazza, and a stop in front of the ducal family.
5. A pyrotechnical display with fireworks exploding from successive parts of the mountain or temple, which appeared to be lit with fire but, in the end, remained intact.
6. The final firing of the artillery.

Unlike the account of the firework show of 1645, Bertazzolo's festival books from 1622 and 1626 focus on the technological aspects of the pyrotechnical finale. Bertazzolo clearly regarded the careful timing of explosions – where the ignition of one element initiated the sequence of detonations of subsequent parts of the structure – as his main achievement and goal in creating spectacles. He emphasised the importance of preventing the materials of the scenography – wood, paper, and gunpowder – from catching fire.²⁶ In 1615, stated that he had discovered and possessed a “secret” not only to make these materials fireproof and incombustible but also to instantly restore them to their original state. “This secret is so far unknown and perhaps discovered and found by me alone”, he concluded.²⁷ While keeping his invention to himself, Bertazzolo included a discussion of the technology behind the spectacle in his accounts of princely festivities. As Simon Werrett has explained, by the early seventeenth century, the enjoyment of fireworks increasingly derived not from fear or supernatural wonder, but from understanding how these knowledge-intensive spectacles were produced.²⁸

While Bertazzolo did not reveal his “secret,” the know-how for setting the festive scenography ablaze and then revealing it as intact was undoubtedly available to many at the Gonzaga court. Staging large-scale pyrotechnic spectacles required significant manpower. The task of igniting the fireworks was both demanding and dangerous; handlers wore full leather garments to protect themselves from serious injuries.²⁹ In 1615, Bertazzolo praised his collaborators, who were well-experienced in “materia de fuochi”.³⁰ This expertise likely influenced Livio Asiani, who

²⁶ *Idem*, *Brevissima relatione dell'augusto apparato de' fuochi artificiali fatti in Mantova il dì 5 apr. 1626 del passaggio della Principessa Claudia Medici alle sue nozze con l'Arciduca Ferdinando d'Austria*, Mantova 1626, s. 13: „lasciando questa insieme con l'altre invention non poco da pensare come in un'hasta sola si possano saluare tali et tanti fuochi, sì che l'uno non dia fuoco all'altro e che a luogo e tempo, e se n'esca; il che non potrebbe farsi, quando non si havesse il preservativo, qual difende la carta e il legno dal fuoco, anzi la polvere stessa e così la pece e ogn'altra cosa combustibile, in modo che quando anco si ponesse di quel legno, o carta acconcia nel fuoco de' carboni, o legne accese, non si abbruggiarebbero.”

²⁷ *Idem*, *Breve descrizione delle allegrezze*, *op. cit.*, s. 14: “segreto sin hora non conosciuto, e forse da me solo a questo modo uscito e ritrovato”.

²⁸ S. Werrett, *Watching the Fireworks: Early Modern Observation of Natural and Artificial Spectacles*, „Science in Context” 24 (2011), nr 2, s. 168.

²⁹ G. Bertazzolo, *Brevissima relatione...*, s. 12.

³⁰ *Idem*, *Breve descrizione delle allegrezze...*, s. 13.

prepared the fireworks for the “allegrezze” in 1646. Twenty years after Bertazzolo’s death, the Gonzaga court reused his proven formula for setting a high structure on fire. In contrast to the sequence of explosions described in Bertazzolo’s earlier spectacles, the engraving in the festival book represents all the crucial elements simultaneously: the flight of Hymen, the bursts of fireworks from the top of the domes, balustrades, and flowers, as well as the passage of the triumphal chariot.³¹

The *Allegrezze* and the Imperial Policy of Maria Gonzaga

It might seem surprising that, given the strenuous financial situation and the challenges of governing devastated Mantua, Maria Gonzaga decided to organise an impressive spectacle to celebrate the marriage of Marie-Louise to the King of Poland and to publicise it with an illustrated festival book. The familial ties between Maria and Marie-Louise do not fully justify this decision. The two Marias never met and were not bound by the epistolary connections typical of early-modern aristocratic women across Europe. Moreover, their relationship was strained due to an ongoing legal battle over the French territories left by Charles I. In 1641, Maria Gonzaga contested the rights of Marie-Louise and Anne to the Duchy of Nevers on behalf of her minor son, a trial she won in 1651.

Closer to the Gonzaga family was Ladislav IV, who visited Mantua during his Grand Tour in 1625.³² Despite the festivities held for the young Vasa prince, no printed account of the event was produced.³³ Nevertheless, the wedding of a Gonzaga relative to a king was reason enough for public celebrations. As evident from the spectacle and the songs printed in the festival book, Maria Gonzaga strategically leveraged the royal marriage of Marie-Louise to further her own political agenda, aiming to secure advantageous marriages for her son and daughter within the imperial family.

The Mantuan festival officially honouring the 1645 wedding was, in fact, a blatant publicity stunt for the Gonzaga house, presenting it as a worthy source of princely consorts. Notably, the festival book makes no mention of France. Although Marie-Louise married the King of Poland as a French princess, this detail is conspicuously absent from the Mantuan celebration, where she is presented solely as a member of the Gonzaga family. The royal marriage provided

³¹ For early-modern representations of fireworks, see: K. Salatino, *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles 1997.

³² A. Przyboś, *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji*, Kraków 1977. For the visit to Mantua see: P. Fabbri, *Przejazd przez Mantuę polskiego księcia Władysława [1625]*, “Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne. Argomenti musicali polacco-italiani” 3–4 (1979), s. 93–109; P. Besutti, *Ladislav of Poland’s Visit to Mantua (1625): Music in Open and Enclosed Spaces*, “Kronika Zamkowa” 8 (2021), s. 119–139.

³³ P. Besutti, *Ladislav...*, s. 126.

an opportunity to highlight other Gonzaga consorts, particularly those who had married into the Habsburg dynasty.

For Maria Gonzaga, the marriage of her relative was a pretext for promoting the Gonzaga-Nevers house on the international stage. She commissioned and strategically displayed portraits of the King and Queen of Poland in the Palazzo Ducale.³⁴ These efforts, aimed at the imperial court, ultimately paid off. Thanks to Maria's relentless diplomatic activity, Charles II Gonzaga married Isabella Clara Habsburg in 1649, and Eleonora Gonzaga married Emperor Ferdinand III in 1651. The nuptial festivities for the new Duke of Mantua and the emperor's daughter in 1649 were orchestrated by Livio Asiani and described in a lavishly illustrated festival book.³⁵ The engraving in this book features a structure reminiscent of the 1646 "allegrezze", likely contributing to Maria Gonzaga's success in her imperial matchmaking.

References

Printed sources

- Asiani L., *Descrittione de' fuochi artificiali fatti in Mantoua nell'allegrezze delle felicissime nozze del serenissimo duca Carlo II, con la serenissima archiduchessa Isabella Clara d'Austria*, Mantova 1649.
- Bertazzolo G., *Breve descrizione delle allegrezze et sontuosissimi trionfi fatti in Mantoua, per le felicissime nozze delle maestà di Spagna et Francia*, Mantova 1615.
- Bertazzolo G., *Breve relatione dello sposalitio fatto della serenissima principessa Eleonora Gonzaga con la Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando II. Imperatore et appresso, delle feste et superbi apparati fatti nelle sue imperiali nozze, così in Mantoua, come anco per il viaggio fino alla città d'Ispruch*, Mantova 1622.
- Bertazzolo G., *Brevissima relatione dell'augusto apparato de' fuochi artificiali fatti in Mantova il dì 5 apr. 1626 del passaggio della... Principessa Claudia Medici alle sue nozze con l'Arciduca Ferdinando d'Austria*, Mantova 1626.
- Breve descrizione dell'allegrezze fatte in Mantova il dì 10. maggio 1646. Nelle reali nozze della Serenissima principessa Lodovica Maria Gonzaga con la Maestà del rè Vladislao di Polonia, e di Svetia*, Mantova 1646.
- Folino F., *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.DC.VIII. nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*, Mantova 1608.

Publications

- Askew P., *Ferdinando Gonzaga's Patronage of the Pictorial Arts: the Villa Favorita*, "Art Bulletin" 40 (1974), s. 274–296.

³⁴ R. Piccinelli, *op. cit.*, s. 26–27, 32.

³⁵ L. Asiani, *Descrittione de' fuochi artificiali fatti in Mantoua nell'allegrezze delle felicissime nozze del serenissimo duca Carlo II, con la serenissima archiduchessa Isabella Clara d'Austria*, Mantova 1649.

- Besutti P., *Ladislav of Poland's Visit to Mantua (1625): Music in Open and Enclosed Spaces*, "Kronika Zamkowa" 8 (2021), s. 119–139.
- Besutti P., *Spaces for Music*, [in:] *Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. J. Whenham, R. Wistreich, Cambridge 2012, s. 84–85.
- Besutti P., *The 'Sala degli Specchi' Uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua*, "Early Music" 27 (1999), nr 3, s. 451–466.
- Buratelli C., *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze 1999.
- Capuzzo R., *The Precious Blood of Christ: Faith, Rituals and Civic and Religious Meaning during the Centuries of Mantuan Devotion*, "International Journal for the Study of the Christian Church" 17 (2017), nr 4, s. 228–245.
- Carrai G., *Nicolò Sebregondi*, [in:] *Architektura Albrechta z Valdštejna*, ed. P. Uličný, Praha 2017, t. 2, s. 1166–1199.
- Carter T., *Winds, Cupids, Little Zephyrs and Sirens: Monteverdi and "Le nozze du Tetide" (1616–1617)*, "Early Music" 39 (2011), s. 489–502.
- Chambers D.S., *The 'Bellissimo Ingegno' of Ferdinando Gonzaga (1587–1626), Cardinal and Duke of Mantua*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 50 (1987), s. 113–147.
- Chrościcki J.A., *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.
- Externbrink S., *Die Rezeption des Sacco di Mantova im 17. Jahrhundert. Zur Wahrnehmung, Darstellung und Bewertung eines Kriegsereignisses*, [in:] *Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*, ed. M. Meumann, D. Niefanger, Göttingen 1997, s. 205–222.
- Externbrink S., *The Thirty Years' War in Italy 1628–1659*, [in:] *The Ashgate Research Companion to the Thirty Years' War*, Farnham 2014, s. 180–193.
- Fabbri P., *Przejazd przez Mantwę polskiego księcia Władysława [1625]*, "Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne. Argomenti musicali polacco-italiani" 3–4 (1979), s. 93–109.
- Gladen C., *Suor Lucrina Fetti: pittrice in una corte monastica seicentesca*, [in:] *I monasteri femminili come centri di cultura fra rinascimento e barocco*, ed. G. Pomata, G. Zari, Roma 2005, s. 123–14.
- Kurtzman J., Mari L., *A Monteverdi Vespers in 1611*, "Early Music" 36 (2008), s. 547–554.
- L'Occaso S., *Sebregondi, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 91, Roma 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-sebregondi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-sebregondi_(Dizionario-Biografico)).
- Mamczarz I., *Polonia e Polacchi nel teatro italiano*, [in:] *Barocco fra Italia e Polonia*, ed. J. Ślaski, Warsaw 1977, s. 387–403.
- Martines L., *Furies. War in Europe, 1450–1700*, London 2013.
- Parrot D., *The Mantuan Succession, 1627–31: A Sovereignty Dispute in Early Modern Europe*, "English Historical Review" 112 (1997), nr 445, s. 20–65.
- Piccinelli R., *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la «superbissima galeria» di Mantova (1637–1709)*, Firenze 2010.
- Przyboś A., *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji*, Kraków 1977.
- Quazza R., *La guerra per la successione di Mantova e del Monteferrato (1628–1631)*, Mantova 1926.
- Salatino K., *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles 1997.
- Tamaglio R., *Maria Gonzaga, duchessa di Monferrato e di Mantova*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 70, Roma 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-gonzaga-duchessa-di-monferrato-e-di-mantova_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-gonzaga-duchessa-di-monferrato-e-di-mantova_(Dizionario-Biografico)).
- Togliani C., *Le feste del 1608 per le nozze del principe Francesco Gonzaga. I luoghi della rappresentazione*, [in:] *Itinera Chartarum: 150 anni dell'Archivio di Stato di Mantova. Saggi in onore di Daniela Ferrari*, ed. R. Piccinelli et al., Milano 2019, s. 396–405.

- Togliani C., “*Un ingegnere mantovano*”. *La Galatea Warsaw Staging (1628) in the Light of Documents in the Italian Archives*, “Kronika Zamkowa” 8 (2021), nr 74, s. 141–158.
- Visentini Azzi M., *Nicolò Sebregondi*, [w:] *Il Seicento nell’arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*, Milano 1985, s. 103–111.
- Werrett S., *Watching the Fireworks: Early Modern Observation of Natural and Artificial Spectacles*, „Science in Context” 24 (2011), nr 2, s. 167–182.
- Żukowski J., *Architektura okazjonalna na uroczystości zaślubin i koronację Ludwiki Marii Gonzagi w roku 1646*, “Biuletyn Historii Sztuki” 73 (2011), nr 1–2, s. 45–91.

Szkic o „pierwszym, świeckim pomniku w Polsce”, czyli o pewnej kolumnie we wsi Chojny

A sketch about “the first secular monument in Poland”, or a certain column in the village of Chojny

Abstract

The village of Chojny is one of the settlements currently within the borders of Lodz. For centuries the village was a noble property, surrounded by the church estates of the bishops of Włocławek (Łódź) and the chapter of Kraków (Pabianice, Rzgów). The most famous monument from Chojny, existing until 1939, was the so-called “Orphan Column”. Erected in 1634, the monument was associated with the semi-legendary figure of Jan Mulinovich. Reports from the mid-19th century identified him as a Chojny-born orphan taken in by the Mulinowicz family of Krakow. Surviving monuments and source accounts confirm his activity as a founder of artistic objects in Chojny between 1628 and 1647. The most famous among them remains a stone column topped with a cross, repeatedly described in scientific and local, popularizing literature. In the case of the latter, since the 1970s the Chojny monument has been juxtaposed with the Warsaw monument to King Sigismund III, over time earning the title of the oldest secular monument in Poland. In fact, the Chojny column belonged to a larger group of modern commemorative column shrines, quite popular in the 17th and 18th centuries.

Keywords

Chojny, column, monument, Mileszki, 17th century

Jednym z obiektów artystycznych stale pojawiających się w publikacjach profesora Juliusza A. Chrościckiego był warszawski pomnik króla Zygmunta III. Ujmowano go w kilku aspektach, z jednej strony jako wybitny zabytek wpisujący się w szeroko pojmowane działania propagandowe nastawione na dynastię Wazów, z drugiej jako obiekt podlegający zmianom wraz z przekształcaniem się jego znaczeniowego kontekstu¹. Analizy te potwierdzały jego wybitny poziom

¹ J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983; *idem*, *Forum Wazów w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 25 (1980), z. 3–4, s. 241–242.

i znaczenie jako pierwszego ze świeckich pomników nowożytnych w Polsce². Ta dość powszechnie przyjęta opinia stała się swoistym punktem odniesienia dla innych fundacji upamiętniających, jakie pojawiły się w Pierwszej Rzeczypospolitej. Przykładem tego może być opisana poniżej, nieistniejąca już siedemnastowieczna kolumna ze wsi Chojny. Miejsowość ta, w wyniku żywiołowego rozwoju pobliskiej Łodzi, w ciągu I poł. XX w. została przez nią stopniowo wchłonięta. Jednak już w poł. XIX w. chojeński zabytek pojawił się w kontekście rozwijającej się przemysłowej metropolii. W efekcie tego dzieje chojeńskiej „Kolumny Sieroczej” zasiłyły skromną pulę łódzkich historii sięgających czasów dawnych, znacznie poprzedzających dziewiętnastowieczny rozwój miasta.

Starając się wskazać wszystkie godne uwagi obiekty w dynamicznie przeobrażającej się Łodzi i w jej okolicach, Oskar Flatt w 1853 r. pisał:

o pół mili od Łodzi, w stronie południowej, na trakcie Piotrkowskim, pod wsią Chojny, spoczną oczy przechodnia na wielkim, szaro-marmurowym kamieniu, wysokim na trzynaście łokci, na którym sterczy złożony krzyż, prawie cztery stóp wysoki³.

W dalszych zdaniach przytoczona została opowieść-legenda, która miała mieć kluczowe znaczenie dla kontekstu powstania kolumny, dlatego też warto przypomnieć jej istotne fragmenty:

przed laty 218, nieopodal drogi, tu właśnie, gdzie teraz poważny wznosi się kolos, siedział chłopczyzna mały, gorzkiemi zalewając się łzami [...] gdy tak siedział zapłakany, zdala rozległ się tętent i coraz bliżej widać było pędzącą bryczkę [...] lży dzieciny wstrzymały spieszącego podróżnego, który wezwawszy chłopczyka, pytał go o powód też. Chłopczyk był sierotą, bez przyjaciół, bez krewnych, a od wczoraj i bez przytułku; bo nowy gospodarz wypędził go z dawnej chaty rodziców. Ten widok niedoli żywo dotknął serce prawego obywatela z krakowskich okolic; zabrał on z sobą chłopczykę, a sam nie mając dzieci, zlał na niego całą troskliwość ojcowską. [...] śmierć szlachetnego ziemianina uczyniła biednego sierotę dziedzicem obszernej majątności; ale prawe jego serce przedewszystkiem uważało za obowiązek okazać wdzięczność Niebu za tak cudowne w ciężkiej chwili zesłaną opiekę; tu więc, na miejscu, gdzie go dobroczyńca przed laty jako płaczącego zastał sierotą, wyniósł kolos, ze znamięniem wiary, i wyrył na nim na pamiątkę rok 1634. Tym chłopcem był niejaki Jan Malinowicz, obywatel z krakowskiego⁴.

Przytoczona tu, barwna relacja jest pierwszą, która wspomina o chojeńskiej kolumnie i przybliża okoliczności jej powstania. Zawarto tu podstawowe informacje – lokalizację przy trakcie piotrkowskim, datę wyrytą na cokole, którą można łączyć z rokiem powstania pomnika, i jego komemoratywną funkcję. Wymieniony

² M. Karpowicz, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 47; J. Lileyko, *Apoteoza króla czy krzyża na warszawskiej kolumnie Zygmunta III?*, „Roczniki Humanistyczne” 42 (1994), z. 4, s. 126–127; A. Grzybowski, *Krzyż na warszawskiej Kolumnie Króla Zygmunta III Wazy*, [w:] *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. W. Bulsza, J. Gądomski, Kraków 2002, s. 335.

³ Cyt. za: O. Flatt, *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, Warszawa 1853, s. 129.

⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 129–130.



1. Chojny, kolumna, stan z lat 20. XX w., fot. domena publiczna



2. Chojny, dawny kościół Św. Wojciecha, stan z pocz. XX w., (*Materiały do architektury polskiej. T. I, Wieś i miasteczko*, Warszawa 1916, il. 374)

został również sam fundator, w druku określony jako Jan Malinowicz, jednak w późniejszych opracowaniach bardziej popularna stała się skorygowana forma Mulinowicz lub Mulinowicz⁵. Interesującym wątkiem legendy jest też krakowskie pochodzenie jego przybranego ojca.

⁵ W publikacjach pojawiały się różne formy nazwiska fundatora kolumny: Milianowicz, Malinowicz i Mulinowicz. Ta ostatnia jest najbardziej rozpowszechniona. W inskrypcjach z epoki pojawia się nazwisko Mulenowic: *Corpus Iscriptionum Poloniae*, t. 3: *Województwo miejskie łódzkie*,

Po publikacji Oskara Flatta, w końcu XIX w. i na pocz. XX w., informacje o kolumnie pojawiały się dość systematycznie w łódzkiej prasie. Jedną z pierwszych była relacja zamieszczona w „Przeglądzie Katolickim” z 1875 r. i informowała ona o remoncie kościoła chojeńskiego. Przy tej okazji przypomniany został tamtejszy pomnik z, jak pisano, szarego marmuru z cokołem z piaskowca, wysoki na 13 łokci, ze złożonym krzyżem o wysokości 4 stóp. W notatce przypominano też legendę o jego powstaniu, a samo odnalezienie sieroty datowano na schyłek XVI w. Mulinowicz, poza fundacją pomnika wskazywany był jako darczyńca chojeńskiej monstrancji i chrzcielnicy. Tekst informował też o remoncie samej kolumny prowadzonym w tym samym, 1875 r., z inicjatywy ks. Bonifacego Michałowicza⁶. To samo czasopismo ponownie przypomniało kolumnę w 1891 r.⁷. W osiem lat później łódzki „Rozwój” przytaczał kolejny opis zabytku, zawierający odpisy inskrypcji wraz z ich tłumaczeniem⁸. W kolejnym roku ta sama gazeta donosiła, że opublikowany rok wcześniej opis trafił do niejakiego Juliusza Tucholskiego, zamieszkałego w Saratowie, który jako potomek Mulinowicza (pisownia z notatki to „Mylinowicz”), „przybył do Chojen w celu odnowienia drogiej pamiątki rodzinnej”⁹. Niestety tekst nie wyjaśniał związków Tucholskiego z siedemnastowieczną postacią.

W kolejnych latach zabytek wciąż przykuwał uwagę i pojawiał się w drobnych doniesieniach prasowych. Z okresu międzywojennego pochodzą nieliczne, słabe jakościowo fotografie kolumny. W tym czasie ukazywały się również teksty o obiekcie przeznaczone dla niemieckojęzycznych czytelników. Wśród nich znalazły się relacje Ottona Heike i Edwarda Kaisera z 1927 r.¹⁰. Zniszczenie kolumny w 1939 r. przez niemieckie władze okupacyjne zepchnęło świadomość o jej istnieniu w sferę na poły legendarnych historii miejskich. Jedynym materialnym śladem jej istnienia stała się, ufundowana po wojnie, kapliczka, ustawiona w pobliżu miejsca nieistniejącego zabytku, a także nazwa pobliskiej ulicy – Kolumny.

Pretekstem do kolejnej fali zainteresowania nieistniejącym już pomnikiem były obchody 500-lecia miasta, przypadające na rok 1973. W tym czasie dzieje kolumny znalazły się w jednym z esejów o dawnej Łodzi, pióra utytułowanego

wyd. A. Szymczakowa, J. Szymczak, Warszawa-Łódź 1981, s. 63. W najnowszej monografii Łodzi pojawia się forma Mulinowicz: H. Żerek-Kleszcz, *Sieć osadnicza na obszarze współczesnej Łodzi od XVI do schyłku XVIII wieku*, [w:] *Łódź historia miasta poprzez wieki*, t. 1: do 1820 roku, red. T. Grabarczyk, Łódź 2023, s. 219–309, lub Mulinowicz: P. Gryglewski, *Zabytki architektury dawnej w granicach Łodzi*, [w:] *Łódź historia miasta poprzez wieki*, t. 1: do 1820 roku, red. T. Grabarczyk, Łódź 2023, s. 454–457.

⁶ L. H., *Z dekanatu łódzkiego*, „Przegląd Katolicki” 13 (1875), nr 33, s. 520–521.

⁷ Z. S., *Chojny*, „Przegląd Katolicki” 29 (1891), nr 51, s. 811.

⁸ „Rozwój”, 3 sierpnia 1899, nr 175, s. 3.

⁹ *Pamiątkowy pomnik*, „Rozwój”, 2 października 1900, nr 225, s. 3.

¹⁰ O. Heike, *Chojny in Geschichte und Sage*, „Lodzer Volkszeitung” 1927, nr 353, s. 2–3; E. Kaiser, *Gott verläßt die Waisen nicht*, [w:] *Volksfreund-Kalender für Stadt und Land auf das Jahr 1927*. 1. Jg, Łódź 1927, s. 54–58.



3. Łódź-Chojny, teren kościoła Św. Wojciecha, kula nad bramą ogrodzenia, fot. P. Gryglewski

historyka Bohdana Baranowskiego. W tekście, poza przypomnieniem przeszłości zabytku, pojawiły się dość kategoryczne stwierdzenia. Profesor Baranowski podkreślał, że był to:

pomnik, którym by się poszczycić mogło niejedno duże miasto. Była to kopia warszawskiej kolumny zygmuntońskiej, tylko dwukrotnie mniejsza [...] wystawiona przez mieszczanina krakowskiego Jana Milianowicz prawdopodobnie została wykonana z tego samego materiału, a może i w tym samym warsztacie kamieniarskim¹¹.

Tak jednoznaczne zrównanie lokalnego zabytku ze słynnym pomnikiem Zygmunta III miało swoje dalsze konsekwencje.

W dwadzieścia lat później został opublikowany artykuł innego znanego historyka Jana Szymczaka, bardzo rzetelnie analizujący dzieje i wyposażenie dawnej świątyni na Chojnach¹². Badacz odniósł się również do kolumny, analizując zachowane odpisy jej inskrypcji. Przypomniawszy widniejącą na kolumnie datę fundacji, rok 1634, i zwróciwszy uwagę na ogólne między nimi podobieństwa, zauważył, iż „trzeba (...) oddalić pomysł, że kolumna chojeńska stanowiła kopię znanej Kolumny Zygmunta w Warszawie, co nie jest możliwe, albowiem pomnik królewski powstał w latach 1643–1644, a więc 10 lat później”¹³. Przywołany potencjalny

¹¹ B. Baranowski, *O dawnej Łodzi*, Łódź 1976, s. 274; w kilka lat później opis kolumny ukazał się [w:] W. Pawlak, *Patrząc na starą fotografię*, Łódź 1981, s. 103–105.

¹² J. Szymczak, *Stary kościół Św. Wojciecha i kolumna Jana Mulinowica na Chojnach*, „Kronika Miasta Łodzi” 1994, z. 1, s. 107–120.

¹³ *Ibidem*, s. 117.



4. Łódź-Chojny, kościół Św. Wojciecha, Monstrancja z 1638 r., fot. P. Gryglewski

związek ze stołecznym pomnikiem został wzbogacony uwagą o wcześniejszej metryce zabytku chojeńskiego. Krytyczny charakter miały także uwagi Hanki Żerek-Kleszcz, sformułowane w najnowszej monografii Łodzi. Badaczka, słusznie powstrzymując się od warszawskich skojarzeń, skoncentrowała się na samej legendzie, zwracając uwagę na jej uwspółcześioną wersję w relacji Flatta oraz późniejsze jej ubarwienia. Podkreślała, że kolumna, „obiekt nietypowy, wyróżniający się bryłą i tworzywem wśród nędznej, drewnianej zabudowy wsi, pobudzał wyobraźnię do snucia opowieści o jego początkach i uzupełniania jej o kolejne wątki”¹⁴. W tym samym opracowaniu pojawiła się inna krótka wzmianka o kolumnie, zestawiająca chojeński zabytek z potrydencką popularnością kolumnowych pomników krzyżowych¹⁵.

Równolegle z opracowaniami naukowymi, zwłaszcza w ostatnich dwóch dekadach, chojeńska kolumna była przedmiotem licznych publikacji regionalnych, popularyzatorskich, a także amatorskich, z których znaczna część pojawiła się i pojawia w przestrzeni interneto-

wej¹⁶. Powielają one znane fakty historyczne, dopełnione literacką wersją legendy o małym Janku Mulinowicu. Jednak najbardziej interesujące jest systematyczne rozbudowywanie wątku konfrontującego chojeńską kapliczkę z królewską kolumną Zygmunta III. To zestawienie, zaproponowane już przez Baranowskiego, wraz z rozwojem badań nad zabytkiem warszawskim, stopniowo nabierało lokalnego kolorytu. Przyjęta przez badaczy Kolumny Zygmunta ocena jej jako wybitnego przykładu pomnika świeckiego ma swe przełożenie na ocenę miejscowego, o dekadę starszego zabytku, prowadząc do zaskakujących wniosków zaspokajających w pewnym stopniu lokalną potrzebę na niezwykłość i niepowtarzalność¹⁷. Osią większości

¹⁴ H. Żerek-Kleszcz, *op. cit.*, s. 306; por. P. Gryglewski, *op. cit.*, s. 453–455.

¹⁵ H. Żerek-Kleszcz, *op. cit.*

¹⁶ Wśród najwcześniejszych zob: A. Świętosławska, *O Janku i jego kolumnie* z 2007; <https://web.archive.org/web/20161002194617/http://www.fabrykancka.pl/historia/artyku-y/o-janku-i-jego-kolumnie.html>.

¹⁷ A. Szpociński, *Pamięć zbiorowa a mass media*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 22 (1999), nr 4, s. 43–54; J. Mróz, *Estetyczne kategorie unikatowości i osobliwości oraz ryzyko ich użycia w kontekście aksjologicznym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Philosophica. Ethica-Aesthetica-Practica” 40 (2022), s. 113–130.

relacji stało się porównywanie stołecznego obiektu do kolumny chojeńskiej, przy równoczesnym zupełnym pominięciu kapliczkowego charakteru tej drugiej. Prowadziło to do serii kategoriycznych stwierdzeń, uznających ją, w najgorszym wypadku, za najstarszy pomnik Łodzi, najczęściej zaś za najstarszy wręcz świecki pomnik w Polsce¹⁸.

Cóż więc możemy na pewno powiedzieć o chojeńskiej kolumnie? Zanim skoncentrujemy się na tym siedemnastowiecznym obiekcie, kilka słów należy wspomnieć o miejscowości, w której go zbudowano, tym bardziej, że zachowane w niej obiekty w pewnym stopniu potwierdzają wątki przywołanej już legendy. Do początków XIX w. wieś Chojny znajdowała się ok. 10 km na południe od dawnej Łodzi, na historycznym trakcie prowadzącym z Krakowa do Torunia. Ta niezbyt zasobna ulicówka powstała zapewne już w XIII w., choć najwcześniejsze wzmianki o niej pochodzą z lat 90. XIV w.¹⁹. Jako własność szlachecka sąsiadowała z rozległymi dobrami kościelnymi: od północy i wschodu z ziemiami biskupów włocławskich, na południu z kompleksem dóbr pabianickich kapituły krakowskiej. W okresie nowożytnym zespół obejmujący wsie Chojny Wielkie i Chojny Małe należał do rodziny Stokowskich h. Jelita, która w XVI i XVII w. skupiała znaczący, na poziomie lokalnym, zespół ziem w okolicach ówczesnej Łodzi²⁰.

¹⁸ Lista tych wypowiedzi jest bardzo długa, poniżej znalazły się tylko wybrane ich przykłady. W internetowej wersji „Dziennika Łódzkiego” z 2019 r. stwierdzono, że „kolumna była przez lata najstarszym łódzkim pomnikiem. Zrobiono ją z takiego samego kamienia, z jakiego wykonano warszawską Kolumnę Zygmunta, a więc szarego marmuru. Warszawska kolumna stanęła w stolicy w 1644 r., łódzką ustawiono prawdopodobnie kilka lat wcześniej”: <https://dzienniklodzki.pl/lodzkie-legendy-tajemniczy-janusz-byl-pierwszym-mieszkancem-wsi-ktora-stala-sie-lodzia/gh/c1-14339077/2>; w popularnym przewodniku po Łodzi z 2010 r. czytamy po opisie obiektu, iż z niego „wyłoni się (...) obraz najstarszego w Polsce pomnika”. Także i w tym przypadku przypomniano wcześniejszą metrykę chojeńskiej kolumny wobec monumentu warszawskiego: M. Bomanowska, R. Bonisławski, J. Podolska, *Spacerownik łódzki 2*, Łódź 2010, s. 73–74; na stronie Towarzystwa Przyjaciół Łodzi, pod hasłem Kolumna Sieroca możemy przeczytać, że z opisu wyłania się „obraz najstarszego w Polsce pomnika (słynna Kolumna Zygmunta powstała dopiero w 1644 r.)”, https://web.archive.org/web/20150223124851/http://tplodzi.republika.pl/kolumna_sieroca.html; w 2022 r.; portal Łódź.pl, odnosząc się do tego pomnika donosił: „być może łódzka kolumna była najstarszym świeckim pomnikiem w Polsce, bo za taki uchodzi słynna warszawska kolumna Zygmunta, tyle że powstała ona 10 lat później, ale jest za to dwa razy wyższa”: <https://lodz.pl/ua/statcja/gawedy-lodzkie-najstarszy-pomnik-w-lodzi-gdzie-stal-i-kogo-upamietnial-50266/>.

¹⁹ J. Szymczak, *op. cit.*, s. 107; S. Zajączkowski, S. M. Zajączkowski, *Materiały do słownika geograficzno-historycznego dawnych ziem łęczyckiej i sieradzkiej do 1400 roku*, Łódź 1966, s. 45; T. Nowak, *Daty pierwszych zapisów średniowiecznych osad w okolicach Łodzi*, „Kronika Miasta Łodzi” 1993, z. 2, s. 93; Ł. Cwikła, T. Nowak, *Osadnictwo do XVI wieku*, [w:] *Łódź historia miasta poprzez wieki*, t. 1: *do 1820 roku*, red. T. Grabarczyk, Łódź 2023, s. 144–147.

²⁰ J. Szymczak, *op. cit.*, s. 108; Ten układ własnościowy zmieniał się w kolejnych stuleciach, w 1786 r. część wsi z filialnym drewnianym kościołem św. Wojciecha i folwarkiem została zakupiona przez Benedykta Górskiego, z którym jest związany zachowany do dzisiaj dwór na Chojnach: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1954, s. 187; M. Gaworczyk, *Folwark łódzki*, „Ziemia Łódzka” 8 (2018), s. 20–21.

Od schyłku XV w. główną budowlą we wsi pozostawał drewniany kościół, funkcjonujący jako filia parafii Mileszki²¹. Stan tego obiektu znany jest z inwentarzy i fotografii z początków XX w. W końcu XIX w. zaczęły się starania o stworzenie we wsi odrębnej parafii. Związana z tym budowa nowego, monumentalnego kościoła parafialnego w pierwszych latach XX w. przypieczętowała losy drewnianej świątyni św. Wojciecha. Nowy kościół, zaprojektowany w 1897 r. przez Józefa Dziekońskiego, oddano do użytkowania w 1924 r., choć dopełnienie budowli trwało do końca lat 30²². Wprawdzie zgoda na rozbiórkę starego kościoła z maja 1927 r. obwarowana została zastrzeżeniem Diecezjalnej Komisji Konserwatorskiej, że „pomniki i tablice nagrobne ze ścian kościelnych winny być z całą ostrożnością wyjęte i zachowane”, stan naszej wiedzy o tym wyposażeniu pozostaje dość skromny²³.

Do nowego kościoła przeniesiono najcenniejsze zachowane elementy dawnego wyposażenia, w większości pochodzące z I poł. XVII w. Część z nich może być bezspornie łączona z postacią Jana Mulinowicza, potwierdzając główny rdzeń legendy o sierocie z Chojen. Wśród tych artefaktów jest srebrny kielich, na którego podstawie znalazł się wygrawerowany napis: „IOANNES MVLENOWIC ECCLESIAE CHOINENSI HOC OPVS DONO DEDIT A[NNO] D[OMINI] 1628”²⁴. Kolejny obiekt to metalowa kula z krzyżem, obecnie znajdująca się ponad bramą ogrodzenia kościelnego. Widnieje na niej data „1643” i litery „CCIM” („Civis Cracoviensis Ioannes Mvlinowic”) ²⁵. Kula prawdopodobnie wieńczyła wieżę dawnego drewnianego kościoła²⁶. Ostatnim chronologicznie obiektem, będącym potwierdzoną fundacją Mulinowicza, była dawna murowana zakrystia. Zachował się

²¹ Kaplica była uposażona przez Stanisława Chojęńskiego donacją zatwierdzoną w 1492 r., J. Szymczak, *op. cit.*, s. 107–108.

²² K. Stefański, *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta 1821–1914*, Łódź 1995, s. 76–77.

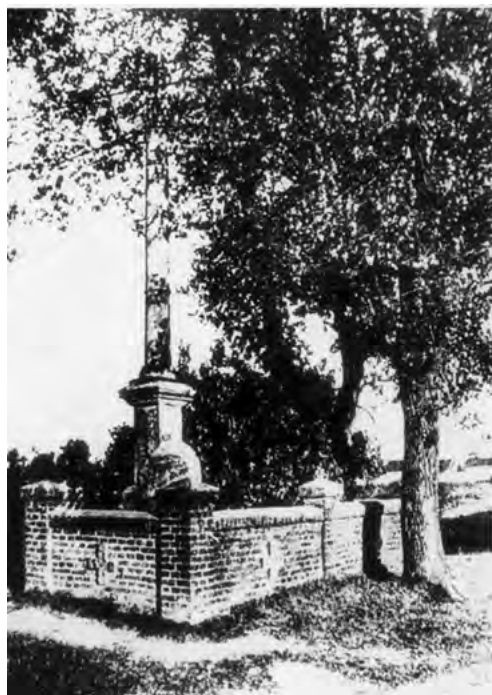
²³ J. Szymczak, *op. cit.*, s. 112. Materiał z rozbiórki chojeńskiej świątyni został zakupiony przez Towarzystwo Salezjańskie i posłużył do budowy świątyni dla nowej parafii św. Teresy w Łodzi. Po przekształceniach obiekt istniał do początków lat 60., do czasu ukończenia nowej murowanej świątyni. Relacje wizytacyjne wspominają o licznych pomnikach i epitafiach gromadzonych w chojeńskim kościele; Archiwum Diecezjalne we Włocławku, Akta Arcybiskupów Gnieźnieńskich, Wizytacje 51, s. 811; Wizytacja 129, s. 46. Powołując się na fotografię ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Łodzi, Jan Szymczak wyliczał epitafium z figurą klęczącą i herbem Lis, zapewne z początków XVII w. Obok znajdowała się klasycystyczna tablica z herbem Wężyk, upamiętniająca Bonawenturę Antoniego Wężyka Rudzkiego, zmarłego i pochowanego w Dreźnie w 1865 r. – fundatorką tablicy była wdowa, Marianna z Lenczewskich h. Strzemię, ówczesna współwłaścicielka Chojen; J. Szymczak, *op. cit.* s. 113.

²⁴ *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 3: *Województwo miejskie łódzkie*, wyd. A. Szymczakowa, J. Szymczak, Warszawa-Łódź 1981, s. 63; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce...*, s. 187.

²⁵ *Ibidem*, s. 187.

²⁶ Sugestia: J. Szymczak, *op. cit.*, s. 116. W relacjach publikowanych w końcu XIX w. pojawia się wątek planów ufundowania całego murowanego kościoła przez Jana Mulinowica, na co miał się nie zgadzać ówczesny właściciel: L. H. *Z dekanatu łódzkiego...*, s. 520–521. Informację taką powtórzone również [w:] Z. S., *Chojny*, „Przegląd Katolicki” 29 (1891), nr 51, s. 811.

tekst tablicy poświadczeniowej, upamiętniający jej budowę. Jego odpis został opublikowany w 1927 r., w artykule Ottona Heike, i miał brzmieć: D.O.M. IOANNES MYLINOWIC CIVIS CRAC. AMANS PATRIAE HOC SAKAF OLIM EXTRUXIT A.D. 1647²⁷. Jan Szymczak, analizując go, zwracał uwagę na błędy zawarte w tej wersji inskrypcji, zaczynając od samego nazwiska fundatora, które powinno brzmieć MVLINOWIC, aż po źle odczytane słowo SACRARIVM (w artykule jest SAKAFOLIM).²⁸ Napis potwierdzał sam akt fundacji murowanej części kościoła i związku fundatora z Krakowem, ale również wyraźnie podkreślał jej intencje. Użyte w tekście AMANS PATRIAE, czyli miłujący ojczyznę, wydaje się dodatkowo wskazywać na jego chojeńskie pochodzenie.²⁹



5. Chojny, kolumna, stan z lat 30. XX w., fot. domena publiczna

Wymienione obiekty, poza tytułową kolumną, bezspornie łączą się z aktywnością Mulinowicza. Można do nich dodać jeszcze inne zabytki, hipotetycznie powiązane z tym fundatorem. Wśród nich wspomnieć warto wieżyczkową monstrancję, na której podstawie widnieje napis COMPARATVM EST AD ECCLESIAM CHOINENSEM A[NNO] D[OMINI] 1638 MARCARVM 26 CVM MEDIA. Jak zaznaczano już w końcu XIX w., miało to być również dar Mulinowicza, podobnie jak chrzcielnica z czarnego marmuru³⁰. Wśród domniemanych darów owego obywatela krakowskiego znalazł się też, otaczany lokalnym kultem, obraz Matki Boskiej Chojeńskiej, powstały prawdopodobnie w latach 20. lub 30. XVII w., ze srebrną sukienką, pozłożoną w 1791 przez mistrza „J. G.”³¹.

Pomimo dowodów na to, że Jan Mulinowicz był postacią historyczną, zasób informacji z nim związanych jest bardzo skąpy. Starano się go powiązać z bakałarzem, odnotowanym w księgach promocji krakowskiej Akademii w 1642 r.

²⁷ O. Heike, *op. cit.*, s. 3.

²⁸ J. Szymczak, s. 116–117.

²⁹ H. Żerek-Kleszcz, *op. cit.*, s. 307.

³⁰ L. H. *Z dekanatu łódzkiego...*, s. 520–521; W wizytacji z 1802 r. w opisie chrzcielnicy zaznaczono, że miała miedziane wnętrze i pokrywę: J. Szymczak, *op. cit.*, s. 116.

³¹ Poza tym z obrazem związane są wota metalowe, głównie z XVIII i pocz. XIX w., *ibidem*, s. 112.



6. Zielonki k. Krakowa, kolumna „Na Rozdziałowskim”, 1636 r., (*Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906, s. 275)

Jan Mulinowicz występuje również jako fundator chrzcielnicy do kolegiaty św. Anny w Krakowie z 1646 r. Przekazy potwierdzają, że ten majątny obywatel krakowski zmarł przed 1661 r.³². Niestety trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy wzmianki te dotyczą fundatora aktywnego w Chojnach. Wiadomo, że w 1643 r. ówczesny właściciel części wsi, Stanisław Stokowski, uwolnił z poddaństwa niejakiego Andrzeja Mulinowica, określonego jako „famatus”, wraz z jego żoną i dziećmi. Pomimo rozbieżności imion zapis ten uprawdopodobnia w pewnym stopniu legendę. Hanna Żerek-Kleszcz podkreślała, że wzmianka ta, ilustrując siedemnastowieczną sytuację prawną mieszkańców wsi, miała zastosowanie nawet w odniesieniu do sierot. Brak tego motywu w przekazie Flatta sugeruje, że utrwalona przez niego wersja zdarzeń mogła powstać raczej po 1793 r., w innych, porobiorowych realiach prawnych i społecznych³³. Nie zmienia to faktu, że zachowane czy znane z przekazów obiekty były

fundowane w przedziale czasowym przynajmniej od 1628 r. (zachowany kielich mszalny) do 1647 r. (napis poświadczeniowy z murowanej zakrystii) przez Jana Mulinowicza, określającego siebie jako obywatel krakowski. Istotnym jest też to, że samo nazwisko Mulinowicz pojawia się również wśród mieszkańców Chojen w I połowie XVII w.

W takim dopiero kontekście możemy odnieść się do tytułowej kolumny. Niestety i w tym przypadku informacje dotyczące jej dziejów, pomijając barwną legendę, okazują się dość skromne. W oparciu o odpis umieszczonej na niej inskrypcji da się przyjąć, że została ona ufundowana w 1634 r. przez Jana Mulinowicza, obywatela krakowskiego. Jak już wspomniano, nie przykuwała ona zbyt wiele uwagi aż do połowy XIX w. Wiadomo o jej remoncie przeprowadzonym w 1875 r., sfinansowanym ze składek mieszkańców sumą 100 rubli. W jego ramach przy pomocy zwiezionych kamieni umocniono podstawę cokołu³⁴. Na początku XX w., w trakcie prac przy nowym kościele kolumnę otoczono ceglanym murem. W 1917 r. obok niej

³² M. Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, s. 93. W aktach krakowskich znajduje się jego testament z 1649 r.: *ibidem*, s. 269.

³³ H. Żerek-Kleszcz, *op. cit.*, s. 308.

³⁴ L. H. Z dekanatu łódzkiego..., s. 520–521.

umieszczono głaz upamiętniający Tadeusza Kościuszkę i Bartosza Głowackiego. Odbłyło się to w ramach patriotycznych inicjatyw podejmowanych spontanicznie u progu odzyskania niepodległości. W ten sposób lokalny, „starożytny” monument powiązano z bieżącymi wydarzeniami politycznymi. Z pewnością przyczyniło się to do zniszczenia kolumny w listopadzie 1939 r., kiedy Niemcy zaczęli usuwać miejscowe ślady polskości.

Kolumna była ustawiona na południe od rzeczki Olechówki, wyznaczającej południowy skraj wsi Chojny, przy trakcie biegnącym z północy na południe (obecnie ul. Rzgowska), w miejscu, w którym łączył się on z biegnącą ze wschodu drogą (obecnie ul. Kolumny). Usytuowany został na szczycie niewielkiego wzniesienia. W okresie międzywojennym otaczały go trzy drzewa, których korony zasłaniały jego górne partie. Podstawę pomnika od pocz. XX w. otaczało ceglane ogrodzenie. Zamykało ono wierzchołek wzniesienia, na którym znajdowała się kamienna czworoboczna platforma o dwóch stopniach. Wzniesienie, kamienna podstawa ze stopniami i dwuczęściowy postument optycznie podwyższały monument. Na bazie nielicznych przekazów fotograficznych i opisów można stwierdzić, że obiekt miał formę zapewne tokańskiej kolumny o gładkim trzonie, ustawionej na dwuczęściowym postumencie z gzymsem. Całość wieńczył metalowy krzyż, słabo widoczny na zachowanych zdjęciach³⁵. Wykorzystując fotografie z widocznym ceglany murem, traktowanym jako punkt odniesienia, można zaproponować jej przybliżone wymiarowanie. Górna, wystająca ponad ogrodzenie, część postumentu liczyła ok. 1,5 m wysokości, jej podstawa miała podobną wysokość. Sam trzon kolumny liczył ok. 4,5–5 m. W sumie cały pomnik wraz z krzyżem, mógł więc mierzyć ok. 8–9 m, co czyniło go obiektem dość imponującym³⁶. Nieco niejasno prezentuje się kwestia rodzaju materiału, z jakiego został on wykonany. W większości relacji



7. Łódź, Kolumna Rewolucjonistów, fotografia z okresu międzywojennego, fot. domena publiczna

³⁵ E. Kaiser w swoim opisie wysuwał przypuszczenie, że żelazny krzyż mógł zostać dodany później, po tym jak zniszczeniu uległa jakaś figura, być może Madonny: E. Kaiser, *op. cit.*, s. 55.

³⁶ Jest to zbliżone do sugestii Oskara Flatta, który oceniał wysokość samej kolumny z postumentem na 13 łokci, czyli ok. 7,5 m: O. Flatt, *op. cit.*, s. 129. W większości opisów pojawia się

pojawiała się wzmianka o marmurze, czarnym w partii postumentu i szarym w trzonie kolumny. Czerń wskazywałaby na wykorzystanie czarnego wapienia dębnickiego, który pod wpływem warunków atmosferycznych mógł przybrać szaro-popielaty kolor³⁷. Porównując chojeńską kolumnę z innymi tego typu obiektami, nie można też wykluczyć, że został tu zastosowany szary piaskowiec.

Na bokach postumentu znajdowały się trzy inskrypcje w języku łacińskim, które w końcu XIX w. miały mieć złożone litery. Ich tekst zrekonstruował Jan Szymczak. Od strony wschodniej umieszczono napis: D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] IOANNES MVLINOWIC CIVIS CRAC[OVIENSIS] EREXIT A[NNO] D[OMINI] 1634. Od strony północnej, zwróconej ku wsi Chojny, według odpisu Ottona Heikego, widniała inskrypcja: COMPA TE PASSO, którą Szymczak skorygował jako: COMPARA TE PASSO³⁸. Według tego badacza treść i orientacja napisu miały przypominać sierocą niedolę fundatora. Po przeciwnej, południowej stronie miał widnieć napis: MONSTRA TE ESSE MATREM. Zwracano uwagę, że orientacja tej inskrypcji wskazuje na trakt ku Krakowowi. Nie jest jasne, co znajdowało się na czwartej ścianie podstawy.

Zrealizowany w Chojnach obiekt nawiązywał do antycznej tradycji pomników kolumnowych, zwieńczonych krzyżem w typie Säulenkreuzen, których popularność wzrosła za sprawą potrydenckich, włoskich fundacji artystycznych³⁹. Statuy takie pojawiały się w antyku i średniowieczu, „wnoszone na ulicach, placach, rozstajach dróg, uświęcały dane miejsce”⁴⁰. Rozpatrując ten typ pomników w kontekście warszawskiej Kolumny Zygmunta, Andrzej Grzybkowski podawał szereg przykładów kolumn zwieńczonych krzyżem w sztuce europejskiej i wskazywał ich polskie reprezentacje⁴¹. Niewątpliwie kolumnowe pomniki-kapliczki były dość popularne w XVII i XVIII w. Przybierały one różne formy, począwszy od samych kolumn, które mogły być klasyczne lub o dość swobodnym kształcie i proporcjach, mieszcząc się w szerszej kategorii kapliczek słupowych. Zróżnicowane były także same zwieńczenia, od figur, poprzez niewielką kapliczkę w formie latarni, po sam krzyż. Jak już wspomniano, wznoszono je na rozdrożach, w miejscach granicznych lub jako element kompozycji urbanistycznej, czasami jako obiekty upamiętniające konkretne wydarzenia. Wśród najwcześniejszych tego typu zabytków znajdują

ocena wysokości całego obiektu na 11 m, np. J. Szymczak proponował wysokość podstawy na 2 m, trzon kolumny na 8 m, zaś krzyż na ok. 1 m wysokości: J. Szymczak, *op. cit.*, s. 116–117.

³⁷ M. Wardzyński, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015, s. 275–281.

³⁸ J. Szymczak, *op. cit.*, s. 117–118.

³⁹ K. Richter, *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, Berlin-München 2009, s. 35–74; P. Krasny, M. Kurzej, *Mediolańskie instrukcje o budynkach i sprzętach kościelnych wydane na polecenie Karola Boromeusza i ich recepcja w Kościele katolickim*, Kraków 2021, s. 92–93.

⁴⁰ A. Grzybkowski, *op. cit.*, s. 340.

⁴¹ W. Tatarkiewicz, *Kolumna Zygmunta a kolumna Św. Heleny*, „Biuletyn Historii Sztuki” 25 (1963), nr 1, s. 75–76; A. Grzybkowski, *op. cit.*, s. 339.



8. Łódź-Chojny, fasada kościoła Św. Wojciecha, fot. P. Gryglewski

się tzw. małopolskie „Boże Męki”, których tradycja sięgać ma jeszcze XVI w. (Bochnia, Królówka). Wśród tych najstarszych znajduje się „Boża Męka” z Miechowa, datowana na 1605 r.⁴². Innym wczesnym obiektem z centralnej Polski jest komemoratywny pomnik w Grotowicach nad Pilicą, powstały z fundacji Grotowskich w 1607 r., wzniesiony na pamiątkę bitwy pod Guzowem⁴³.

⁴² T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Kraków 1958, *passim*; G. Zań-Ograbek, *Kapliczki, figury przydrożne, krzyże*, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, red. A. H. Stachowski, Warszawa-Kraków 2000, s. 391; B. Frey-Stecowa, *Geneza scen pasyjnych na kolumnie zwanej „Boża Męka” przed klasztorem Kamedułów na Bielanych, czyli o popularności rycin ilustrujących „Evangelicae Historiae imagines” Hieronymusa Natalisa*, „Folia Historica Cracoviensia” 11 (2005), s. 133–153.

⁴³ *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 6: *Województwo piotrkowskie*, wyd. J. Szymczak, Łódź-Piotrków Trybunalski 1993, s. 115–116.

Jednak w przypadku chojeńskiego przykładu należy koncentrować się na obiektach wykorzystujących klasyczną kolumnę ustawioną na postumencie. Lista taka obejmuje przynajmniej kilkanaście zabytków o różnym rozpoznaniu chronologicznym. Wśród nich, ze względu na czas powstania, wymienić można m.in. latarniową kapliczkę „Na Rozdziałowskim”, wzniesioną w 1636 r. na granicy Krakowa i Zielonek⁴⁴. Innymi obiektami, zwieńczonymi samym krzyżem, są kolumny z Wiśnicza Nowego (1646 i 1654)⁴⁵. Przykłady takie ilustrują nie tyle wzorzec dla interesującego nas tu zabytku, co popularność danego modelu w okresie nowożytnym, nieco weryfikując, podkreślaną w publikacjach popularyzatorskich, wyjątkowość chojeńskiej fundacji. Zwracając uwagę na brak pełnego wykazu kolumnowych pomników w Polsce, A. Grzybkowski podsumowywał: „wprawdzie brakuje chronologicznego zestawienia tych zabytków, ale nie wydaje się, by ich fala była wywołana ewenementem kolumny warszawskiej”⁴⁶. W takim kontekście należy też oceniać zabytek z Chojen, który nawiązywał do popularnych wówczas rozwiązań, nie wymagając w związku z tym zestawiania ze stołecznym obiektem. Trzeba jednak podkreślić, że klasyczna forma podłódzkiego pomnika, zrealizowanego zapewne w małopolskim warsztacie, podobnie jak skala i materiał, zdecydowanie wyróżniały go w skali regionalnej. Poza tym dopełnia on wciąż niekompletną listę tego typu obiektów realizowanych na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej.

Podsumowując zaprezentowane rozważania, chciałbym zwrócić uwagę na trzy wątki problemowe. Pierwszy z nich odnosi się do nowożytnych zagadnień artystycznych. W przypadku Chojen interesujący jest sam przykład nowożytnej kolumny powstałej przed połową XVII w., którą można rozpatrywać w powiązaniu z innymi podobnymi pomnikami nowożytnymi w Polsce. Niestety jej bardziej szczegółowa analiza artystyczna jest dość ograniczona. Na uwagę zasługuje również kontekst jej powstania i model fundacyjny, jaki reprezentował Jan Mulinowicz, zaangażowany w powstanie również innych zabytków. Działania te rozpisane zostały na kilkuletni okres pomiędzy rokiem 1628 a 1647, a podjęte przez niego inwestycje były kosztowne i nastawione na dość mało znaczący ośrodek, jakim były Chojny. Można to wytłumaczyć rzeczywistą potrzebą upamiętnienia i zadbania o rodzinną miejscowość. Tym bardziej, że poziom artystyczny i kosztowność obiektów wykraczać mogły poza zasoby lokalnego fundatora.

Drugą kwestią jest zainteresowanie chojeńskim pomnikiem narastające od połowy XIX w., w kontekście historii całej Łodzi. Miasto o świeżej wielkomiejskości wymagało konstruowania swojej historii także z wykorzystaniem dziejów pobliskich miejscowości⁴⁷. Na tym tle zrozumiałe jest stałe zainteresowanie kolumną i jej wykorzystanie jako pomnika patriotycznego, poprzez

⁴⁴ *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906, s. 275–276.

⁴⁵ P. Szlezzynger, *Pompa dworu wojewody krakowskiego – trakt triumfalny w Nowym Wiśniczu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 44 (1999), z. 1–2, s. 31–40; A. Grzybkowski, *op.cit.*, s. 339–342.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 342.

⁴⁷ P. Gryglewski, *W poszukiwaniu tożsamości historycznej. Odbiór zabytków architektonicznych na terenie województwa łódzkiego w latach 1919–1939*, [w:] *W obliczu przemian i nowej rzeczy-*

dostawienie w 1917 kamienia upamiętniającego m.in. Tadeusza Kościuszkę. Biorąc to pod uwagę można przypuszczać, że siedemnastowieczna kolumna z Chojen była jednym ze źródeł inspiracji dla formy Kolumny Rewolucjonistów, odsłoniętej 1 maja 1923 r. w łódzkim parku „Na Zdrowiu”. Ten jeden z najwcześniejszych łódzkich pomników upamiętniał miejsce straceń i pochówków rewolucjonistów z lat 1905–1907 r. Również ten obiekt został zniszczony w 1939 r.⁴⁸. Znaczenie kolumny dla lokalnej historii odzwierciedlają także współczesne, dość swobodne porównania z warszawską Kolumną Zygmunta. Realizują one zapotrzebowanie na niezwykłość i wyjątkowość, których źródło stanowią luźno wykorzystywane uwagi z opracowań naukowych.

Trzeci wątek problemowy odnosi się do samych Chojen, na terenie których przetrwała świadomość własnej historii i pewnej odrębności, umacnianej w obliczu rozrastającej się Łodzi. Sprzyjał temu wydłużony w czasie proces wchłaniania wszystkich składowych obecnej metropolii, który w odniesieniu do chojeńskiego kościoła i jego okolic zakończył się dopiero w 1945 r. To poczucie lokalnej przeszłości potwierdzało stałe zainteresowanie kolumną i własnymi dziejami, czemu mieszkańcy wsi dali wyraz poprzez budowę nowej świątyni⁴⁹. Towarzyszyły temu udane starania o utworzenie odrębnej parafii. Zaprojektowany w 1897 r. przez Józefa Piusa Dziekońskiego kościół był dużą bazyliką z transeptem i dwuwieżową fasadą, a swoją skalą i formą mógł konkurować z niedawno ukończoną nową łódzką farą pw. Wniebowzięcia NMP⁵⁰. Budynek zlokalizowano obok starej drewnianej świątyni⁵¹. Krzysztof Stefański zwracał uwagę na wyjątkowy rozmach nowego kościoła, finansowanego przecież przez mniej liczną, wiejską część parafii, pomimo tego: „obiekt wzniesiono (...) okazały, godny z pewnością bardziej

wistości. Sztuka lat 1919–1939, red. A. Lorenc-Karczevska, D. Rutkowska-Siuda, Łódź-Warszawa 2021, s. 229–242.

⁴⁸ Po wojnie miejsce upamiętniono głazem, w 1975 r. zastąpionym Pomnikiem Czynu Rewolucyjnego autorstwa Kazimierza Karpińskiego (przy współpracy Stanisława Siedlika, Wacława Wołosewicza i Józefa Zięby).

⁴⁹ Ciekawym źródłem potwierdzającym takie nastroje jest zachowana w archiwum parafialnym kościoła Św. Wojciecha tzw. „Złota Księga” z lat 1922–1925. Ilustrowany amatorsko album obejmuje donacje na budowę nowej świątyni, a także informacje o dziejach wsi i jej zabytkach. To interesujące źródło jest opracowywane w ramach projektu badawczego kierowanego przez prof. A. Gralińską-Toborek i dr A. Świętosławską z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.

⁵⁰ Komitet budowy nowego kościoła Św. Wojciecha zawiązał się w 1895 r. Sporządzony przez Józefa P. Dziekońskiego projekt był gotowy już w 1897 r. i został zatwierdzony przez łódzkiego architekta powiatowego Ignacego Markiewicza. Prace budowlane rozpoczęły się w 1902 r. Bryła w stanie surowym była gotowa w 1907 r., pozbawiony jeszcze wież kościół w 1924 r. został poświęcony przez bp. Wincentego Tymienieckiego. Wieże zostały wzniesione w latach 1927–1938 według projektu Wiesława Konowicza, K. Stefański, *op. cit.*, s. 76–79.

⁵¹ Decyzja o budowie monumentalnego kościoła w centrum słabo zaludnionej wciąż wsi podzieliła parafian. Mieszkańcy gęściej zaludnionych i bezpośrednio sąsiadujących z Łodzią Nowych Chojen domagali się zmiany lokalizacji. Wobec oporu społeczności starszej wsi spór doprowadził do powstania kolejnego, drugiego kościoła w części północnej. K. Stefański, *op. cit.*, s. 77.

eksponowanego usytuowania”⁵². Najbardziej charakterystycznym jego elementem stała się dwuwieżowa fasada, zwrócona w stronę traktu, do końca lat 70-tych górująca ponad okoliczną zabudową. Jak zauważył Stefański, „w ukształtowaniu wież bez trudu można dostrzec reminiscencję motywów Kościoła Mariackiego w Krakowie”⁵³. Być może ten krakowski wątek również wynikał z tradycji siedemnastowiecznych związków Jana Mulinowicza z tym miastem⁵⁴.

Bibliografia

Źródła publikowane

Corpus Inscriptionum Poloniae, t. 3: *Województwo miejskie łódzkie*, wyd. A. Szymczakowa, J. Szymczak, Warszawa-Łódź 1981.

Corpus Inscriptionum Poloniae, t. 6: *Województwo piotrkowskie*, wyd. J. Szymczak, Łódź-Piotrków Trybunalski 1993.

Opracowania

Baranowski B., *O dawnej Łodzi*, Łódź 1976.

Bomanowska M., Bonisławski R., Podolska J., *Spacerownik łódzki* 2, Łódź 2010.

Chrościcki J. A., *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.

Chrościcki J. A., *Forum Wazów w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 25 (1980), z. 3–4, s. 228–246.

Ćwikła Ł., Nowak T., *Osadnictwo do XVI wieku*, [w:] *Łódź historia miasta poprzez wieki*, t. 1: *do 1820 roku*, red. T. Grabarczyk, Łódź 2023, s. 139–171.

Flatt O., *Opis miasta Łodzi pod względem historycznym, statystycznym i przemysłowym*, Warszawa 1853.

Frey-Stecowa B., *Geneza scen pasyjnych na kolumnie zwanej „Boża Męka” przed klasztorem Kamedułów na Bielanach, czyli o popularności rycin ilustrujących „Evangelicae Historiae imagines” Hieronymusa Natalisa*, „Folia Historica Cracoviensia” 11 (2005), s. 133–153.

Gaworczyk M., *Folwark łódzki*, „Ziemia Łódzka” 8 (2018), s. 20–21.

Gryglewski P., *W poszukiwaniu tożsamości historycznej. Odbiór zabytków architektonicznych na terenie województwa łódzkiego w latach 1919–1939*, [w:] *W obliczu przemian i nowej rzeczywistości. Sztuka lat 1919–1939*, red. A. Lorenc-Karczewska, D. Rutkowska-Siuda, Łódź-Warszawa 2021, s. 229–242.

Gryglewski P., *Zabytki architektury dawnej w granicach Łodzi*, [w:] *Łódź historia miasta poprzez wieki*, t. 1: *do 1820 roku*, red. T. Grabarczyk, Łódź 2023, s. 435–477.

Grzybkowski A., *Krzyż na warszawskiej Kolumnie Króla Zygmunta III Wazy*, [w:] *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. W. Bułsza, J. Gadowski, Kraków 2002, s. 335–342.

⁵² *Ibidem*, s. 78.

⁵³ Badacz łączył to rozwiązanie z tradycjami małopolskiego neogotyku z kręgu Jana Sasa-Zubrzyckiego, konkurencyjnego wobec „stylu wiślano-bałtyckiego”: K. Stefański, *op. cit.*, s. 78–79.

⁵⁴ Żywe zainteresowanie przeszłością Chojen jest czytelne również współcześnie. W 2024 r. Fundacja „Urban Forms”, we współpracy z badaczami z Uniwersytetu Łódzkiego, realizuje projekty nastawione na promowanie wiedzy o lokalnej historii i dziedzictwie na terenie dzielnicy Chojny.

- Heike O., *Chojny in Geschichte und Sage*, "Łodzer Volkszeitung" 1927, nr 353, s. 2–3.
- Kaiser E., *Gott verläßt die Waisen nicht*, [w:] *Volksfreund-Kalender für Stadt und Land auf das Jahr 1927*, 1. Jg, Łódź 1927, s. 54–58.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1954.
- Krasny P., Kurzej M., *Mediolańskie instrukcje o budynkach i sprzętach kościelnych wydane na polecenie Karola Boromeusza i ich recepcja w Kościele katolickim*, Kraków 2021.
- H. L., *Z dekanatu łódzkiego*, „Przegląd Katolicki” 13 (1875), nr 33, s. 520–521.
- Mróz J., *Estetyczne kategorie unikatowości i osobliwości oraz ryzyko ich użycia w kontekście aksjologicznym*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica. Ethica-Aesthetica-Practica” 40 (2022), s. 113–130.
- Nowak T., *Daty pierwszych zapisów średniowiecznych osad w okolicach Łodzi*, „Kronika Miasta Łodzi” 1993, z. 2, s. 91–98.
- Pawlak W., *Patrząc na starą fotografię*, Łódź 1981.
- Richter K., *Der Triumph des Kreuzes. Kunst und Konfession im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts*, Berlin-München 2009.
- Rożek M., *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977.
- Seweryn T., *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Kraków 1958.
- Stefański K., *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta: 1821–1914*, Łódź 1995.
- Szlezzynger P., *Pompa dworu wojewody krakowskiego – trakt triumfalny w Nowym Wiśniczu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 44 (1999), z. 1–2, s. 31–40.
- Szpociński A., *Pamięć zbiorowa a mass media*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 22 (1999), nr 4, s. 43–54.
- Szymczak J., *Stary kościół Św. Wojciecha i kolumna Jana Mulinowica na Chojnach*, „Kronika Miasta Łodzi”, 1994, z. 1, s. 107–120.
- Tatarkiewicz W., *Kolumna Zygmunta a kolumna Św. Heleny*, „Biuletyn Historii Sztuki” 25 (1963), nr 1, s. 75–76.
- Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906.
- Wardzyński M., *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015.
- S. Z., *Chojny*, „Przegląd Katolicki” (1891), nr 51, s. 811–812.
- Zajączkowski S., Zajączkowski S. M., *Materiały do słownika geograficzno-historycznego dawnych ziem łęczyckiej i sieradzkiej do 1400 roku*, Łódź 1966.
- Zań-Ograbek G., *Kapliczki, figury przydrożne, krzyże*, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, red. A. H. Stachowski, Warszawa-Kraków 2000, s. 391.
- Żerek-Kleszcz H., *Sieć osadnicza na obszarze współczesnej Łodzi od XVI do schyłku XVIII wieku*, [w:] *Łódź historia miasta poprzez wieki*, t. 1: *do 1820 roku*, red. T. Grabarczyk, Łódź 2023, s. 219–309.

Strony internetowe

- <https://web.archive.org/web/20161002194617/http://www.fabrykancka.pl/historia/artyku-y/o-janku-i-jego-kolumnie.html>
- <https://dzienniklodzki.pl/łódzkie-legendy-tajemniczy-janusz-był-pierwszym-mieszkancem-wsi-która-stała-sie-łodzią/gh/c1-14339077/2>
- https://web.archive.org/web/20150223124851/http://tplodzi.republika.pl/kolumna_sieroca.html
- <https://łodz.pl/ua/statcja/gawedy-łódzkie-najstarszy-pomnik-w-łodzi-gdzie-stal-i-kogo-upamiatniał-50266/>

Astrachańska, rudolfińska i Rychterowa. Moskiewskie korony polskich Wazów

Astrakhan, Rudolphine and Richter's One. Muscovian Crowns of the Polish Vasas

Abstract

The author of the article puts forward the thesis that since 1611/1612 the Polish Vasas were in possession of two crowns from the Kremlin treasury: the "Siberian" crown ordered in Prague by Boris Godynov, in a form referring to Rudolf II's Hauskrone and the design of Jacob Mores located in Hamburg, as well as the so-called Astrakhan cap originally ordered by Ivan the Terrible from English goldsmiths. Using the first insignia as an example, the study illustrates the primary and secondary functions of a work of art created at the junction of the West and the East. The central point of the campaign to give the idea of the Moscow Empire a symbolic dimension (and to strengthen the planned Godunov dynasty on the Moscow throne), saturated with manifest values (in accordance with the principle of transferring prestige: the tsar equal to the emperor), only once (the coronation of Dmitry I the False, 1606) fulfilled a ritual function. Concentrating the unfulfilled ambitions of Sigismund III, after his death it quickly changed from an instrument of dynastic and family policy into an expressive symbol of the "Muscovite advantages" not only of the Vasas, but of the entire noble nation, co-creating the historical policy of the second half of the 17th century. The crowning achievement of this myth was the creation by Tobiasz Richter of a replica (the "Richter's" crown) of the original insignia, destroyed on the orders of John Casimir, a kind of simulacrum, which, however, until the end of the 17th century was described in the inventories of the Crown Treasury as an original crown from the Kremlin.

Keywords

Moscow crown, royal iconography, Rudolf II, *Hauskrone*, Władysław IV Waza

W zakrystii w sanktuarium Matki Bożej Łaskawej w Le Grazie niedaleko Mantui, pośród wizerunków rozlicznych dobrodziejów i dobrodziejek przybytku, rozpoznajemy konterfekt królowej Ludwiki Marii (il. 1) w sukni zbliżonej do ślubnej, z różami w ręku. Monarchini (z młodszej linii Gonzagów) ma na głowie koronę nie do końca konwenującą z resztą ubioru oraz jej znaną ikonografią, ani z tzw. koroną koronacyjną polskich królowych. Jest to raczej nieco stylizowane regaliu z futrzanym opuszką i formami zbliżonymi do insygniów państwa moskiewskiego.



1. *Portret Ludwiki Marii Gonzagi*, 1646, sanktuarium maryjne w Le Grazie, fot. domena publiczna

Ideowo nawiązuje ono zapewne do dziedzictwa Paleologów (królowa była potomkinią cesarza bizantyńskiego Andronika II Paleologa, co wpisywało się w ówczesne plany podboju Turcji jej męża Władysława IV Wazy), ale pod względem formy parafrazuje insygnium pochodzące ze skarbca kremlowskiego. Nieprzypadkowo na portrecie Zygmunta III ze słynnego pocztu Jan Matejko zaprezentował koronę moskiewską trzymaną przez suwerena na kolanach. Choć ma ona charakter anachroniczny (powieli formy późniejsze, zwłaszcza insygnium cara Michała I Romanowa, przekształcane następnie niejednokrotnie), symbolizuje niezrealizowane ambicje dwóch pierwszych Wazów na polskim tronie i jednocześnie przypomina o posiadanych przez nich realnie znakach władzy carskiej. Co ważne, od momentu śmierci ostatniego Rurykowicza, czyli od stycznia 1598 r. o zdobyciu tronu carskiego marzył zarówno Zygmunt III, jak i cesarz Rudolf II, stąd

opowieść o koronie moskiewsko-rudolfińskiej warto wpisać w szerszy kontekst geopolityczny¹.

W 1610 r. podpisano porozumienie, na skutek którego Władysław Waza został wybrany „carem i Wielkim Księciem całej Rusi”, choć decyzji tej nie podjął pełnoprawny sobór ziemski. Na mocy zawartego pod Smoleńskiem paktu Zygmunt III zgodził się, aby jego najstarszy syn „koronę i wieniec brał carski i diadem w Moskwie z rąk patriarchy moskiewskiego starodawnym zwyczajem”. Po triumfie kłuszyńskim i układzie z bojarami hetman Stanisław Żółkiewski przejął „wszystkie insygnia i skarby państwa moskiewskiego, [...] wszystkie ozdoby, skarby i ochędóstwa pierwszych panów” moskiewskich, w tym „koronę i sceptra”, oraz zobowiązał się, że Władysław Zygmunto- wicz jako „hospodar, car i wielki książę wszytkiej Rusi” koronuje się w Moskwie². 26 czerwca 1612 r. królewicz wraz z ojcem wyjechali z Warszawy „na koronację do Moskwy”³. Wysłano też odezwy do bojarów nakazujące przygotowanie stosownego powitania.

Jak wiemy, do ceremonii nigdy nie doszło, warto jednak uświadomić sobie rolę tzw. koron moskiewskich w wazowskiej ikonosferze⁴, koron, bo wbrew dominującej opinii w nauce istniały dwa odrębne insygnia wazowskie tej proveniencji. Za koronę moskiewską polskich Wazów Jacek Kriegseisen uważał koronę „syberyjską” Borysa Godunowa, zamówioną przezeń wraz z kompletem regaliów u praskich złotników cesarza Rudolfa II i przesłaną na Kreml w 1604 r., zaś Aleksander W. Ławrientiew – czapkę astrachańską, wykonaną dla Iwana Groźnego w Anglii w 1573 r.⁵. Okazuje się, że wspomniani uczeni mieli poniekąd rację, ponieważ oba insygnia znajdowały się w prywatnych zbiorach Zygmunta III, a następnie Władysława IV. Zidentyfikowanie w Hamburgu pewnych intrygujących w tym aspekcie źródeł ikonograficznych, jak również pomijanie dotąd w kontekście interesującego nas tematu określonych publikacji i źródeł (np. testamentu Władysława IV), skłania do ponownego pochylenia się nad przywołaną tu problematyką, którą zresztą piszący te słowa zapowiedział już w swym artykule z 2012 r.⁶, a awizowana była ona również podczas bezprecedensowej wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum pt. *Rzqdzic*

¹ P. P. Szpaczyński, *Mocarstwowe dążenia Zygmunta III w latach 1587–1618*, Kraków 2013, s. 257.

² J. Żukowski, *Wielki Książ Moskiewski Władysław Zygmunto- wicz. Przegląd ikonografii w 400-setną rocznicę elekcji*, [w:] *The Royal Component of Lithuanian Culture: Images, Symbols, Relics*, „Acta Academiae Artium Vilnensis” 65/66 (2012), s. 167–209.

³ S. Twardowski, *Władysław IV król polski i szwedzki*, Leszno 1649, s. 45.

⁴ Por. J. Żukowski, *A Recently Discovered Portrait of Ladislav Vasa as the Pretender to the Muscovite Throne (ca. 1609) in the Collection of the Bibliothèque nationale de France*, „Biuletyn Historii Sztuki” 87 (2025), nr 3, s. 33–56.

⁵ J. Kriegseisen, *Klejnoty Rzeczypospolitej. Przyczynek do dziejów polskich klejnotów koronnych*, „Studia Waweliana” 13 (2007), s. 115–126; A. W. Ławrientiew, *Corona moscovitica ze Skarbca Koronnego epoki Wazów (wokół kwestii pochodzenia insygnium)*, „Kronika Zamkowa. Roczniki” 68 (2015), nr 2, s. 7–30.

⁶ J. Żukowski, *Wielki Książ Moskiewski...*, op. cit.

i olśniewać z 2019 roku⁷. Skłania do zainicjowania dialogu ze wspomnianymi badaczami, którzy jako jedyni dotąd naświetlili to zagadnienie w szerszym zakresie, przy uwzględnieniu ustaleń Feliksa Kopery, Mariana Morełowskiego, Michała Rożka oraz Jerzego Lileyki, Michała Myślińskiego i Antoniego Romualda Chodyńskiego⁸.

Korona moskiewska nr 1 a projekty Jakoba Moresa Starszego

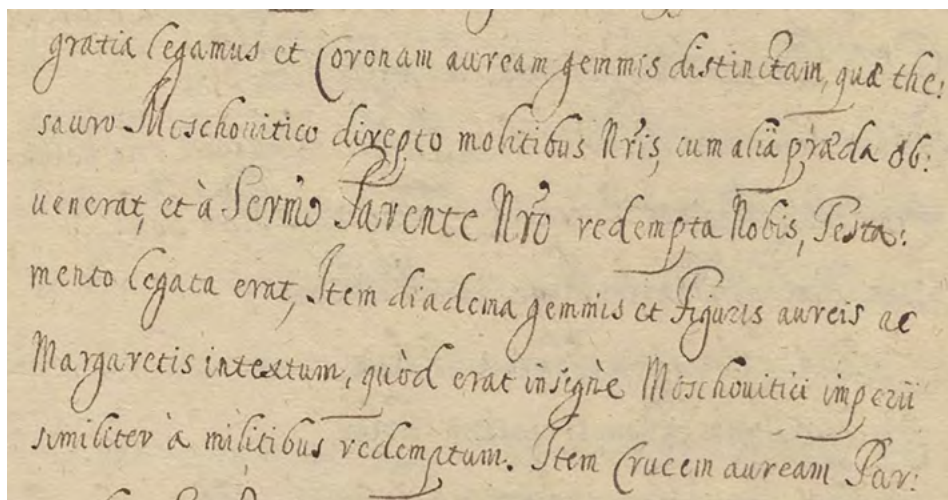
Idea unii polsko-litewsko-moskiewskiej z lat 1572–1619 (potem nawiązywała do niej jeszcze strona rosyjska) doszła do głosu zwłaszcza w trakcie wielkiego poselstwa Lwa Sapiehy do Moskwy, gdzie przebywał on od 16 października 1600 do 13 marca 1601 r.⁹ Już w 1586 r. Stefan Batory wysłał do Moskwy Michała Haraburdę, który przedstawił projekt połączenia obu państw, polegający na unii personalnej; impulsem do owej misji były podobno starania Habsburgów o koronę carską wobec spodziewanego wymarcia dynastii Rurykowiczów. Strona polska nalegała na ów projekt podczas rokowań w Grodnie, co Sapieha skomentował: „chcieliśmy jawnie o tem napisać, aby o tem mówili, iżby się z nami złączyli i zuniowali w jedno państwo i w jedną Rzpltę, a to po śmierci terażniejszego pana ich, by słowa mówić o tem nie chcieli abo nie śmieli”¹⁰. 4 grudnia 1600 r. Sapieha wraz z pozostałymi członkami poselstwa przedstawił na Kremlu szczegóły projektu unii, którego współautorami byli Jan Zamoyski i Krzysztof Radziwiłł „Piorun”. Przewidywano wspólne: skarb w Kijowie, mennicę oraz flotę na Bałtyku i Morzu Czarnym, jak również szereg wolności gospodarczych i religijnych dla poddanych obu władców. Zygmunt III i Borys Godunow mieli zachować swoje prerogatywy, mieli jednak używać nowych koron, o podwójnym kształcie („dwoistyje Korony”), symbolizującym nierozzerwalny związek obu państw i ich monarchów. W razie bezpotomnej śmierci Zygmunta tron polski objąłby car, który dwa na trzy lata miałby przebywać w Rzeczypospolitej, w przypadku z kolei jego wcześniejszej

⁷ D. Nowacki, D. Szewczyk-Prokurat, *Jubilerzy i jubilerstwo w epoce Wazów*, [w:] *Rządzić i olśniewać: klejnoty i jubilerstwo w Polsce w XVI i XVII wieku. Eseje*, red. D. Nowacki, M. Piwocka, D. Szewczyk-Prokurat, Warszawa 2019, s. 115–149.

⁸ F. Kopera, *Dzieje skarbcza koronnego czyli insygniów i klejnotów koronnych Polski*, Kraków 1904; M. Morełowski, *Losy skarbcza koronnego od czasów rozbiorów*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 9 (1929), z. 3, s. 217; J. Lileyko, *Regalia polskie*, Warszawa 1987; M. Myśliński, *Klejnoty Rzeczypospolitej: zawartość Skarbcza Koronnego na Wawelu w świetle jego inwentarzy z lat 1475–1792*, Warszawa 2007 (tam szersze omówienie literatury, s. 13–23); A. R. Chodyński, *Druga korona moskiewska i inne klejnoty zastawne ze skarbcza Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 55 (2007), nr 2, s. 189–204; M. Rożek, *Polskie insygnia koronacyjne. Symbole władzy państwowej*, Kraków 2011.

⁹ M. Gajda, *Poselstwo Lwa Sapiehy w Moskwie 1600–1601 w świetle polskich relacji dyplomatycznych oraz relacji Izaaka Massy i Jacques’a Margereta*, „Piotrkowskie Zeszyty Historyczne” 12 (2011), nr 1, s. 124–144.

¹⁰ K. Tyszkowski, *Poselstwo Lwa Sapiehy w Moskwie 1600 r.*, Lwów 1927, s. 10–11.



2. Fragment testamentu Władysława IV z 9 czerwca 1647 z legatem tzw. koron moskiewskich, Riksarkivet, Skokloster Sammlingar, fot. archiwum

śmierci, tron moskiewski przypaść miał Wazie. Godunow zaprzysiął rozejm, ale projekt unii nie został zrealizowany¹¹, chociaż szanse na spełnienie tego zamysłu pojawiły się jeszcze w 1606 (sojusz z Dymitrem I Samozwańcem) i w 1609 roku (poselstwo polskie do obozu Dymitra II Samozwańca)¹². Ostatecznie, mimo że samej idei powołania federacji nie udało się wcielić w życie, znalazła ona oddźwięk w kilku projektach złotniczych epoki.

Wiele legend obrosło wokół „moskiewskiej korony” („corona seu diadema moschovitica”), owej „złotej korony i diademu otrzymanego w Moskwie oraz krzyża z częstką Świętego Krzyża, przed którym Moskwa przysięgali”, jakie Władysław IV zapisał w testamencie Rzeczypospolitej (il. 2), pod warunkiem że jego bracia umrą bezdzietnie. Warto przywołać w tym miejscu jego treść:

Dalszą spuściznę pozostawiamy Rzeczypospolitej, dla której bezpieczeństwa jak i chwały zawsze byliśmy gotowi przelać krew i oddać życie. Tym samym przekazujemy naszym następcom łaskę świadczenia tych samych uczuć oraz złotą koronę ozdobioną klejnotami, która po ograbieniu skarbcza Moskiewczan przez naszych żołnierzy, wraz z innymi łupami wpadła w nasze ręce, i przez Naszego Najjaśniejszego Rodzica została wykupiona dla nas [i] przekazana na mocy testamentu, tak samo jak diadem utkany z klejnotów i złotych figur oraz pereł, który był znakiem imperium moskiewskiego, również odkupiony od żołnierzy¹³.

¹¹ *Poselstwo Lwa Sapiehy w roku 1600 do Moskwy: podług dyaryusza Eljasza Pielgrzymowskiego*, oprac. W. Trębicki, Grodno 1846, s. 37; K. Tyszkowski, *op. cit.*, s. 41, 57.

¹² R. Skrinnikov, *Minin i Pożarskij*, Moskwa 1981, s. 120.

¹³ *Alia legata ad Remp[ublicae] ordimur; pro cuius salute et gloriae que maolmodum, vitam et sanguinem N[ost]rum fundere parati semper fuimus, ita N[ost]ri posthumi erga eandem affectus testandi gratia legamus et Coronam auream gemmis distinctam, que thesauro Moscovitico direpto molitibus N[ost]ris, cum alia praeda obvenerat, et a Serenissimo Parente N[ost]ro redempta Nobis,*

Ostatnia wola króla Władysława potwierdza więc bezsprzecznie tezę o posiadaniu przez polskich Wazów dwóch koron pochodzących ze skarbca kremłowskiego.

Godzi się jednak przypomnieć, iż w przekonaniu Adama Darowskiego oraz Jerzego Lileyki korona moskiewska została przygotowana przez złotników Zygmunta III na dworze warszawskim po 1610 r., z myślą o jego koronacji na moskiewskiego hospodara¹⁴. Badacze odrzucili przyjętą przez Juliana Ursyna Niemcewicza (a potem Walerego Eljasza-Radzikowskiego¹⁵, Stanisława Kutrzebę, Michała Rożka¹⁶ i Antoniego Romualda Chodyńskiego¹⁷) tezę, iż był to podarunek dla Zygmunta III od Dymitra I Samozwańca. Jak przekazują źródła, owo insygnium zostało w 1604 r. wysłane wraz z jabłkiem i berłem (te ostatnie przetrwały do dziś na Kremlu) przez cesarza Rudolfa II; adresatem był Borys Godunow¹⁸. Na początku 1600 r. dwór Rudolfa II, w związku z epidemią, opuścił Pragę i przeniósł się do Pilzna w zachodnich Czechach. Dziesięć mil od niego w mieście Eger (współczesny Cheb) zatrzymał się orszak wielkiego posła carskiego Anatazego (Afanasija, Ofanasjeja) Własiewa. Tutaj, jak donosił urzędnik miejski R. L. von Dorndorff w swoim raporcie dla Jerzego Fryderyka Hohenzollerna margrabiego von Ansbach (jednego z klientów Jacoba Moresa Starszego), poseł ów miał ze sobą „cesarskiego złotnika, który wykonuje dla niego wspaniałą złotą koronę, ozdobioną rubinami i diamentami”. Dalej informował, że rzemieślnik ten pracował w mieszkaniu Własiewa, który przywiózł z Moskwy, z myślą o koronie, kosztowny kamień, szacowany na 200 tys. dukatów. Von Dorndorff dodał, iż mistrz złotnictwa, który od wielu lat był jego dobrym przyjacielem, musiał przysiąc cesarzowi, że sprawę zachowa w tajemnicy. Aleksander W. Ławrientiew wyraził przekonanie, iż wybór rzemieślników cesarskich podyktowany był nie tyle ogólnoeuropejską sławą dworskich warsztatów Rudolfa II, uznanego wówczas ośrodka światowej sztuki złotniczo-jubilerskiej, ile motywami politycznymi. Powierzono go nadwornym jubilerom jedynego wówczas cesarza Europy, dlatego że w carstwie moskiewskim był on uznawany za czołowego spośród zachodnich władców kontynentu.

Zamówione wcześniej regalia przybyły z Pragi wraz z misją Heinricha von Logau, nie wśród oficjalnych prezentów, ale drogą prywatną, i nie zostały one nawet zademonstrowane na solennej recepcji – jawne przekazanie insygniów mogłoby zostać uznane za akt zależności Moskwy od Cesarstwa. Dyplomaci Rudolfa II

testamento legata erat, item diadema gemmis et figuris aureis ac Margaretis intextum, quo erat in signe Moscovitici imperii similiter a militibus redeptum, testament Władysława IV z 9 czerwca 1647, Riksarkivet, Skokloster Sammlingar, sygn. 200, bez paginacji. Za konsultację w kwestii tłumaczenia dziękuję serdecznie dr. Tomaszowi Pełechowi.

¹⁴ F. Kopera, *op. cit.*, s. 197; J. Lileyko, *op. cit.*, s. 97–100.

¹⁵ W. Eljasz Radzikowski, *Korony królów polskich*, Poznań 1899, s. 46.

¹⁶ M. Rożek, *op. cit.*, s. 122.

¹⁷ A. R. Chodyński, *op. cit.*, s. 189–204.

¹⁸ A. W. Ławrientiew, *Cariewicz – car' – cesar'. Łęd mitrij I, jego gosudarstwiennyje pieczati, nagradnyje znaki i miedali. 1604–1606 gg.*, Sankt Petersburg 2001, s. 177–180.



3. A) J. Mores Starszy, projekt korony cesarskiej, ok. 1600, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, fot. domena publiczna; B) Fragment awersu medalu Dymitra I Samozwańca, 1606, fot. Getty Images

byli początkowo przyjmowani w Moskwie z niespotykaną pompą, co mogło wiązać się z oczekiwaniami Godunowa, liczącego na uzyskanie tytułu „cezara”. Trzy miesiące po przybyciu poselstwa z Pragi, w październiku 1604 r., rozpoczęła się kampania Dymitra I Samozwańca, którego to 31 lipca 1605 r. koronowano. Arcybiskup ellasoński Arseniusz w swych pamiętnikach przekazał, że wbrew tradycji Samozwaniec koronował się najpierw w Soborze Uspieńskim (Zaśnięcia Matki Bożej) koroną przysланą przez cesarza, a potem czapką Monomacha w Soborze Św. Michała Archaniola (Archangielskim)¹⁹. Na awersie (il. 3b) i rewersie medalu wybitego z okazji ślubu Dmitrija I z Maryną Mniszchówną²⁰ rozpoznajemy koronę zbliżoną do zachowanego w Hamburgu, opisanego niżej projektu Jacoba Moresa (il. 3a, 4)²¹. Nieco przekształcony artefakt widnieje na głowie cara na obrazie *Dymitr I Samozwaniec przyjmujący polską delegację na moskiewskim*

¹⁹ *Ibidem*, s. 173–174.

²⁰ Zaznaczyć warto, że po raz pierwszy w omawianym przypadku inskrypcja w otoku zawierała tytuł „IMPERATOR RUSSIAE” („Cesarz Rosji”), choć oficjalnie pierwszym cesarzem dopiero ponad 100 lat później został Piotr I.

²¹ *Ibidem*, s. 59–62, il. 10. Jacek Kriegseisen odnotował paralelę pomiędzy przywołanym medalem Dymitra I, koroną wyhaftowaną na tzw. lambrekinie Władysława Zygmunta oraz koroną Rudolfa *Hauskrone*. Przywołanie obrazu *Pochód koronacyjny i koronacja Maryny Mniszchówny* z ok. 1650 r. (Muzeum Historyczne w Moskwie) wydaje się jednak w tym kontekście zbyt daleką analogią: J. Kriegseisen, *op. cit.*, s. 120–121.



4. Fragment ilustracji 3a

Kremlu (il. 5)²². Źródła potwierdzają, że podczas posłuchania posłów Aleksandra Korwina Gosiewskiego i Mikołaja Oleśnickiego 3 maja 1606 r. car zasiadał na tronie „w wysokiej koronie”, przeciwstawianej czapce Monomacha, i to ta pierwsza, według źródeł z epoki, miała status uprzywilejowany w dworskiej etykiecie²³.

Na początku panowania Dymitra I w skarbcu carskim znajdowały się cztery korony, ale trwały prace nad kolejną, piątą, przeznaczoną dla Maryny Mniszchówny – nigdy jej jednak nie ukończono ze względu na wydarzenia majowe 1606 r. i zabójstwo Samozwańca. „Czapka syberyjska” Godunowa i „nie całkiem wykończona” korona Maryny zostały wydane w 1611 r. z Kremla przez Radę Siedmiu Bojarów na rzecz Polaków jako substytut żołdu. Do tej pory najczęściej uznawało się, że szlachta, która nie otrzymała pieniędzy, zabrała

zastaw do Rzeczypospolitej, gdzie po nieudanej próbie znalezienia nabywcy obie korony zostały „połamane” i sprzedane w częściach²⁴. Przekazy źródłowe dowodzą, że koronę „syberyjską” Godunowa przejął jednak Zygmunt III. Mikołaj Marchocki w *Historii moskiewskiej wojny* wspominał:

...kiedy już bardzo nalegało wojsko, toż król jegomość posłał komisarzów, że miasto pieniędzy, skarby moskiewskie między nas dzielili.[...] A i z tymi skarbami, bo było jeszcze i złota, i srebra nie mało, lepiej tak było sobie począć, jako pan Gąsiewski [=Gosiewski] radził, żeby był król jegomość mencarze posłał, co by byli z tego pieniądze robili, nie mało by się było ćwierci pieniędzmi wojsku zapłaciło. A insze rzeczy mogłyby się były w zysku królowi jego mości zostać; [...] Pana Jezusa szczerozłotego [...] między się, na sztuki porąbawszy, podzielili. [pod koniec października 1611 r.] Zostało też na stolicy z wojska pana Sapieżynego ochotnika nie mało. Pozwolono tym wszystkim, co zostali, osobny żołd; zwano to murowy. Dano w zakładzie tego żołdu naszym koronę; jedną od Maksymiliana cesarza daną wielkiemu moskiewskiemu kniaziowi

²² Szymon Boguszowicz (atryb.), *Car przyjmujący polską delegację w Sali Recepcyjnej Pałacu Fasetowego (Granowitaja palata) na moskiewskim Kremlu*, po 1606, olej i tempera na desce, 43,5 x 64 cm, Budapeszt, Magyar Nemzeti Múzeum, nr inw. 7; *Świat polskich Wazów. Przestrzeń-ludzie-sztuka*, red. J. Żukowski, Warszawa 2019, poz. VII.17 (opr. M. Gödölle).

²³ A. W. Ławrientiew, *op. cit.*, s. 175.

²⁴ *Ibidem*, s. 189.

Iwanowi; drugą, co ją Dymitr dał urobić; obiedwie kosztowne od kamieni; posoch jednorożcowy, także sadzony kamieniami po końcach; siodło carskie, też kamieniami sadzone; jednorożce dwa całe, albo rogi ich; trzeci na poły przerźnięty. Sapieżyńcom dano w zakładzie dwie czapce złotem powleczone, a kamieniami sadzone, w które cary swoje Moskwa koronować zwykła; berło i jabłko, oboje złote, kamieniami sadzone.[...] Moskwa [...] kiedy stolicę oswobodzili od nas, Michaiła Nikiticza Philaretowego [...] carem go sobie obrali, i tymi czapkami, co były przy Sapieżyńcach, którymi zwyczajnie cary koronują, koronowali²⁵.

W podobnym duchu Samuel Maskiewicz, raportując wydarzenia z początków listopada 1611 r., pisał w swoim pamiętniku o pertraktacjach: „...spodziewając się wraz królewica na państwo, nie chcieli bojarowie skarbu gołocić, dla powagi przy koronowaniu cara, jako insygnia wszystkie do koronacji należące. [...] Choć było czym – mówię – płacić, nie chcieli skarbu niszczyć, ale zastawy nam dali, które mieli prędko wykupić, a te są: koron dwie carskich, jedna Hodu nowa, a druga Dymitra, co Mniszchównę miał, nedorobiona jeszcze była, rogów jednorożcowych dwa albo trzy posoch [małe berło] carski jednorożcowy, po końcach oprawny we złoto z dyjamenty, siodło husarskie tegoż Dymitra z kamieniami i perłami we złoto oprawne”. W czerwcu 1612 r. pod Moskwą polskie wojska pertraktowały z bojarami w sprawie „zapłaty murowej”, co Maskiewicz odnotowuje następująco: „widząc, że pieniędzy nie mieli, wzięliśmy te zastawy z sobą, a oni też nam obiecali, niż do granicy dojdziem, z pieniędzmi dogonić i wykupić od nas; na czym mieliśmy 18 000 złotych polskich”²⁶. Zatem zgodnie z sugestią Gosiewskiego („insze rzeczy mogłyby się były w zysku królowi jego mości zostać”) latem 1612 r. korona rudolfińska-godunowska, zapewne za pośred-



5. S. Boguszowicz (atryb.), *Car przyjmujący polską delegację w Sali Recepcyjnej Pałacu Fasetowego (Granowitaja palata) na moskiewskim Kremlu, po 1606*, fragment, Budapeszt, Magyar Nemzeti Múzeum, repr. za: *Świat polskich Wazów. Przestrzeń-ludzie-sztuka*, kat. wyst. red. J. Żukowski, Warszawa 2019, poz. VII.17

²⁵ *Moskwa w rękach Polaków: pamiętniki dowódców i oficerów garnizonu polskiego w Moskwie w latach 1610–1612*, oprac. M. Kubala, T. Ściężor, Kraków 1995, s. 85, 104–105.

²⁶ *Pamiętniki Samuela i Bogusława Maskiewiczów*, oprac. A. Sajkowski, red. W. Czapliński, Wrocław 1961, s. 172, 179.

nictwem jego samego²⁷, dotarła do króla Zygmunta. Nie została też „połamana”²⁸, zapewne w przeciwieństwie do niewykończonych korony Maryny, siodła Samozwańca i trzech „rogów jednorożca” wraz ze szczerozłotym posągiem Chrystusa.

Chorąży mozyrski Józef Budziło (*Historia Dmitra fałszywego...*) w odpisie instrukcji dla posłów „sapieżyńskich” do króla Zygmunta z 27 lipca 1612 r. pisał: „...bracia nasi [...] ściśnięci wielką nędzą i niedostatkiem donoszą też uniżone prośby swe przed majestat Waszej Królewskiej Mości.[...] Więc też *insigna imperii*, do *coronaciej* należące, ich mość panowie bracia nasi, schodząc ze stolicy moskiewskiej, w zasługach swych miesięcznych mieli byli zabrać z sobą z inszymi klejnotami, którymi od ich za prośbą jego mości pana hetmana zastawą swoją oswobodzili, na których zawiódł żołąd nas wszystkich miesięcy, nie płaconych według listów przepowiednich. Prosimy, aby Wasza Królewska Mość, pan nasz miłościwy, zapłaceniem żołądu one u nas oswobodzić rozkazać raczył”²⁹. Jeszcze 21 września 1612 r. Budziło ze swymi współpracownikami pisał do oblegającego Kreml kniazia Pożarskiego: „My tedy, oczekiwając szczęśliwego przybycia pana naszego [...] koronę na głowę cara Władysława pospołu z wiernymi poddanymi onego [...] włożymy”³⁰.

Część skarbów – m.in. miednicę z nalewką „z herbami moskiewskimi” – król Zygmunt „kupił od żołnierzy” i potem zapisał w testamencie żonie³¹. Władysław posiadał w swych zbiorach więcej tego typu artefaktów, np. Ludwika Maria odziedziczyła po nim sztandar w typie moskiewskim („un guidon à la Moscovite”), trzy ikony („une Nostre-Dame de Moscovite”, „une Nostre-Dame de Moscovite avec de petites perle”, „une Nostre-Dame de Moscovite garnie de semence de perles, turquois et autres pierres”), dwa krucyfiksy moskiewskie („les deux croix d’or à la Moscovite”), wreszcie krucyfiks z relikwiami Krzyża Św., na który Moskwanie przyrzekali wierność jej mężowi³². W skarbcu koronnym znajdowały się ponadto analogicznej proveniencji: „Tabula Graeca srebrem

²⁷ Co tym bardziej prawdopodobne, że wcześniej pełnił on funkcję „gołowy streleckiego”, sprawował zatem faktyczną władzę nad całym państwem moskiewskim. Zob. S. Herbst, *Gosiewski Aleksander*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8 (Girdwoyń Michał-Gross Adam), Wrocław 1960, s. 339–340.

²⁸ Aleksander W. Ławrientiew, powołując się na świadectwo Samuela Maskiewicza, błędnie uznaje, iż „koronę syberyjską”, zamówioną przez Godunowa u złotników Rudolfa II (przysłaną w 1604 r., w jednym ze źródeł określoną jako „Fiodorową”, zapewne od Fiodora Godunowa), oddano żołnierzom, a następnie przetopiono (A. W. Ławrientiew, *Corona...*, s. 14).

²⁹ *Moskwa w rękach Polaków*, op. cit., s. 491.

³⁰ *Ibidem*, s. 499.

³¹ *Testamenty Zygmunta III Wazy*, oprac. W. Kaczorowski, B. Kaczorowska, M. Kaczorowska, Opole 2013, s. 106.

³² *Une grande croix à la Moscovite d’or, garnie de rubis et de diamans et autres pierre precieuses qui enferme un morceau de la Vraye Croix, il y a sur le chapiteau quatre perles d’Ecosse assez grosses, rondes et une en poire avec quatre petits rubis et pour une chaine d’or à l’Antique*: R. Szmydki, *Pośmiertny inwentarz Ludwika Marii Gonzagi, 1667 r.*, „Rocznik Warszawski” 23 (1993), s. 274, 287, 289.

obwiedziona, z której krzyż in forma Karawaki wziął świętej pamięci Król Je[go]m[o]ść Michał”, „krzyżyk moskiewski srebrny złocisty [...] litery z wierzchu i wewnątrz”, a także „pacyfikał ruski złocisty”, „jednorożec mniejszy kręcony wydrążony środkiem, którego ad proportionem worka w nim będącego i zrobionego na cztery palce nie dostaje z grubego końca”³³.

Przed 1617 r. król zamówił dla Władysława haftowany lambrekin do obozowego baldachimu z bogatym programem heraldycznym – korona wieńcząca herb państwa moskiewskiego parafrazuje koronę moskiewską nr 1 (il. 6). Jak czytamy w dokumencie zachowanym dziś w kopii w Tekach Naruszewicza, *Popis skarbu prywatnego po zejściu Króla JMci Zygmunta, Królewiczowi JMci Władysławowi legowanego*, datowanym na kwiecień 1632 r. i stanowiącym swoisty kodycył do testamentu króla z 1623 r., Zygmunt III na łożu śmierci zapisał Władysławowi³⁴: „z osobna koron 2, jedna od Rudolpha Cesarza Carowi Moskiewskiemu posłana *cum sceptris et pomis*”³⁵. Korona pocho-



6. Haftowany lambrekin obozowy wykonany dla Władysława Zygmunta Wazy, fragment z herbem Księstwa Moskiewskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. muzeum

dziła więc od cesarza Rudolfa, którą to wysłał wielkiemu księciu w Moskwie z berłem i jabłkiem („vom Rudolpho dem keyßer herrührend, welche er den großfürsten in der Moßcau geschicket cum sceptris et pomnis”)³⁶. Dlaczego w kodycyłu podkreślono rudolfską proveniencję insygnium? Czy wiązało się to z imperialnym toposem/mitem, czy może z jakimś udziałem strony polskiej w owym zamówieniu?

To właśnie ten artefakt włożono zmarłemu podczas pozowania do obrazu (czasem przypisywanego Chrystianowi Melichowi) ukazującego Zygmunta III na „bed of state” (il. 7), a przynajmniej tak się wydaje wobec skrótowości i sumaryczności tego ujęcia³⁷. Należy uznać za Lileykę, że owa rudolfsko-moskiewska korona „była złożona z obręczy z kwiatonami i zamknięta dwoma skrzyżo-

³³ M. Myśliński, *op. cit.*, s. 323, 328, 339. Podczas podpisania traktatu ślubnego 26 września 1645 r. między Władysławem IV a Marią Ludwiką Gonzagą w Fontainebleau poseł pana młodego, Gerard Denhoff, podarował Ludwikowi XIV (w imieniu swego pryncypała) m. in. słynącą cudami ikonę moskiewską, *Gazette de France*, relacja z 29 września.

³⁴ A nie Aleksandrowi Karolowi, A. W. Ławrientiew, *op. cit.*, s. 7.

³⁵ *Testamenty Zygmunta III Wazy*, *op. cit.*, s. 21.

³⁶ Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Gehemes Staatsarchiv, 9-Polen, 8E, A 1, 62, za: W. Leitsch, *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen*, t. 4, Wien 2009, s. 2296; J. Żukowski, *Wielki Książ Moskiewski...*, *op. cit.*, s. 173 (tu mylna informacja, jakoby Rudolf II mianował Zygmunta „Imperatorem Wszechrusi”).

³⁷ J. T. Petrus, *Zygmunt III na katafalku*, [w:] *Świat polskich Wazów. Przestrzeń-ludzie-sztuka*, red. J. Żukowski, Warszawa 2029, poz. IX.4, s. 286–287.



7. C. Melich (?), *Ciało Zygmunta III na tzw. bed of state*, 1632, fragment z głową króla i koroną moskiewską, repr. za: *Świat polskich Wazów. Przestrzeń-ludzie-sztuka*, kat. wyst. red. J. Żukowski, Warszawa 2029, poz. IX.4, s. 286

wanymi obłękami z globem i krzyżem na szczycie, w całości pokryta drogimi kamieniami” oraz że była „typową koroną zachodnieuropejską o cechach późnorenansowych”³⁸.

W zbiorach Państwowej Biblioteki Uniwersyteckiej w Hamburgu (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. Ms. 1a in scrinio), w albumie złotnika, rytownika i marszanda Jacoba Moresa Starszego (Moersius, Mors, Moers, Mars, 1553–1609/1610)³⁹, znajdują się dwa projekty zbliżone do owej rudolfsko-wazowskiej korony moskiewskiej (il. 3a, 4 i 7). Ten najbardziej uznany złotnik hamburski epoki manieryzmu, zwany Cellinim Północy, pracował m.in. dla dworu duńskiego, meklemburskiego, saskiego, szlęzwicko-holsztyńskiego⁴⁰, szwedzkiego⁴¹, a po 1607 r. realizował także zlecenia na rzecz Chrystiana Günthera Starszego (zu Schwarzburg-Hohenstein, 1586–1642), który w tymże roku otrzymał od cesarza Rudolfa tytuł hrabiego⁴².

Opracowany pomiędzy 1593 a 1602 r. album, zachowany dziś szczątkowo, znany jest dzięki monografii z 1916 r.⁴³. Pierwotnie obejmował projekty (przerysy?)

³⁸ J. Lileyko, *op. cit.*, s. 98.

³⁹ B. Olsen, *Die Arbeiten der hamburgischen Goldschmiede Jacob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV*, Hamburg 1903; J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*, London 1976, s. 308; B. Heitman, R. Scholz, J. Smirnowa, F. Stein, A. von Ungern-Sternberg, W. Mainz-Arnold, *Die Goldschmiede Hamburgs*, Hamburg 1985, s. 54.

⁴⁰ W 1593 r. książę szlęzwicko-holsztyński Jan Adolf zakupił od Jakoba Moresa złoty kompas wysadzany diamentami oraz „Sinfoney lub instrument”, a łączna należność za te klejnoty wynosiła w tamtym czasie 1373 talary.

⁴¹ E. G. Folcker, *En Silfverkanna af Jacob Mores*, „Svenska slöjdföreningens tidskrift: organ för konstindustri, handverk och hemslöjd” 4 (1908), s. 40–46; K. Hüseler, *Die Goldschmiede Jacob Mores Vater und Sohn*, Hamburg 1945, s. 49–54.

⁴² A. Winkler, *Die Handzeichnungen des Hamburger Goldschmiedes Jakob Mores in der Ornamentstichsammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin*, „Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen” 1890, s. 112.

⁴³ R. Stettiner, *Das Kleinodienbuch des Jakob Mores in der Hamburgischen Stadtbibliothek: eine Untersuchung zur Geschichte des Hamburgischen Kunstgewerbes um die Wende des 16. Jahrhundert*, Hamburg 1916. Poniższe uwagi o artyście głównie na podstawie tego studium.

63 obiektów złotniczych, z czego jednej szkatuły, trzech koron otwartych i dwóch cesarskich, dwóch kobiecych diademów („haarschmuck”), dwóch egret⁴⁴, 14 dekoracyjnych łańcuchów-halsbantów (z czego 8 z dodatkowymi pendentami) oraz 38 oddzielnych klejnotów-pendentów. Wolumin pochodzi z biblioteki Johanna Christiana Wolfa, filologa, profesora Gimnazjum Akademickiego w Hamburgu. Z dołączonego do niego listu z 31 marca 1768 r. dowiadujemy się, że Wolf otrzymał artefakt od niejakiego A. C. Woltersa, który z kolei nabył go w 1768 r. w Kopenhadze. Na podstawie dostępnych źródeł możemy wydedukować, iż znajdował się on w spuściźnie Jakoba Moresa Młodszego (1580–1649). Jednorodny styl całości dowodzi, iż zbiór rysunków wyszedł spod ręki tego samego artysty⁴⁵. Interpretacja wskazująca na bezpośrednie i komplementarne powiązanie projektów z dworem duńskim, która pojawiła się dopiero w XVIII w. (na grzbiecie woluminu widnieje ówczesna inskrypcja: „Regalia duńskiego skarbcza”), opiera się na fakcie zreprodukowania dwóch koron otwartych z dopiskami odnoszącymi się do króla Chrystiana IV. Projekty te musiały powstać w okresie pomiędzy 1593 a 1596 r., ale nie doczekały się realizacji. Związki z dworem Oldenburgów potwierdza także m.in., opracowany po 1597 r., projekt klejnotu-faworu z literami A i C (k. 17), odnoszącymi się do królowej Danii Anny Katarzyny Hohenzollern (Anna Catharina von Brandenburg) i Chrystiana IV. Najbardziej intrygujące w kontekście niniejszych uwag są jednak dwa rysunki przedstawiające korony imperialne.

Na karcie 8 i 9 hamburskiego albumu rozpoznajemy projekty stanowiące próbę scalenia formy korony cesarskiej (zgodnej z XVI-wieczną koncepcją) z koroną królewską, w celu utworzenia jednolitego dzieła. Autor zamysłu przekazanego do realizacji złotnikom rudolfskim i ostatecznie (po modyfikacjach) zmaterializowanego w koronie Borysa Godunowa (potem zaś koronie moskiewskiej nr 1 polskich Wazów) podjął próbę wykreowania regaliu wyposażonego w rozdwojoną sferę (mitrę) i dwa kabłąki. W miejscu ich przecięcia umieścił on mniejszą koronę królewską, na przecięciu jej kabłąków znalazły się natomiast jabłko królewskie oraz krzyż. Mores zaprojektował formę o bogatej strukturze i profuzji detali dekoracyjnych, delikatnych zdobieniach typu niello oraz przemyślanej repetycji

⁴⁴ W zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie znajduje się okazała egret przypisywana Jacobowi Moresowi St.: B. Januszkiewicz, *Klejnoty i stroje książąt Pomorza Zachodniego XVI–XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 1995, s. 40.

⁴⁵ Atrybucji dokonano poprzez analizę porównawczą z sygnowanym zbiorem rysunkowych projektów dekoracji naczyń stołowych, sztuców, narzędzi, świeczników oraz rękojeści broni znajdującym się w Berlinie (Königliches Kupferstich-Kabinett, a następnie w Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, obecnie w Kunstbibliothek): A. Winkler, *op. cit.* Autor dowodzi wybitnych umiejętności rysunkowych Moresa. Bering Liisberg postuluje stosowanie terminu tzw. Album Jacoba Moresa, ponieważ w jego przekonaniu obejmuje on m.in. rysunki robocze (np. przedstawiające koronę króla Danii na różnych etapach jej rozwoju) autorstwa dwóch wybitnych mistrzów złotnictwa: Dirika Fijringa i Corvinianusa Saura. H. E. Bering Liisberg, *De Aeldste Danske Rigsregalier: Christian III's Rigsvaerd og Christian IV's krone*, „Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie” 1921, s. 219–251.

motywów dekoracyjnych (il. 3a, 4)⁴⁶. W kolejnym projekcie (karta 9, il. 8a) postąpił odwrotnie. W miejscu krzyżujących się kabłąków korony królewskiej dużych rozmiarów widnieje niewielka korona cesarska.

Związek pomiędzy hamburskimi projektami a ówczesnym zleceniem Rudolfa II nie ulega wątpliwości⁴⁷. Kilkuletnie przygotowania doprowadziły do wykończenia w 1602 r. prywatnej „korony cesarskiej”, „Hauskrone”, która od 1804 r. stała się Austriacką Koroną Cesarską. Uznaje się ją za dzieło augsburskiego złotnika Davida Altenstettera (Złotnika Komnaty Cesarskiej), powstałe we współpracy z niderlandzkim mistrzem Janem (Hansem) Vermeyenem. Jej forma – tak projekt, jak i wykończenie – ma charakter bardziej progresywny (obwód z ośmioma liliami, bogato emaliowane kabłąki, dwie półsfery z płaskorzeźbionymi scenami z życia Rudolfa II) wobec nieco archaizowanych projektów Moresa. Zamówiona z okazji pięćdziesiątych urodzin i trzydziestej rocznicy objęcia tronu węgierskiego przez Rudolfa, a także dwudziestej rocznicy wstąpienia na tron cesarski, korona była wzorowana na projektach Albrechta Dürera, m.in. na *Ehrenphorte* Maksymiliana I, ale nawiązywała też do form prywatnych koron cesarskich popularnych od XIV w., łączących motyw diademu z kwiatonami (symbol władzy świeckiej) oraz mitry-infuły (znak najwyższej władzy kapłańskiej)⁴⁸. Generalnie uwolniona od sakralnych skojarzeń (krzyż został niemal ukryty u nasady wielkiego szafiru wieńczącego całość), jej złota mitra-infuła (równolegle przypominająca hełm) ewokowała liturgiczne nakrycie głowy kapłanów starotestamentowych. Symbolizowała przy tym zakotwiczenie w łasce Bożej chroniącej ideę wzniosłości majestatu cesarskiego. Wyceniana przez współczesnych na 500 tysięcy scudi, uosabiała ponadnarodową misję Habsburgów, ale miała też stanowić swoisty talizman oddalający obawy Rudolfa o utratę tronu⁴⁹.

Jakob Mores Starszy przyszedł na świat w Hamburgu prawdopodobnie w 1553 r., jako syn Joachima Moresa, którego rodzina mieszkała w mieście co najmniej od trzech pokoleń. Jako podróżujący czeladnik odwiedził zapewne Augsburg i Norymbergę. Jego żona, Engel pochodziła ze złotniczego rodu Kopstede. W 1579 r. Mores uzyskał stopień mistrzowski, od dłuższego czasu był już jednak cenionym złotnikiem, ponieważ najprawdopodobniej od kilku już lat wykonywał zlecenia dla króla Danii Fryderyka II. Od końca owej dekady rachunki miejskie wykazują częstsze zlecenia rady miejskiej Hamburga, która zamawiała u Moresa upominki honorowe dla wybitnych osobistości, na przykład

⁴⁶ Trudno ocenić, czy koincydencją są analogie formalne dolnej partii korony przedstawionej w druku Kazimierza Wijuka Kojałowicza *Polonia pacifica inter... nuptias... Vladislai IV... et Ludovicae Mariae...* (Wilno 1646, miedzioryt K. Goetke'go za kartą D2): J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, cz. 2: *Problematyka stylistyczno-formalna polskiej panegirycznej ilustracji książkowej*, Katowice 2004, s. 147–148, ryc. 259.

⁴⁷ H. E. Bering Liisberg, *Christian den Fjerde og guldsmedene*, Kopenhaga 1929, s. 22.

⁴⁸ J. Kriegseisen, *op. cit.*, s. 121, przyp. 50.

⁴⁹ K. Chytil, *Koruna Rudolfa II*, Praha 1929, *passim*.



8. A) J. Mores Starszy, projekt korony cesarskiej, ok. 1600, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, fot. domena publiczna; B) Projekt pucharu w formie orła cesarskiego dla księcia szleszwicko-holsztyńskiego Jana Adolfa, fragment, repr. za: K. Hüseler, *Die Goldschmiede Jacob Mores Vater und Sohn*, Hamburg 1945, s. 20

w 1579 r. dla córki kanclerza króla Danii z okazji jej zaślubin, w 1580 r. dla Jerzego Fryderyka Hohenzollerna von Ansbach, zaś rok później dla księcia Krzysztofa meklemburskiego, administratora biskupstwa Ratzeburga, z okazji jego zaślubin z Elżbietą szwedzką (córką Gustawa I Wazy). W 1587 r. Mores pracował już dla króla Danii Fryderyka II (wykonywał dlań srebrne roztruchany, puchary, nalewki z miednicami, naczynie z figurą Bachusa oraz Pana, wreszcie sporządził dużą srebrną chrzcielnicę), a w 1595 r. dla jego następcy, Chrystiana IV. We wszystkich tych przypadkach chodziło o połączony puchar. Następnie, jak się dowiadujemy, po długiej przerwie, w roku 1603, z okazji słynnego hołdu Chrystiana IV i księcia szleszwicko-holsztyńskiego Jana Adolfa rada miejska zamówiła u Moresa dzban, kufel oraz rozmaitego rodzaju srebrne naczynia. W efekcie powstał puchar wielkości człowieka w kształcie orła cesarskiego w koronie zbliżonej do opisywanego przez nas projektu (il. 8b), z herbami elektorów na skrzydłach, dekorowany kamieniami szlachetnymi i kolorowymi emaliami⁵⁰.

W 1592 r. Mores został przyjęty do wytwornego klubu podróżujących do Anglii; siedem lat później stał się jednym z czterech starszych cechu, ale jego obecność podczas porannych odpraw potwierdzona jest wyłącznie do 1607 r. W 1610 r. nie należał jednak już do tego grona, zaś w lutym 1612 r. w księdze porannych odpraw został określony jako „zmarły dawno temu”.

⁵⁰ K. Hüseler, *op. cit.*, s. 19–21.

Oprócz swojej właściwej działalności projektanta i wykonawcy wyrobów złotniczych i jubilerskich Mores zajmował się również twórczością graficzną. W jednym z listów Heinricha von Rantzau do króla Danii Fryderyka II z 1582 r. znalazła się wzmianka o sztychu portretowym jego autorstwa. Rycina ta jest znana, a dzięki sygnaturze dostarcza również informacji na temat monogramu artysty. W książkach drukowanych w Hamburgu oraz w innych miastach można znaleźć liczne drzeworyty z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, opatrzone tym właśnie monogramem, składającym się z liter I oraz M, wykonane na podstawie rysunków Moresa. Musiał mieć on bliskie powiązania ze sztycharzem i złotnikiem Janem Diricksem, operujący monogramem „JD”. Jeden szczegół z życia Moresa zawdzięczamy Karelowi van Manderowi. W *Księdze malarzy...* (1604), opisując życiorys Hansa Vredemana de Vries, opowiada on, że w 1591 r. ten znany holenderski malarz przybył do Hamburga, gdzie dla złotnika „Jakoba Mor” namalował obraz do jego kaplicy nagrobnej w kościele św. Piotra, oraz że obraz ów przedstawiał triumf Chrystusa nad diabłem, śmiercią i grzechem. Może to dowodzić bliższej relacji osobistej Moresa i Hansa Vredemana de Vries. Heinrich von Rantzau, najznakomitsza osobistość Szlezwika-Holsztynu tamtych czasów, był jednym z głównych mecenasów Moresa i jego rodziny.

Hamburski złotnik dorobił się w ciągu swego życia imponującego majątku, co zawdzięczał nie wyłącznie swojej sztuce, lecz również wszelkiego rodzaju transakcjom pieniężnym. Z czasem jego warsztat przejęli synowie, Jakob młodszy oraz Hans. Ten ostatni w 1606 r. dostarczył Chrystianowi IV słynny srebrny ołtarz na zamek Frederiksborg, na którego elementach (plakietach z przedstawieniami figuralnymi) odnajdujemy monogram Jakoba Moresa ojca. Rok wcześniej król Danii zaprosił go do swojego dworskiego obozu w Wolfenbüttel, co było wyrazem szczególnej jego łaski. Nie dziwi fakt, iż dom rodziny Moresów w Hamburgu, a mieli oni również m.in. posiadłość wiejską w Billwärder oraz dobra ziemskie w pobliżu Strohhaus, tzw. „Mortzenhof”, z czasem określać zaczęto jako „palatium”.

Mores funkcjonował jak XVIII-wieczny „marchand orfevre”⁵¹, projekty dwóch koron imperialnych⁵² stanowić musiały jego ofertę (zamówienia podwykonawczego), najpewniej na dwór Rudolfa ok. 1600 r. Artysta miał bowiem zwyczaj opracowywania duplikatów przesyłanych na dwory europejskie ofert. I to jeden z tych projektów posłużył zapewne cesarzowi do realizacji korony opracowanej z myślą o wielkim księciu moskiewskim, która ostatecznie dostała się w ręce Zygmunta III i jego najstarszego syna.

⁵¹ *Princely magnificence: court jewels of the Renaissance, 1500–1630*, red. J. Arnold, J. Hollis, London 1980, s. 6.

⁵² Także projekt korony otwartej, która w 1596 r. miała stać się publicznym darem od poddanych dla Chrystiana IV, nie został ostatecznie zrealizowany. Moresa uprzedził duński złotnik Didrik Fiuren; K. Hüseler, *op. cit.*, s. 49.

Korona Rychterowa

„Wielkiej wartości i wagi” korona „moskiewsko-rudolfińska” została zawłaszczona przez Jana Kazimierza i nie była nigdy opisywana w inwentaryzacjach Skarbcza Koronnego. Wobec najazdu szwedzkiego, 23 października 1655 r. Jan Kazimierz poinformował Radę Miejską Gdańską, iż przekazuje pod jej pieczęć najwartościowsze przedmioty ze swej kolekcji, w tym tapiserie Zygmunta Augusta oraz koronę moskiewską⁵³. Na zlecenie ostatniego Wazy „une couronne de Moscovie” („la corona preziosa ch' era di Gran Duchi di Moscovia”) niedługo przed jego abdykacją uległa przetopieniu (za pozyskany w ten sposób kruszec miał on uzyskać 1500 dukatów węgierskich)⁵⁴. Po zabezpieczeniu swych dochodów król uległ naciskowi opinii publicznej i w kwietniu 1669 r. zlecił swemu serwitrowi Tobiaszowi Rychterowi (Richterowi, uczniowi mistrza złotniczego Jana Chrystiana Bierpfaffa⁵⁵) wykonanie swoistego duplikatu („żeby się ludziom podobała”), realizując poniekąd ostatnią wolę swego brata przyrodniego, który w testamencie z 9 czerwca 1647 r., zmienionym 13 maja 1648 r., zapisał insygnium Rzeczypospolitej⁵⁶. Duplikat ten, czy raczej substytut (trafił do Skarbcza Koronnego w 1674 r.), określa się czasem w źródłach i opracowaniach jako nową (czy też drugą) koronę moskiewską, choć zapisy inwentarzy Skarbcza z lat 1673, 1686 i 1690 tworzą iluzję, iż chodzi o oryginalne insygnium⁵⁷.

„Wtórnik” ów stanowił swobodną parafrazę zniszczonego pierwowzoru; według lustracji Skarbcza Koronnego z 1676 r. korona owa była „różnymi wielkimi kamieniami i perłami ozdobiona, szafirem wielkim na kształt gałki na wierzchu i krzyżykiem diamentowym na niej”. Opis dokonany przy zastawie głosił, iż była „sama w sobie okrągła z blachy złotej trybowanej, wewnątrz na kształt jarmułki, u góry cztery pałaki wyniesione z blachy złotej, z wierzchu gałka z krzyżem, okrąg trybowany, szmelcowany, zieloną koronę w koło reprezentujący”⁵⁸. Do niedawna uznawano, iż kamienie zdobiące oryginalną koronę moskiewską sprzedano lub rozdano⁵⁹. Według Aleksandra Ławrentiewa, duplikat ów wykonano jednak „bodaj z wykorzystaniem pochodzącej ze zniszczonego insygnium kameryzacji”. Jacek

⁵³ Archiwum Państwowe w Gdańsku, APG, 300, 27 (Missiva), s. 691 (201), za: R. Szmydki, *Kredytowe źródła finansowania tapiserii Zygmunta Augusta a ich wartość materialna w XVII wieku*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” XVII (2010), nr 1, s. 21.

⁵⁴ W. Czermak, *Ostatnie lata Jana Kazimierza*, oprac. A. Kersten, Warszawa 1972, s. 355, 386–387 (badacz powoływał się m.in. na listy Jana Kazimierza z 1669 r., Bibl. Czart., rkps 164, s. 357, 359, 363, 455, 499).

⁵⁵ J. Kriegeisen, *op. cit.*, s. 118, przyp. 39.

⁵⁶ *Sprawozdanie z poszukiwań w Szwecji dokonanych z ramienia Akademii Umiejętności / przez Eugeniusza Barwińskiego, Ludwika Birkenmajera i Jana Łosia*, Kraków 1914, s. 199; M. Janicki, *Testament Władysława IV Wazy – odnalezione źródło do dziejów Skarbcza Koronnego i królewskich fundacji artystycznych* (w opracowaniu).

⁵⁷ M. Myśliński, *op. cit.*, s. 324–325, 329–330, 338.

⁵⁸ W. Eljasz Radzikowski, *op. cit.*, s. 46.

⁵⁹ M. Morelowski, *op. cit.*; D. Nowacki, D. Szewczyk-Prokurat, *op. cit.*, s. 117–118.



9. Przerys pierwotnego projektu tzw. nowej korony moskiewskiej, po 1730, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. archiwum

Kriegseisen także uznał, iż „istnieje możliwość, że do rekonstrukcji korony użyto jej autentycznych fragmentów”, na co wskazuje niejednorodność użytych materiałów – wykorzystano kamienie szlachetne o różnych szlifach i bardzo rozmaicie oprawione⁶⁰.

Zachowana w Dreźnie, traktowana do niedawna jako rzetelne źródło historyczne domniemana kopia projektu Rychtera, powstała przed 1740 r., podobno na podstawie oryginalnego, mocno podniszczonego już wówczas projektu złotnika Jana Kazimierza⁶¹, wyobraża dość problematyczny obraz insygnium (il. 9)⁶². Zgodnie z tym przekazem korona była szmelcowana, pokryta zieloną emalią, z obręczy wyrastało sześć kwiatonów, a na nich opierały się obłęki z osadzonymi nań „podługowatymi” perłami. Uwagę zwracały ponadto wielkie szafiry osadzone na liściach kwiatonów i na obręczy, zaś z prześwitów dolnych partii kwiatonów zwisały dodatkowo perły⁶³.

⁶⁰ A.W. Ławrientiew, *Corona...*, s. 10; J. Kriegseisen, *op. cit.*, s. 123, przyp. 60.

⁶¹ Jak głosi dołączona do rysunku inskrypcja, odnalezionego „na prawie przegniłym papierze”.

⁶² Rysunek był prezentowany na wystawie *Rządzić i olśniewać: klejnoty i jubilerstwo w Polsce w XVI i XVII wieku* w Zamku Królewskim w Warszawie-Muzeum latem 2019 roku.

⁶³ J. Lileyko, *op. cit.*, s. 99–100.

Według Kriegseisena, powołującego się na opisy (nowej) korony moskiewskiej z Archiwum Gdańskiego i Biblioteki Narodowej, rysunek drezdeński stanowi kopię wstępnego projektu do nowej korony moskiewskiej, zdecydowanie zmienionego w fazie jego realizacji⁶⁴. Według źródeł opublikowanych przez badacza nowa korona moskiewska (Rychterowa), wykonana ze złotej trybowanej blachy, miała formę wyraźnie archaizowaną, historyzującą. Składała się z obręczy („okrąg dołu wybijany szmelcowany zielono, wkoło niego wierzchem koroneczka, sam zaś okrąg kasztami z różnymi kamieniami wysadzony”) z czterema liliami (4 *Pyramiden*) i 12 perłami na drucikach, oraz dwóch partii wieńczących: mitry-infuły „na kształt jarmułki”, jak również dwóch obłąków zdobionych 22 kasztami z kamieniami szlachetnymi, 22 rozetkami perłowymi i 8 perłowymi sterczynami, zwieńczonych osadzoną na trzech szafirach i rubinie kulą (gałką szafirową) ze złotym krzyżem sadzonym diamentami (2 większymi i 16 mniejszymi). Zwieńczoną wielkim szmaragdem „jajowatym” (w szmelcowanym kaszcie) mitrę ozdobiono czterema kasztami w formie krzyżyków (po 5 szmaragdów i 4 perły), czterema większymi rozetkami rubinowo-perłowymi, między którymi umieszczono kasziki, trzy szafirowe i jeden rubinowy, oraz czterema mniejszymi rozetkami diamentowo-perłowymi, a nadto ośmioma diamencikami oprawnymi. Obręcz w partii czołowej zdobił „kasz z szafirem wielkim podługowatym w ziarno, około którego pereł szesnaście”, po prawej zamontowano kwadratowy szmaragd, po lewej podłużny rubin z 12 perłami w otoku, dalej szafir „ośmiograniasty”, szafir „podługowaty” z perłowym otokiem, wielki hiacynt, i kolejne: rubin, szmaragd, szafir, szmaragd, rubin, szafir, szafir „jajkowany” w otoku perłowym, szarif „rżnięty”, rubin podługowaty, szmaragd czworograniasty, osiem rozet rubinowo-perłowych z diamencikami pośrodku oraz osiem rozetek perłowych. W 1700 r., a więc w momencie przekazania korony stronie brandenburskiej, składała się ona z jednego wielkiego hiacyntu, 5 wielkich oraz 8 mniejszych szafirów, 15 rubinów, trzech mniejszych oraz wielkiego szmaragdu, 40 diamentów, aż 150 pereł, 42 perłowych, 4 diamentowych i 12 rubinowych rozetek; udekorowana była ponadto czterema kasztami ze szmaragdami i perłami, czterema kolejnymi kasztami z perłami oraz dziesięcioma kasztami szafirowo-szmaragdowymi⁶⁵. Nowa korona moskiewska była zbliżona do projektu Moresa (il. 3a), zarówno co do konstrukcji (dwa obłąki, bogato kameryzowana, dwudzielna mitra-infuła), jak i dekoracji mitry-jarmułki (alternacja kasztów i rozet, etc., por. il. 4)

August II w 1700 r. przekazał owo insygnium („die mocovitische Crone”⁶⁶) w zastaw elektorowi Fryderykowi III Hohenzollernowi, przyszłemu królowi

⁶⁴ Archiwum Państwowe w Gdańsku, Rękopisy Elbląskie, 492/897, s. 473–475 oraz Biblioteka Narodowa, rkps III 6650, s. 277–280, za: J. Kriegseisen, *op. cit.*, s. 123 oraz Aneks II i III. Sugestię autora, że możemy mieć tu do czynienia z dekoracją teatralną bądź parateatralną, należy uznać za zdecydowanie chybioną.

⁶⁵ M. Myśliński, *op. cit.*, s. 106.

⁶⁶ J. Kriegseisen, *op. cit.*, s. 119, aneks II.

Fryderykowi I, i wraz z zrabowanymi insygniami po trzecim rozbiórce Polski zostało ono prawdopodobnie bezpowrotnie zniszczone.

Zagadka korony moskiewskiej nr 2, czyli czapki astrachańskiej

Przekonanie Albrychta Stanisława Radziwiłła, jakoby polscy Wazowie dysponowali „koroną przywiezioną z Moskwy”⁶⁷, najczęściej odrzucane bywało przez badaczy tematu (Adam Darowski). Marszałek izby poselskiej sejmu koronacyjnego 1633 r. wspominał w mowie powitalnej, że Moskwa Władysławowi oddała swe regalia. Nie czapkę astrachańską z futrzanym opuszką⁶⁸, a opisane wyżej insygnium przysłane na Kreml w 1604 r. możemy zidentyfikować na konterfekcie Władysława IV w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 10), powstałym najprawdopodobniej w Gdańsku w 1635 r. (datację ułatwiają detale kostiumologiczne).

Obraz dawniej wiązany z kręgiem Pietera Claesz. Soutmana (Władysław Tomkiewicz warunkowo, „z wielkim zastrzeżeniem”, sugerował, iż stanowi on półreprezentacyjny „portret wywodzący się” od tego mistrza⁶⁹) prawdopodobnie wyszedł spod pędzla gdańszczanina Salomona Wegnera (Wegener, Wagener alias Weiner, ok. 1580–ok. 1649), serwitora królewskiego, otrzymującego roczną pensję w wysokości 400 zł⁷⁰. Po części zasłonięta osobą króla, po części obcięta w wyniku wtórnego kadrowania płótna, korona „moskiewska” nr 1 prezentuje się w formach hybrydowych, łączących tradycję zachodnioeuropejską ze wschodnią. Obok typowej dla Zachodu kameryzacji, kamieni szlachetnych oszlifowanych symetrycznie, z charakterystycznymi fasetami, wieńczącego całość krzyża

⁶⁷ A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, t. 1, Warszawa 1980, s. 112.

⁶⁸ J. Żukowski, *op. cit.*, s. 173–174.

⁶⁹ Ol., pł., 123 x 86,5 cm, MNW, nr inw. MP 4912 MNW. Portret w 1900 r. zakupił zagranicą gdański kolekcjoner (współtwórca i kustosz gdańskiego Muzeum Miejskiego) Wilhelm August Strykowski (1834–1917). Rękopis *Abschnitt aus der Beschreibung Danzigs und Umgegend von Prof. Grafen Tarnowski, übersetzt von Witold von Moszczenski* opisuje z pietyzmem jego dom i kolekcję koło Biskupiej Górki (*Bischofsberg*), czyli na Zaroślaku: „Jeśli chodzi o obrazy, bez wątplenia ciekawość wzbudza portret Władysława IV z roku 1632, który, jak twierdzi Strykowski, został wykonany przez Suttmana, jednego z uczniów Rubensa, podczas jego podróży po Flandrii”. Z owej kolekcji trafił on do śląskich zbiorów Bedeckera, od 1946 r. własność MNW, przez dekady depozyt w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy. Dzieło poddano niefortunnej konserwacji w latach 50-tych XX w. po incydencie skutkującym zniszczeniem. Zofia Libiszowska atrybuuje poznański portret króla tego samego autorstwa (ol., pł., 74,5 x 59,5 cm, MNP, nr inw. Mo 2184, d. Mp 700) twórcy o nazwisku Frisel Max Stiller: Warszawa, Archiwum PAN, sygn. III-280 (*Materiały Władysława Tomkiewicza*); W. Tomkiewicz, *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, „Biuletyn Historii Sztuki” 12 (1950), nr 2, s. 165–168, il. 17; Z. Libiszowska, *Żona dwóch Wazów*, Warszawa 1963, il. 3.

⁷⁰ J. Pałubicki, *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 2, Gdańsk 2009, s. 791–792.



10. S. Wegener (atryb.), *Portret Władysława IV w stroju francuskim*, ok. 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. T. Żółtowska-Huszcza

łacińskiego (niższa parta, z osadzeniem, niestety, zatarta), dostrzegamy jedną z owych „piramid” zdobionych perłami, na pierwszym planie na stole zaprezentowano zaś (przypominające buławę) berło (il. 11). Król zlecił wykonanie konterfektu niedawno po tym, jak zrzekł się ostatecznie roszczeń do tronu moskiewskiego, była to więc swoiście pojmowana komemoracja lat 1610–1634, a także, być może, projekcja ambicji imperialnych, których nie porzucił do końca swego życia. Tonący w koronkach strój odświętny⁷¹ Władysław Tomkiewicz określił

⁷¹ Głowę wieńczy kapelusz typu „castor”, ożywiony białoczerwonym pióropuszem oraz sznurem pereł leżącym na puchowym podkładzie. Prawą rękę króla – trzymającą brązowe rękawice z haftowanymi mankietami, wykończonymi frędzlą – wspiera laska, lewą dłonią monarcha ujmował niewidoczny (nieczytelny już w 1952 r.) Order Złotego Runa. Na palcu widać rodowy



11. S. Wegener (atryb.), *Portret Władysława IV w stroju francuskim*, ok. 1635, Muzeum Narodowe w Warszawie, fragment z koroną moskiewską i berłem, fot. J. Płoszaj

jako „weselny”⁷². Portret mógł mieć rzeczywiście związek z planami zaślubin Władysława IV z angielską księżniczką Elżbietą Stuart.

W dramatycznych okolicznościach lat 1611–1612 skarb moskiewski, zwany oficjalnie „skarbem Hosudara Wielkiego Kniazia Władysława Zygmunto-wicza”, za zgodą króla Zygmunta został ograbiony na poczet burzących się żołnierzy. 25 stycznia 1613 r. książęta D.T. Trubecki i D.M. Pożarski pisali do Pawła Ruckiego w Wiaźmie: „Michajło Sałtykow i Fedzko Andronow [...] wespół z wami, polskimi i litewskimi ludźmi [...] zamek Moskwę [...] zniszczyli i spustoszyli, i obrazy odarli, i cudotwórców święte kości zesromocili, groby połamali i rozsiekali, i carską wielką niezliczoną kaznę, zebranie przeszłych wielkich gospodarów naszych rosyjskich, do Polski i do Litwy do króla odesłali”⁷³. Jak już wspomniano, na potrzeby żołdu wydawano ze skarbcza rozmaite „donatywy fantami”, takie jak kamienie szlachetne i klejnoty, złote łańcuchy, misy, tkaniny, futra sobolowe, etc., przetopiono wreszcie złote i srebrne naczynia i sprzęty. Na cele mennicze przeznaczono carskie mobilia, takie jak zastawy stołowe oraz kosztowności cerkiewne, nie pogardzono również złotem z berła monarszego, ozdobami i drogimi kamieniami, oraz guzami z „chomont carskich”. Przetapiano złotą przędzę z ornatów, dalmatyk, a nawet opon przykrywających trumny władców Rosji, nie wyłączając grobu Wasyla III i Iwana Groźnego; nie ostały się ramy i sukienki ikon, czy drogocenne blachy z ksiąg liturgicznych. Z uzyskanego kruszcu bito kopiejki z imieniem nowego pana. Czapka Monomacha pozostała nietknięta.

Przywołaną w testamencie Władysława IV czapkę astrachańską wykonali dla Iwana Groźnego w 1573 r. angielscy złotnicy. Spiętrzona forma korony carskiej (w źródłach określano ją jako „potrójną koronę”⁷⁴) stanowiła odzwierciedlenie

pierścienia Wazów z ostro szlifowanym diamentem. Przykuwa ponadto uwagę delikatna genueńska koronka kołnierza i czterowarstwowych mankietów.

⁷² W. Tomkiewicz, *Malarstwo...*, s. 166.

⁷³ *Kopia listu z Moskwy do pana Ruckiego, Sbornik Imperatorskogo Russkogo Istoriceskogo Obszczestwa*, t. CXLII, Moskwa 1913, s. 309.

⁷⁴ A.W. Ławrientiew, *Cariewicz...*, s. 181.

szczególne statusu władzy carskiej. W przeciwieństwie do innych monarchii europejskich i Bizancjum, wielkiego księcia moskiewskiego nie porównywano do starotestamentowych królów Izraela, ale do samego Chrystusa, co zawarto np. w rycie carskiego ślubu poprzez specjalny obrzęd podwójnego namaszczenia. W 1611 r. czapki astarchańskiej już nie było w skarbcu kremlowskim⁷⁵. Najprawdopodobniej to ją właśnie, a nie „rudolfińską” (syberyjską) koronę Godunowa, jak twierdził Aleksander Ławrientiew, wywiózł z Kremla Michaił Mołczanow, powiernik zabitego Dymitra I Samozwańca, zabójca żony i syna Borysa Godunowa, który zbiegł z Moskwy po zamordowaniu jego mocodawcy⁷⁶. Był on członkiem poselstwa, które w styczniu 1610 r. tzw. tuszyńcy wysłali do Zygmunta, zapowiadając obalenie Szujskiego i prosząc o wysłanie do Rosji Władysława (Mołczanow przybył pod Smoleńsk 8 marca 1610 r.)⁷⁷. Prawdopodobnie jednak koronę odebrano mu wcześniej, podczas pobytu w Samborze, dokąd z zamiarem „pochwycenia” Dymitra II oraz Mołczanowa dotarł Jan Hrydycz, sługa kanclerza litewskiego Lwa Sapiehy⁷⁸.

Sobór ziemski, informując w specjalnej gramocie senatorów Litwy i Korony o elekcji na carski tron Michała Romanowa (1613), wypomniął im utratę koron: „carskuju kaznu, mnogoje sobranje iz dawnych liet, carskije utwari, carskije szapki i koruny [...] k’wam otosłali”⁷⁹. Domagano się zwrotu insygniów „odesłanych” królowi Zygmuntowi. Także podczas rokowań w Dywilinie przedstawiciel strony moskiewskiej, Szeremetiew, skarżył się na stronę polsko-litewską: „W popiół obrócona stolica, skarby nasze, długo przez carów zbierane, rozszarpane są przez was”⁸⁰.

Przypuszczalnie z okazji moskiewskiej wyprawy w 1617 r. Zygmunt przekazał to insygnium Władysławowi, dla siebie rezerwując koronę rudolfińsko-godunowską. Wydaje się, że Jan Kazimierz po swej abdykacji nie wywiózł insygnium do Francji. Nie rozpoznajemy artefaktu w spisie licytacji, w trakcie której zaofiarowano do sprzedaży m.in. dwie korony srebrne pozłacane „ze srebra niemieckiego” (z dwoma jabłkami i berłem), w formie zbliżone do korony grobowej Władysława IV, jakie trafiły do skarbcza opactwa Saint-Germain-des-Prés, a następnie złupiono je w celu przetopienia podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej⁸¹.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 188.

⁷⁶ A.W. Ławrientiew, *Corona...*, s. 14–15. Badacz uznaje, że Mołczanow wywiózł koronę Godunowa, syberyjską. Por. A.W. Ławrientiew, *Cariewicz...*, s. 190.

⁷⁷ *Dnevník Ána Petra Sapegi (1608–1611)*, t. 1, oprac. I. O. Tûmencev, Moskwa Varšava 2012, s. 98–99; M. Jaworska, „Moskiewski dwór” królewicza Władysława IV w latach 1617–1618, „Kronika Zamkowa. Roczniki” 68 (2015), nr 2, s. 42, 45.

⁷⁸ A.W. Ławrientiew, *Corona...*, s. 16.

⁷⁹ *Sobranije gosudarstwiennych gramot i dogoworow, chraniaszczichsia w Gosudarstwiennoj Kolligii inostrannyh diel*, cz. 3, Moskwa 1822, s. 25, 28; cyt. za: A. W. Ławrientiew, *Corona...*, s. 10.

⁸⁰ W. Czapliński, *Wstęp*, [w:] *Pamiętniki Samuela i Bogusława Maskiewiczów*, op. cit., s. 16.

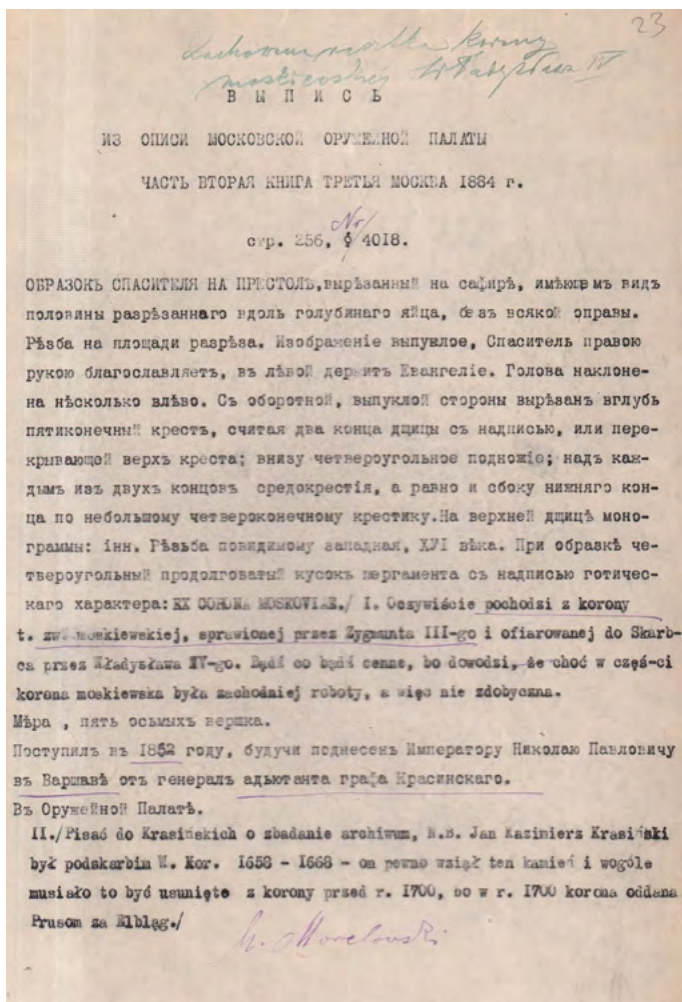
⁸¹ R. Szmydki, *Wyprzedaż mienia po Janie Kazimierzu w roku 1673*, Warszawa 1995, s. 65, 133–134, il. 10.



12. Bizantyjskie intaglio z Pantokrato-rem, dawniej element wazowskiej korony moskiewskiej, Muzea Moskiewski Kreml, repr. za: D. Szewczyk-Prokurat, D. Nowacki, *Jubilerzy i jubilerstwo w epoce Wazów, [w:] Rządzić i olśniewać: klejnoty i jubilerstwo w Polsce w XVI i XVII wieku. Eseje*, red. D. Nowacki, M. Piwocka, D. Szewczyk-Prokurat, Warszawa 2019, il. 1

Powstaje w związku z tym pytanie, czy aby bizantyjskie „intaglio” z Pantokrato-rem, element cesarskiej symboliki, który „za Jana Kazimierza najwidoczniej dostał się podskarbiemu Krasińskiemu”, a przed 1835 r. trafił do Orużejnej Pałaty w Moskwie i nadal zdobi zbiory Muzeów Moskiewski Kreml, nie pochodzi właśnie z tego, zdemontowanego (?) na zlecenie Jana Kazimierza insygnium, nie zaś „rudolfsko-godunowskiej” korony? (il. 11)⁸². Niewykluczone, tym bardziej, że „intaglio” owo nie konweniuje z dostępnymi przekazami na temat korony rudolfsko-godunowej, w tym z przekazem na portrecie z Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 12). Jedynym badaczem, jaki pochylił się w tym kontekście nad moskiewskim „intaglio”, był Marian Morelowski, którego zachowana w Archiwum PAN notatka (il. 13) stanowi wypis z inwentarza Moskiewskiej Komory Oriużennej Pałaty (1884): „Święty wizerunek Zbawiciela na tronie, wyrity na safirze, wygląda jak połówka gołębiego jaja przecięta wzdłuż, bez żadnej oprawy. Ryt na obszarze cięcia. Wizerunek jest wypukły, Zbawiciel prawą ręką błogosławi, w lewej trzyma Ewangelię. Głowa jest lekko przechylona w lewo. Na odwrotnej, wypukłej stronie wyrity jest pięcioramienny krzyż, licząc dwa końce tabliczki z napisem, zakrywającej górę krzyża; poniżej znajduje się czworokątna stopa; nad każdym z dwóch końców środkowego krzyża, jak również po bocznej stronie

⁸² M. Morelowski, *op. cit.*, s. 217.



13. M. Morelowski, *W sprawie szafiru stanowiącego resztę z jednej z koron polskich, a znajdującego się w Moskwie w Orużejnej Palacie pod nr 1018*, maszynopis, Archiwum PAN, sygn. III-234, *Materiały Mariana Morelowskiego (1884–1963)*, poz. 155, fot. archiwum

dolnego końca znajduje się po jednym małym, czteroramiennym krzyżyku. Na górnej tabliczce monogramy: Inn. Rzeźba jest najwyraźniej zachodnia i pochodzi z XVI wieku”. Do obrazka dołączono prostokątny podłużny kawałek pergaminu z napisem w stylu gotyckim: „EX CORONA MOSKOVIAE”⁸³.

⁸³ Idem, *W sprawie szafiru stanowiącego resztę z jednej z koron polskich, a znajdującego się w Moskwie w Orużejnej Palacie pod nr 1018*, mps, Archiwum PAN, sygn. III-234, *Materiały Mariana Morelowskiego (1884–1963)*, poz. 155, s. 23. Dziękuję Pani Dyrektor Anicie Chodkowskiej za pomoc w dotarciu do tego dokumentu, a pani Natalii Mizerniuk-Rotkiewicz za wsparcie w przekładzie.

Fakt wykorzystania przez złotnika Rychtera do rekonstrukcji moskiewskiej korony kamieni szlachetnych o różnym szlifie i w bardzo różnorodnych oprawach może sugerować, iż użyto wówczas (1669–1670) także relikwów owej, bardziej mitycznej, korony moskiewskiej nr 2, czyli pierwotnie czapki astrachańskiej Iwana IV Groźnego.

Po zdobyciu Smoleńska w 1611 r. króla Zygmunta witano w Wilnie jako hospodara carstwa moskiewskiego. W jego ikonografii nie brakło posłańców moskiewskich błagających o pokój czy personifikacji państwa moskiewskiego, przekazującej mu koronę, na miedziorycie Schelte à Bolswerta zaskakująco skromną, zbliżoną wręcz do korony arcyksiążąt austriackich⁸⁴. Na paradoks zakrawa fakt, iż publicznie koronę moskiewską, o której marzył przynajmniej 35 lat, włożono mu dopiero po jego śmierci. Zrealizowano w ten sposób zapewne ostatnie życzenie zmarłego, przez lata jego panowania był to jednak dla opinii publicznej swoisty temat tabu. Z czasem korona stała się (do 1634 r., ale i potem) „materialnym symbolem polskich pretensji do tronu moskiewskiego”⁸⁵. Możemy się domyślać, iż „złotej korony” rudolfsko-godunowskiej (moskiewskiej nr 1), wobec złożenia „korony Chrobrego” w skarbcu koronnym, oraz zastawienia korony „szwedzkiej” w Gdańsku, król Władysław używał w czasie takich uroczystości, jak ślub z Cecylią Renatą w 1637 r. czy hołd pruski 1641 r. Losy drugiego „regalium” (czapki astrachańskiej) pozostają zagadką, najprawdopodobniej zostało ono jednak rozebrane przed 1669 r. To jednak korona moskiewska nr 1, wykonana przez złotników Rudolfa II, zainspirowanych projektem Jacoba Moresa, wykorzystana potem podczas koronacji Dymitra I Samozwańca, zyskała z czasem status mitu. Prędko nadano jej wtórny cel propagandowy o silnej mocy perswazji⁸⁶, funkcję środka symbolicznego, analogicznego do warszawskiej Kaplicy Carów Szujskich.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Sztokholm, Riksarkivet, Skokloster Sammlingar

Alia legata ad Remp[ublicae] ordimur, pro cuius salute et gloriae que maolmodum, vitam et sanguinem N[ost]rum fundere parati semper fuimus, ita N[ost]ri posthumi erga eandem affectus testandi gratia legamus et Coronam auream gemmis distinctam, que thesauro Moscovitico direpto molitibus N[ost]ris, cum alia praeda obvenerat, et a Serenissimo Parente N[ost]ro redempta Nobis, testamento legata erat, item diadema gemmis et figuris aureis ac Margaretis intextum, quo erat in signe Moscovitici imperii similiter a militibus redeptum, Testament Władysława IV z 9 czerwca 1647, sygn. 200.

⁸⁴ A. Grochala, *Treści ideowe ryciny Schelte à Bolswert „Alegoria na cześć Zygmunta III”*, „Iknoteka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 5 (1993), s. 167–227.

⁸⁵ J. Kriegseisen, *op. cit.*, s. 118.

⁸⁶ J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983, *passim*.

Sztokholm, *Testament Władysława IV z 9 czerwca 1647*, Riksarkivet, Skokloster Sammlingar, sygn. 200

Warszawa, Archiwum PAN, *Materiały Mariana Morelowskiego (1884–1963)*, sygn. III-234

Warszawa, Archiwum PAN, *Materiały Władysława Tomkiewicza (1899–1982)*, sygn. III-280

Źródła drukowane

Dnevnik Ána Petra Sapegi (1608–1611), t. 1, oprac. I. O. Tümenцев, Moskwa 2012.

Moskwa w rękach Polaków: pamiętniki dowódców i oficerów garnizonu polskiego w Moskwie w latach 1610–1612, oprac. M. Kubala i T. Ścieżor, Kraków 1995.

Pamiętniki Samuela i Bogusława Maskiewiczów, oprac. A. Sajkowski, red. W. Czapliński, Wrocław 1961.

Poselstwo Lwa Sapiehy w roku 1600 do Moskwy: podług dyaryusza Eljasza Pielgrzymowskiego, oprac. W. Trębicki, Grodno 1846.

Radziwiłł, A.S. *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, t. 1–3, Warszawa 1980.

Sbornik Imperatorskogo Russkogo Istoricheskogo Obszczestwa, t. CXLII, Moskwa 1913.

Sobranije gosudarstwiennych gramot i dogovorow, chraniaszczichsia w Gosudarstwiennoj Kollie-gii inostrannykh diel, cz. 3, Moskwa 1822.

Testamenty Zygmunta III Wazy, oprac. W. Kaczorowski, B. Kaczorowska, M. Kaczorowska, Opole 2013.

Opracowania

Bednarska, J. *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII, cz. 2: Problematyka stylistyczno-formalna polskiej panegirycznej ilustracji książkowej*, Katowice 2004.

Bering, H. E. Liisberg, *De Aeldste Danske Rigsregalier: Christian III^s Rigsvaerd og Christian IV^s krone*, „Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie” 1921, s. 219–251.

Bering Liisberg, H. E. *Christian den Fjerde og guldsmedene*, Kopenhagen 1929.

Chodyński, A. R. *Druga korona moskiewska i inne klejnoty zastawne ze skarbca Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 55 (2007), nr 2, s. 189–204.

Chrościcki J., *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.

Chytil, K. *Koruna Rudolfa II*, Praha 1929.

Czapliński, W. *Wstęp*, [w:] *Pamiętniki Samuela i Bogusława Maskiewiczów*, s. 11–18.

Czermak, W. *Ostatnie lata Jana Kazimierza*, oprac. A. Kersten, Warszawa 1972.

Eljasz Radzikowski, W. *Korony królów polskich*, Poznań 1899.

Folcker, E. G. *En Silfverkanna af Jacob Mores*, „Svenska slöjdföreningens tidskrift: organ för konstindustri, handverk och hemslöjd” 4 (1908), s. 40–46.

Gajda, M. *Poselstwo Lwa Sapiehy w Moskwie w latach 1600–1601 w świetle polskich relacji dyplomatycznych oraz relacji Izaaka Massy i Jacques’a Margereta*, „Piotrkowskie Zeszyty Historyczne” 12 (2011), nr 1, s. 124–144.

Grochala, A. *Treści ideowe ryciny Schelte à Bolswert „Alegoria na cześć Zygmunta III”*, „Ikonoteka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 5 (1993), s. 167–227.

Hayward, J. F. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*, London 1976.

Heitman, B., Scholz R., Smirnowa J., Stein F., Ungern-Sternberg von A., Mainz-Arnold W., *Die Goldschmiede Hamburgs*, Hamburg 1985.

Herbst, S. *Gosiewski Aleksander*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8 (*Girdwoyń Michał-Gross Adam*), Wrocław 1960, s. 339–340.

Hüseler, K. *Die Goldshmiede Jacob Mores Vater und Sohn*, Hamburg 1945.

- Januszkiewicz, B. *Klejnoty i stroje książąt Pomorza Zachodniego XVI–XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 1995.
- Jaworska, M. „Moskiewski dwór” królewicza Władysława IV w latach 1617–1618, „Kronika Zamkowa. Roczniki” 68 (2015), nr 2, s. 31–58.
- Kopera, F. *Dzieje skarbcza koronnego czyli insygniów i klejnotów koronnych Polski*, Kraków 1904.
- Kriegseisen, J. *Klejnoty Rzeczypospolitej. Przyczynek do dziejów polskich klejnotów koronnych*, „Studia Waweliana” 13 (2007), s. 115–126.
- Leitsch, W. *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen*, t. 1–4, Wien 2009.
- Libiszowska, Z. *Żona dwóch Wazów*, Warszawa 1963.
- Lileyko, J. *Regalia polskie*, Warszawa 1987.
- Ławrientiew, A. W. *Cariewicz – car’ – cesar’. Łęzed mitrij I, jego gosudarstwiennye pieczati, nagradnye znaki i medali. 1604–1606 gg.*, Sankt Petersburg 2001.
- Ławrientiew, A. W. *Corona moscovitica ze Skarbcza Koronnego epoki Wazów (wokół kwestii pochodzenia insygnium)*, „Kronika Zamkowa. Roczniki” 68 (2015), nr 2, s. 7–30.
- Morelowski, M. *Losy skarbcza koronnego od czasów rozbiorów*, „Sprawozdania Towarzystwa. Naukowego we Lwowie” 9 (1929), z. 3, s. 206–220.
- Nowacki, D., Szewczyk-Prokurat D., *Jubilerzy i jubilerstwo w epoce Wazów*, [w:] *Rządzić i olśniewać: klejnoty i jubilerstwo w Polsce w XVI i XVII wieku. Eseje*, red. D. Nowacki, M. Piwocka, D. Szewczyk-Prokurat, Warszawa 2019, s. 115–149.
- Olsen, B. *Die Arbeiten der hamburgischen Goldschmiede Jacob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV*, Hamburg 1903.
- Pałubicki, J. *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 1–2, Gdańsk 2009.
- Petrus, J. T. *Zygmunt III na katafalku*, [w:] *Świat polskich Wazów. Przestrzeń-ludzie-sztuka*, red. J. Żukowski, Warszawa 2019, poz. IX.4, s. 286–287.
- Princely magnificence: court jewels of the Renaissance, 1500–1630*, red. J. Arnold, J. Hollis, London 1980.
- Rożek, M. *Polskie insygnia koronacyjne. Symbole władzy państwowej*, Kraków 2011.
- Skrinnikov, R. *Minin i Pożarskij*, Moskwa 1981.
- Sprawozdanie z poszukiwań w Szwecji dokonanych z ramienia Akademii Umiejętności przez Eugeniusza Barwińskiego, Ludwika Birkenmajera i Jana Łosia*, Kraków 1914.
- Stadt im Wandel: Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650*, red. C. Meckseper, Stuttgart 1985.
- Stettiner, R. *Das Kleinodienbuch des Jakob Mores in der Hamburgischen Stadtbibliothek: eine Untersuchung zur Geschichte des Hamburgischen Kunstgewerbes um die Wende des 16. Jahrhunderts*, Hamburg 1916.
- Szpaczynski, P. P. *Mocarstwowe dążenia Zygmunta III w latach 1587–1618*, Kraków 2013.
- Szmydki, R. *Kredytowe źródła finansowania tapiserii Zygmunta Augusta a ich wartość materialna w XVII wieku*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka” XVII (2010), nr 1, s. 13–29.
- Szmydki, R. *Pośmiertny inwentarz Ludwika Marii Gonzagi, 1667 r.*, „Rocznik Warszawski” 23 (1993), s. 261–294.
- Szmydki, R. *Wyprowadź mienia po Janie Kazimierzu w roku 1673*, Warszawa 1995.
- Świat polskich Wazów. Przestrzeń-ludzie-sztuka*, red. J. Żukowski, Warszawa 2019.
- Tomkiewicz, W. *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, „Biuletyn Historii Sztuki” 12 (1950), nr 2, s. 145–200.
- Tyszkowski, K. *Poselstwo Lwa Sapiehy w Moskwie 1600 r.*, Lwów 1927.
- Winkler, A. *Die Handzeichnungen des Hamburger Goldschmiedes Jakob Mores in der Ornamentstichsammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Berlin*, „Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen” 1890, s. 108–113.

Żukowski, J. *A Recently Discovered Portrait of Ladislas Vasa as the Pretender to the Muscovite Throne (ca. 1609) in the Collection of the Bibliothèque nationale de France*, „Biuletyn Historii Sztuki” 87 (2025), nr 3, s. 33–56.

Żukowski, J. *Wielki Książ Moskiewski Władysław Zygmuntowicz. Przegląd ikonografii w 400-setną rocznicę elekcji*, [w:] *The Royal Component of Lithuanian Culture: Images, Symbols, Relics*, „Acta Academiae Artium Vilnensis” 65/66 (2012), s. 177–209.

Alina Barczyk

Uniwersytet Łódzki, Polska

Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury

alina.barczyk@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0002-6596-8915

Rome – Padua – Loreto. Italian inspirations in the architectural patronage of Prince Jerzy Ossoliński

Rzym – Padwa – Loreto. Włoskie inspiracje w mecenacie architektonicznym księcia Jerzego Ossolińskiego

Abstrakt

Jerzy Ossoliński (1595–1650) był wybitnym dyplomatą i zaufanym doradcą króla. Kariera polityczna magnata od lat stanowi przedmiot analiz badaczy. Równie ciekawym zagadnieniem – niejednokrotnie marginalizowanym – pozostaje jego mecenat architektoniczny, odzwierciedlający horyzonty intelektualne i znajomość budownictwa włoskiego. W gnieździe rodowym w Ossolinie wprowadzono weneckie stropy ramowe, a pałac w Warszawie wyróżniał się wypiętrzoną salą o genezie palladiańskiej (Padwa, Vicenza). Forma architektoniczna budowli sakralnych była każdorazowo projektowana z uwzględnieniem ich funkcji, co znalazło najpełniejszy wyraz w kaplicy w Gołębiu, wzorowanej na Santa Casa w Loreto i tworzonej w celu rozwoju kultu maryjnego. Stosowanie najnowszych, przełomowych rozwiązań cechuje też kolegiatę w Klimontowie, w której połączono inspiracje dwoma środowiskami – Rzymem (Accademia di San Luca) warunkującym sięgnięcie po plan elipsy oraz północną Italią (dzisiejsze pogranicze włosko-szwajcarskie), która wpłynęła na popularyzację dekoracji sztukatorskich. Analiza mecenatu architektonicznego Jerzego Ossolińskiego ukazuje rolę kanclerza w transferze prestiżowych wzorców włoskich na obszar Rzeczypospolitej.

Słowa kluczowe

Ossolińscy (ród), Klimontów, Warszawa, architektura, XVII wiek

Chancellor Jerzy Ossoliński (1595–1650) was one of the most eminent diplomats in the 17th-century Polish-Lithuanian Commonwealth. He gained recognition as an erudite fluent in several languages, a trusted advisor to the king, an outstanding orator and an expert on European culture¹. A noteworthy area of the

¹ Basic information about Jerzy Ossoliński as an expert in culture (learned, among other things, during his foreign travels) is provided by: F. Bohomolec, *Życie Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego, lubelskiego, lubomskiego, lubaczowskiego, bogusławskiego, brodnickiego, ryckiego, derpskiego, adzielskiego, stanisławowskiego i bydgoskiego starosty*, t. 1, Warszawa 1777, s. 363; L. Kubala, *Jerzy Ossoliński*, Warszawa 1924, *passim*; T. Makowski, *Poselstwo Jerzego*

magnate's activity is architectural initiatives related to the construction or modernisation of residences, the founding of churches and the support of monasteries. The individual investments were formally and functionally diverse, but were always distinguished by an ambitious concept and a high level of execution, resulting from Ossoliński's expectations. This brief article aims to discuss the Italian origins of the buildings constructed at the chancellor's initiative.

Royal legate and prince of Ossolin

First of all, it is necessary to present some of the most important information about Jerzy Ossoliński (il. 1); only against this background does the significance of the architectural foundations undertaken and the reason for choosing specific forms become evident. The magnate was one of the best-educated Poles of the time, studying, among others, at the Jesuits in Pułtusk and then at foreign universities in Austria (Graz), Belgium (Leuven) and Italy (Padua, Bologna)². During his „grand tour”, he visited French, English, Moravian, Austrian and – importantly for his future patronage – Italian cities, including Florence, Naples, Turin, Venice and Rome, to name but a few³.

Ossoliński's political career was marked by a succession of significant and lucrative positions: Crown Deputy Master of the Pantry (1630), Marshal of the Sejm (1631), Treasurer of the Crown (1631), Chancellor of the Crown (1638) and Grand Chancellor of the Crown (1643)⁴. He was one of the trusted subordinates and advisors to Kings Sigismund III and Ladislaus IV, receiving privileges, lucrative starosties and numerous royal estates from them, which added to his already vast private wealth. Ossoliński's position within the court was strengthened by his linguistic abilities, which allowed him to speak Italian, French, Spanish, German and English fluently, enabling him to fulfil foreign missions⁵. He also

Ossolińskiego do Rzymu w roku 1633, Warszawa 1996, s. 33–34; R. Górny, *Geneza przybrania przez Jerzego Ossolińskiego tytułu „hrabia z Tęczyna*, „Miscellanea Historico-Archivistica” 23 (2016), s. 163; P. Jusiak, *Obraz magnaterii w „Pamiętniku” Albrychta Stanisława Radziwiłła*, [w:] *Honestas et turpitude. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, red. E. Dubas-Urwanowicz, M. Kupczewska, K. Łopatecki, J. Urwanowicz, Białystok 2019, s. 388.

² S. Ciara, *Senatorowie i dygnitarze koronni w drugiej połowie XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 26; M. Barłowska, *Jerzy Ossoliński. Orator polskiego baroku*, Katowice 2000, s. 16–17.

³ F. Bohomolec, *op. cit.*, s. 19.

⁴ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Zbiór Branickich z Sucheja (dalej: ZBzS), *Silva rerum*, sygn. 34.47, s. 43–46; L. Kubala, *op. cit.*, s. 155; T. Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa 1997, s. 206.; M. Barłowska, *op. cit.*, s. 125; R. Górny, *op. cit.*, s. 163.

⁵ J. Ossoliński, *Georgii Ossolinusky de Ossolin Palatinidis Podlachiae Monarchia, sive de optimo Reipublicae statu Oratio. Lovanii, in auditorio trilingui Palestrae Bonae Mentis habita. Accedunt duae e multis selectae. I. Historiam Politicæ officinam esse. II. Quod anima in corpore, hoc Ethica*



1. B. Gembarzewski, Jerzy Ossoliński – copy from an engraving by S. della Bella, National Museum in Warsaw, photo: public domain

gained the trust of monarchs through his diplomatic and literary talent, becoming renowned as a chronicler and orator, as demonstrated by his speech after the election of Ladislaus IV in the Warsaw collegiate church of St John. As a result, it was Ossoliński who was entrusted with negotiations of importance to the Commonwealth, including talks with Brandenburg and the Gdańsk authorities, an envoy to London in 1621 (to obtain support from James I in the face of war with Turkey) and discussions on the marriage of Ladislaus IV to the Mantuan princess Marie-Louise Gonzaga⁶.

in *Philosophia*, Lovanii 1614, *passim*; J. Ossoliński, *Pamiętnik*, oprac. W. Czapliński, Warszawa 1976, *passim*; F. Bohomolec, *op. cit.*, s. 363; L. Kubala, *op. cit.*, s. 8–9, 381; T. Makowski, *op. cit.*, s. 33–34; P. Jusiak, *op. cit.*, s. 388.

⁶ A. Kanon, *Inscriptio sepulchralis in funere Illustrissimi et Excellentissimi Principis Domini D. Georgii Ossoliński Ducis in Ossolin, Comitis de Tęczyn, S. R. J. Principis, Supremi in Regno Poloniae Cancellarii Lublinensis, Lubaczoviensis, Buhoslavien., Brodnicensis, Rycensis, Derpensis, Trzebaczoviensis Gubernatoris etc. inter lugubres Apparatus Oculis et animis legentium et lugentium*



2. J. Ossoliński's audience with the Pope, according to: *Illustrissimi et excell[entissimi]mi Domini D. Georgii dvcis in Ossolin Orationes habitae apud Summum Pontificem (...)*, 1648, National Library in Warsaw, photo: public domain

The most prestigious mission was a trip to Rome in 1633 to pledge obedience to the Holy See on behalf of Ladislaus IV and, at the same time, to present current affairs to Pope Urban VIII, relating to the justification of concessions made in the Republic to followers of the Orthodox Church and Protestantism, as well as a request for the approval of the Order of the Immaculate Conception of the

proposita, a Gostomiano Societatis Jesu, Collegio sub auspiciis, Perillustris ac Magnifici Domini D. Adami Georgii de Ossolin Ossolinski Lublinensis Capitanei, Kraków 1650, s.n.; L. Kubala, op. cit., s. 31–33, 148–153; L.A. Wierzbicki, Działalność polityczna Jerzego Ossolińskiego, [w:] Jerzy Ossoliński, magnat z Sandomierza, red. T. Giergiel, Sandomierz 2023, s. 56–57.

Blessed Virgin Mary⁷. Ossoliński set off in September 1633, taking with him 300 men, as well as numerous horses, camels and carriages⁸. The procession arrived in Rome on 20 November, but the audience with the Pope did not take place until 6 December (il. 2)⁹. It was preceded, for instance, by the famous *entrée* arranged on the streets of the Eternal City on 27 November, the aim of which was to dazzle observers with sumptuous costumes and jewels and to evidence the dignity and position of the Polish magnate¹⁰. Significantly, Ossoliński met with the Head of the Church on behalf of the Polish king, beginning his welcoming speech with the statement that it was “Ladislaus himself (...) who came to Rome”¹¹.

The mission also included a number of audiences arranged en route, one example being a meeting in Vienna with Emperor Ferdinand II, who awarded Ossoliński the title of Prince of the Holy Roman Empire („*Sacri Romani Imperii Princeps*”)¹². The mission to Rome was a diplomatic success and strongly influenced the magnate’s further career, becoming an episode presented in occasional prints, works of art and iconographic programmes adorning, for example, the residences of Jerzy Ossoliński.

Residential architecture

Jerzy Ossoliński had residences in Ossolin (in the Sandomierz district) and Warsaw. The first of these facilities had a long genesis, having already served as the management centre for the entire estate core since the late 14th century. The castle’s importance stemmed from the fact that the estate belonged to the Toporczyk

⁷ Biblioteka Narodowa (dalej: BN), Archiwum Morstinów (dalej: AM), *Diariusz poselstwa do papieża Urbana VIII w 1633 r.*, sygn. Rps 6615 III, *passim*; Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: ZNiO), [Akta poselstwa Jerzego Ossolińskiego do papieża Urbana VIII] oraz *Diariusz legacji Gierzego Ossolińskiego [...] do cesarza JMci Ferdynanda II y do syna jego tegoż imienia, króla węgierskiego y czeskiego, także do elektorów wszystkich et ordines Imperii Romani [...] anno domini 1636, przez niego samego pisanei*, sygn. 133/II, *passim*; K. Filipow, *Vicisti Vince. Początki Orderu Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny*, „Zeszyt Naukowy Muzeum Wojska” 1993, nr 7, s. 8; T. Makowski, *Przesławny wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu*, „Spotkania z Zabytkami” 2007, nr 9, s. 10.

⁸ M. Paszkiewicz, *Tematyka polska w twórczości Stefano Della Belli*, „Rocznik Historii Sztuki” 14 (1984), s. 203.

⁹ M. Barłowska, *op. cit.*, s. 232.

¹⁰ BN, AM, sygn. Rps 6615 III, s.n.; J. Lileyko, *Życie codzienne w Warszawie za Wazów*, Warszawa 1984, s. 53; T. Wasilewski, *Ostatni Waza na polskim tronie*, Katowice 1984, s. 33; M. Paszkiewicz, *Jeździec ze skrzydłem na tarczy*, „Roczniki Humanistyczne” 35 (1987), z. 4, s. 57–58; M. Grylik, *Staropolski ceremonial dyplomatyczny w praktyce kontaktów Rzeczypospolitej z państwami Europy Zachodniej w czasach Wazów*, „Studia Łomżyńskie” 27 (2017), s. 167; A. Skrodzka, *Udręki majestatu. Polscy „królowie nieszczęśliwi” w ikonografii nowożytnej*, Warszawa 2018, s. 168.

¹¹ M. Barłowska, *op. cit.*, s. 43; T. Makowski, *Przesławny wjazd*, *op. cit.*, s. 9.

¹² F. Bohomolec, *op. cit.*, s. 381–382; L. Kubala, *op. cit.*, s. 60; L.A. Wierzbicki, *op. cit.*, s. 61; R. Górny, *op. cit.*, s. 173.



3. Z. Vogel, Castle in Ossolin, BUW Print Room, photo: public domain

family, who adopted the Ossoliński surname and made the castle their family home (il. 3)¹³. The chancellor preserved forms indicative of the building's past (treating 'antiquity' as an asset), while at the same time remodelling the residence, adapting it to current needs and creating a large-scale spatial composition. The gate leading to the residential complex was designed in the form of a triumphal arch, decorated with the Topór (Axe) coat of arms and an inscription attesting to the owner's rank (il. 4)¹⁴. The bastion fortifications surrounded a three-storey castle with a rectangular plan, featuring an inner courtyard and a cylindrical tower at one of the corners (il. 5). The austere structure was contrasted with innovative interiors, which introduced fashionable artistic solutions and a functional and ideological programme of the time – reflecting Ossoliński's status and ambitions. Traditionally, the ground floor served utility functions (stables, kitchen, servants' quarters), while the representative space was created on the upper floors. The leading role was played by the north wing, where both the *piano nobile* and the second floor contained ceremonial halls with marble floors, portals and fireplaces. The most interesting solutions used in the interiors were the frame ceilings, derived from the Venetian tradition and introduced to the most prestigious residences in the

¹³ *Zwaliska zamku i Kaplica Betleemska (sic!) w Ossolinie*, „Tygodnik Ilustrowany” 6 (1862), nr 164, s. 196; B. Pankowski, *Stan badań archeologicznych nad średniowiecznymi zamkami dawnego województwa sandomierskiego*, Rzeszów 2009, s. 150; Z. Bania, *Architektura*, [w:] *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wieku)*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 2013, s. 69.

¹⁴ Z. Bania, *Zamek w Ossolinie. Jego dzieje i funkcja*, [w:] *Przemiany architektury rezydencjonalnej w XV–XVIII w. na terenie dawnego województwa sandomierskiego. Wybrane przykłady*, red. J.L. Adamczyk, Kielce 2000, s. 94–95.

4. View of the castle in Ossolin, 1914, National Digital Archives, photo: public domain



5. Ruins of the castle in Ossolin, 1862, National Library in Warsaw, photo: public domain

Polish-Lithuanian Commonwealth¹⁵. The Ossoliński Castle housed, among other things, a gallery in which vedute depicting „foreign” cities were set in frames¹⁶. The room’s floor was covered with oak parquet and the walls were decorated with paintings. Adjacent to the gallery was a library, testifying to the intellectual horizons of its owners. On „the piano nobile” were also two suites of residential apartments, belonging respectively to the lord and lady of the house¹⁷. Of the rooms located on the third floor, it is worth mentioning the chapel and the „grand hall”, where the framed ceiling contained paintings depicting the entry of Jerzy Ossoliński to Rome, created after 1633, that is, after his return from the famous legation¹⁸. Importantly, the functional and ideological programme of the Ossolin Castle was aimed at important guests – the chancellor hosted in his private residence not only other magnates but also the king. The residence, therefore, combined themes confirming the long genesis of the family nest, legitimising the political and social position of the Ossoliński family, with solutions demonstrating the chancellor’s achievements and knowledge of leading artistic trends (ceilings).

The chancellor’s most spectacular investment in the field of residential architecture was the construction of his residence in Warsaw (on a property with the later mortgage no. 612)¹⁹. Work began in 1641, and in June of the following year, feasts were held in the palace²⁰. The two-storey structure was dominated

¹⁵ Frame ceilings were introduced, for example, in royal residences – the Royal Castle in Warsaw, Wawel in Krakow (J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989, s. 31–32; J. Kowalski, „*Effigies magnorum virorum in Republica*”. *O ikonografii obrazu „Hold carów Szujskich” z zamku w Podhorcach*, „TECHNE. Seria nowa” 9 (2022), s. 10, 21; T. Bernatowicz, *Zamek na Wawelu. Modernizacja w latach 1598–1605: Giovanni Trevano – Vincenzo Scamozzi?*, „TECHNE. Seria nowa” 12 (2023), s. 74, 84–85). They were also used in the bishops’ palace in Kielce and in magnate residences, such as Laszki Murowane and Podhorce (M. Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław 1981, s. 65–68; J. Tajchman, *op. cit.*, s. 32; A. Barczyk, *Rezydencje rodu Mniszczów w czasach saskich. Historia i treści ideowe architektury*, Łódź 2021, s. 95–95, 115; J. Kowalski, *op. cit.*, s. 9–23).

¹⁶ AGAD, Archiwum Potockich z Radzyna (dalej: APR), *Akta procesowe Denhoffów z Gólu-chowskimi o dobra Ossolin*, 1702–1719, sygn. 127, s.n.; J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce. Część I*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 40 (1995), nr 2, s. 102; Ł. P. Młynarski, *Zamek w Ossolinie. Zarys dziejów*, [w:] *Jerzy Ossoliński, magnat z Sandomierza*, red. T. Giergiel, Sandomierz 2023, s. 83.

¹⁷ AGAD, APR, sygn. 127, s.n.; Z. Bania, *Zamek*, *op. cit.*, s. 93–94.

¹⁸ *Zwaliska zamku*, *op. cit.*, s. 196; *Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI–XVIII wieku. T. 2, Inwentarze dóbr ziemskich z XVII–XVIII wieku (cz. 1)*, oprac. J. Pielas, Kielce 2013, s. 134–135; J. Pielas, *Wypożyczenie i wystrój wnętrz siedzib szlachty sandomierskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 67 (2019), nr 1, s. 62;

¹⁹ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 210; B. Brzostek, *Wstecz. Historia Warszawy do początku*, Warszawa 2021, s. 698–699.

²⁰ A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, t. 2: 1637–1646, oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980, s. 312.



6. Palazzo della Ragione in Padua, ok. 1890, Hallwyl Museum in Stockholm, photo: public domain

by a raised central hall, creating a transverse route that ran along the entire width of the palace²¹. This architectural form came from the Italian tradition, particularly from the works of Andrea Palladio²²; the closest models were public utility buildings: Palazzo della Ragione in Padua (il. 6) and Basilica Palladiana in Vicenza (il. 7–9)²³. As noted in the literature, the use of this source of inspiration could have been related to the function of the Warsaw building as the Seat of the Chancellor (a private one, but intended for diplomatic activities)²⁴. The elevation of the hall also determined the optical monumentality of the building, providing a counterbalance to the clear horizontal divisions created by the cornices and the balustrade crowning the first floor. Hexagonal turrets were added to the corners of the building on the garden side, making the architecture more dynamic²⁵.

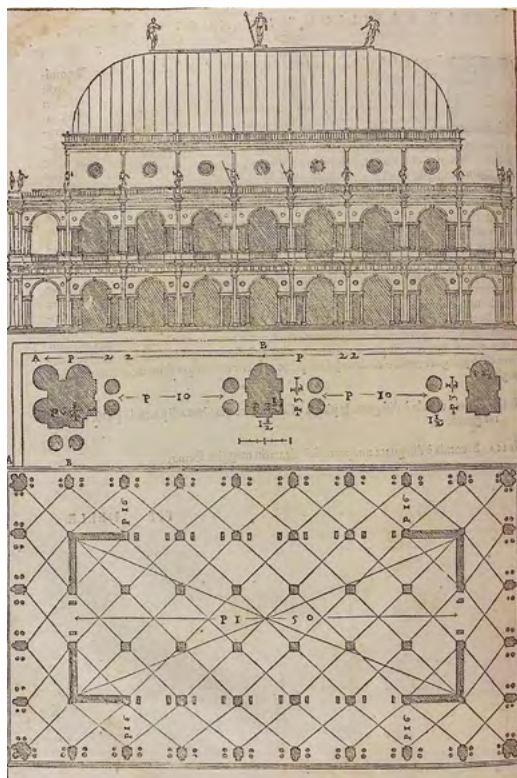
²¹ A. Jarzębski, *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, Warszawa 1643, s. 103; A. Miłobędzki, *op. cit.*, s. 210; Z. Bania, *Górna sala warszawskiego palacu kanclerza Jerzego Ossolińskiego*, „Archaeologia Historica Polona” 1 (2005), s. 309–310.

²² W. Kret, „*Palatium Libertatis Reipublicae Poloniae*”. *Problematyka artystyczna i ideowa palacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 27 (1965), nr 3, s. 185–186.

²³ A. Palladio, *I Quattro Libri Dell’Architettura: Ne’ quali, dopo vn breue trattato de’ cinque ordini, [e] di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; Si Tratta Delle Case Private, delle Vie, dei Ponti, delle Piazze, dei Xisti, et de’ Tempij*, t. 3, Venedig 1581, s. 41–42; B. Fletcher, *Andrea Palladio. His life and works*, London 1902, s. 26–28; G. Beltrami, *Palladio. The companion*, Vicenza 2020, s. 16–17.

²⁴ W. Kret, *op. cit.*, s. 187–192.

²⁵ A. Jarzębski, *op. cit.*, s. 103.



7. Basilica Palladiana, by: A. Palladio, *I Quattro Libri Dell'Architettura* (...), Venedig 1581, photo: public domain



8. Model of the Basilica Palladiana, Palladio Museum in Vicenza, photo by A. Barczyk



9. Basilica Palladiana in Vicenza, photo by A. Barczyk

An ambitious programme was presented in the decoration of the façade facing the courtyard (il. 10). The marble portal was crowned with a metal sculpture depicting the personification of the Republic (Polonia), adorned with attributes of courage and wealth²⁶. In the niches of the „piano nobile”, statues of four Polish kings were erected²⁷. On the axis of the building, there was a cartouche with the Topór coat of arms – the emblem of the Ossoliński family. Sculptural accents were also introduced on the balustrade surrounding the façade, decorated with bronzed, gilded busts. The high roof was topped with, among other elements, a statue of Minerva as the personification of wisdom. The building was designed as a ceremonial and official space, intended for receiving diplomats and strengthening the chancellor’s position. In terms of the residential part, purely private functions were held in a wooden manor house, which – according to accounts from the period – was connected to the residence’s hall by a porch²⁸. The palace, with

²⁶ J. Lileyko, *op. cit.*, s. 168.

²⁷ A. Jarzębski, *op. cit.*, s. 102–103; T. Nowak, *Kazimierz Siemienowicz: ok. 1600 – ok. 1651*, Warszawa 1969, s. 57.

²⁸ A. Jarzębski, *op. cit.*, s. 105; J. Lileyko, *op. cit.*, s. 182–183; L. Kajzer, *Czy sieradzka „dekada pałacowa”? Fundacje Kacpra Denhoffa z pierwszej połowy XVII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 52 (2004), nr 4, s. 416–417.

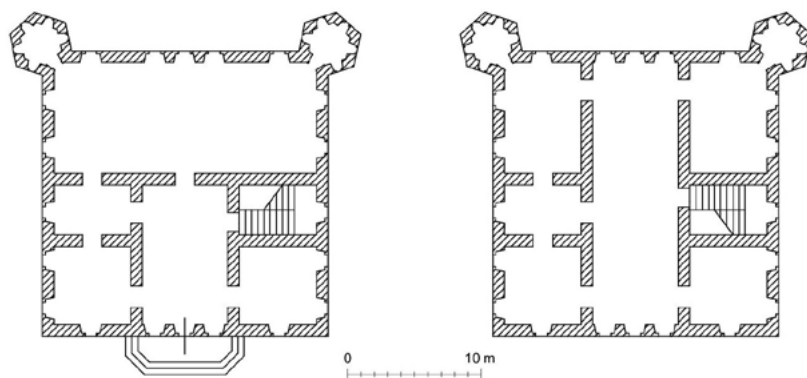


10. Ossoliński Palace in Warsaw, 1656, Nationalmuseum Stockholm, photo: public domain

a rectangular plan measuring approximately 20 x 21 m, had a tripartite, three-bay layout (il. 11). The main entrance led into the hall, which connected to the dining room located in the garden area and was the most interesting room on the ground floor. The vaulted ceiling of this hall was decorated with magnificent stucco and a suspended crown-shaped candlestick, while stone statues and sideboards for displaying silver and gold utensils were placed along the walls. Adjacent to the dining room were corner alcoves in hexagonal turrets, which served, among other purposes, as a treasury²⁹. A double-flight staircase led to the „piano nobile”, where the conceptually most important and spectacular interior was the great hall, with an area of almost 120 m², located in the uplifted central part of the building. The room's interior was decorated with marble portals, wall coverings, a framed ceiling and wall paintings: an equestrian portrait of Ladislaus IV (hung above the fireplace), historical scenes and those of Jerzy Ossoliński's ancestors. In the upper part of the hall, there were marble busts of Roman emperors³⁰. The great

²⁹ A. Jarzębski, *op. cit.*, s. 104–105; J. Lileyko, *op. cit.*, s. 168, 182.

³⁰ M. Wardzyński [przy współpracy H. Kowalskiego oraz P. J. Jamskiego], *Lapidarium warszawskie. Szlachetne materiały kamieniarskie w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 96; W. Kret, *op. cit.*, s. 173–180; J. Lileyko, *op. cit.*, s. 168; Z. Bania, *Górna sala, op. cit., passim*; A. Barczyk, *Pałac Ossolińskiego/Bruhla. Trzysta lat z dziejów warszawskiej rezydencji*, „Stolica” 2023, nr 3–4, s. 61.



11. Ossoliński Palace in Warsaw – reconstruction of the ground floor plan and *piano nobile*, prepared by A. Barczyk

hall was flanked by sets of offices and suites, including the chancellor's rooms, which comprised a ceremonial bedroom and an archive located in the tower, where diplomatic correspondence was stored in a cabinet with drawers marked with gold letters. On the opposite side of the central hall, there was a ceremonial bedroom for the chancellor's wife and a chapel in a hexagonal turret, where relics donated by the pope were displayed³¹. Transport between floors was facilitated by elevators, which exemplified the adoption of new technologies³². Ossoliński's Warsaw residence combined a number of groundbreaking inspirations from Italian architecture with an individual, ambitious ideological programme.

Temple, chapel, altar... sacral patronage

Jerzy Ossoliński distinguished himself as a founder of religious buildings, erecting temples and chapels, supporting the establishment and functioning of monasteries, as well as taking care of pilgrimage centres. The individual structures differed in scale and architectural form, but they were united by an outstanding level – often resulting from inspiration from the Italian tradition, complemented by the employment of esteemed artists. The most spectacular project was the construction of the collegiate church in Klimontów, erected in 1640 and intended as a family mausoleum (il. 12)³³. The Prince of Ossolin obtained further confirmation

³¹ A. Jarzębski, *op. cit.*, s. 109–111; J. Lileiko, *op. cit.*, s. 168, 200–201.

³² T. Nowak, *op. cit.*, s. 60–61; M. Gajewski, *Urządzenia komunalne Warszawy. Zarys historyczny*, Warszawa 1979, s. 32; A. Barczyk, *Palac...*, *op. cit.*, s. 61.

³³ Z. Bania, *Kolegiata w Klimontowie – jak naśladowano architekturę rzymską i jak się kojarzyła Bazylika Św. Piotra na Watykanie*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku X. Programy ideowe w przedsięwzięciach artystycznych w XVI–XVIII wieku*, red. I. Rolska, Lublin 2010, s. 35, 39.



12. Klimontów – collegiate church of St. Józef, circa 1916, National Museum in Warsaw, photo: public domain

of his foundation privilege from the Bishop of Kraków (1648), the King (1648) and the Sejm (1649); he also sought papal approval. Two communities were to be settled at the temple: the canons and the twelve Piarists³⁴. What draws attention is the innovative elliptical plan of the building designed by the Italian architect. The builder who supervised the work, which began in 1643, also came from this country – namely Lorenzo Senes from the area of Muretto³⁵. The central nave is surrounded by eight pillars that separate it from the ambulatory. To the east, the ellipse is closed by a rectangular presbytery flanked by two sacristies; to the west, by a two-tower façade. It should be noted, however, that the current shape is the result of later interventions. The church was rebuilt in the second half of the

³⁴ T. Dywan, *Archiwum parafii rzymskokatolickiej w Klimontowie*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 102 (2014), s. 7.

³⁵ J. Maraśkiewicz, *Klimontów. Kolegiata p.w. św. Józefa*, Tarnobrzeg 1986, mps. [karta biała] Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków z Siedzibą w Przemyślu. Delegatura w Tarnobrzegu, s. 2; H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601 – po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003, s. 147. The original design has its genesis, among others, in the concepts of Ottaviano Mascherino from the 1580s (A. Miłobędzki, *op. cit.*, s. 210; T. Torbus, *Krzyżtopór i Mascherino – próba atrybucji*, [w:] *Super fundamenta. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Szczęsnemu Skibińskiemu*, red. J. Jarzewicz, T. Ratajczak, A. Soćko, T. J. Żuchowski, Poznań 2022, s. 479–480).



13. Klimontów – facade of the collegiate church, photo by A. Barczyk

17th century following war damage, and then again in the 18th century when the dome was constructed – finalising Ossoliński's intentions a hundred years after the beginning of the investment (il. 13–14). The main elevation was also transformed during this period, with the towers being rebuilt and connected by a narthex. Even in Ossoliński's time, solutions were introduced in the external elevations that broke with the traditional treatment of architectural elements. Pilasters were inserted into recesses, set back from the line of the wall, thereby depriving them of their original structural function. The columns inside the collegiate church, beneath the dome, were treated in a similar manner, positioned in niches carved into the pillars (il. 15). The atectonic role of the aforementioned details, both inside and outside the church, was emphasised by altering the scale and not aligning the



14. Klimontów – collegiate church dome, photo by A. Barczyk

capitals with the line of the cornice, which – in a classical arrangement – should rest on the heads of pilasters and columns. In the nave, an additional element of playing with form was the raising of the niches to the level of the balustrades of the galleries, thus constituting an optical continuation of the balustrades and organising the composition of the wall. An example of inspiration from Italian art was the introduction of fashionable stucco decorations with which the workshop of Giovanni Battista Falconi covered the frieze and the plate wall of the presbytery



15. Klimontów – interior of the collegiate church (pilasters in the under-dome zone), photo by A. Barczyk

in 1647³⁶. A number of innovative solutions were used in Klimontów (the ellipse plan and the atectonic supports in niches, initiated in the Eternal City around

³⁶ J. Maraśkiewicz, *op. cit.*, s. 2; A. Miłobędzki, *op. cit.*, s. 211; M. Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012, s. 324; Ł.P. Młynarski, *Kościół parafialny pw. św. Józefa w Klimontowie*, [w:] Jerzy Ossoliński, *magnat z Sandomierza*, red. T. Giergiel, Sandomierz 2023, s. 131.

1630), the origins of which are connected with the Roman Academy of St. Luke (Accademia di San Luca)³⁷. Thanks to this academy, groundbreaking architectural concepts were developed and popularised.

Another point of reference was made in Gołąb in the Loreto House, modelled on the Santa Casa visited by Chancellor Ossoliński during his return to Italy in 1633. Work on the Polish replica of the House of Mary began the following year and lasted until 1638, with Father Szymon Grzybowski as its co-founder³⁸. The foundation aimed to create a place of worship and a pilgrimage centre that would fit into the piety of the time; in 1587, the *Litany of Loreto* was officially approved, and in 1631, it was forbidden to modify the prayer without the consent of the Holy See – which was a result of the spreading cult of Our Lady of Loreto³⁹. The external setting of the House of Mary in Italy – displayed inside the basilica – was prepared in 1509 by Donato Bramante at the request of Pope Leo X⁴⁰. The modest brick chapel, treated as a relic, was surrounded by a modern decorative structure. The construction of the marble wall cladding, under the supervision of the construction supervisor Gian Cristoforo Romano, began in 1512. The body, which had a rectangular plan and monumental forms, was covered with sculptural decorations by Andrea Sansovino and Raniero Nerucci, partially changing Bramante's original concept⁴¹. The effect of the additions was the creation of a multi-layered expressive structure, the iconographic programme of which included, among others, figures of prophets, Sibyls and reliefs from the Mariological cycle (Annunciation, Birth of Christ, Adoration of the Magi, Death and Assumption of the Virgin Mary). In Gołąb, it was decided to refer to – but not copy – the Loreto original. The fundamental changes consisted of the construction of the Polish House of Mary as a free-standing building and the use of a different style, characteristic of the art of the first half of the 17th century. The function, overall composition of the building and the concept of the iconographic programme remained faithful to the original. Inside, a modest brick chapel was created, equipped with a coconut wood sculpture – brought by Jerzy Ossoliński from Rome – depicting Mary and Child⁴². As in Loreto, the most interesting part from an

³⁷ Z. Bania, *Kolegiata*, *op. cit.*, s. 36–38; H. Osiecka-Samsonowicz, *op. cit.*, s. 148–149; T. Bernatowicz, *Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu. Pompeo Ferrari a barokowy eklektycyzm przełomu XVII i XVIII wieku*, „TECHNE. Seria nowa” 9 (2022), s. 125–139.

³⁸ F. Bohomolec, *op. cit.*, s. 488; A. Miłobędzki, *op. cit.*, s. 211; M. Kurzej, *op. cit.*, s. 262; G. Michalska, *Domek Loretański w Gołębiu. Dziedzictwo utracone*, „Architectus” 2016, nr 1 (45), s. 51.

³⁹ R. Sulewska, *Przedstawienie Litanii Loretańskiej w ołtarzu Najświętszej Marii Panny z klasztoru Reformatów w Poznaniu*, „TECHNE. Seria nowa” 1 (2018), s. 110–111.

⁴⁰ F. Catani, *The Miracle of the Holy House of Loreto*, Spring Grove 2020, s. 29.

⁴¹ C. L. Frommel, *L'architettura del santuario e del palazzo apostolico di Loreto da Paolo II a Paolo III*, Loreto 2018, s. 62–64; T. Üresin, *A Theme of Counter-Reformation in Western Art: Mary of Loreto*, „Sanat Tarihi Dergisi,” 28 (2019), nr 1, s. 207–225, s. 212.

⁴² M. Kurzej, *op. cit.*, s. 262.



16. Loreto House in Gołęb, 1916, photo: public domain

architectural point of view is the exterior (il. 16–17). The building was constructed on a rectangular plan with dimensions of approximately 13 x 8 m. The elevations are two-storey. At the corners and on the axis of the longer façades, projections were introduced, making the building more dynamic. The clear distinction between the ground floor and the first floor is noteworthy: the ground floor projections are flanked by columns, between which there are niches with rich decorative finials. In the niches, there are ten terracotta figures of biblical prophets, stylistically referring to the work of Michelangelo (including the figure of Moses from the tomb of Julius II of the della Rovere family⁴³). The longer elevations feature two portals (between the projections), flanked on the sides by reliefs depicting the Evangelists and four New Testament saints: Joseph, John the Baptist, Peter and Paul. The freedom in composing the architecture can be seen, among other elements, in the shape of the projections. On the ground floor, they are created by wall columns; on the upper floor, they are more massive, protruding through

⁴³ S. Michalczyk, *Domek loretański w Gołębiu: geneza jego treści ideowych i artystycznych*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, red. M. Witwińska, Warszawa 1969, s. 166–168. Today, the façades are decorated with copies of the six preserved figures, as the originals were moved to the Gołęb temple.



17. Loreto House in Gołąb – façade detail (Ezekiel sculpture), photo: public domain

the face of the façade, but at the same time broken by windows and panels. Their optically heavy finials, in the form of interrupted triangular pediments with mascarons, also look interesting. Despite the small scale of the building, it was possible to achieve a monumental and innovative character in the structure.

Ossoliński's patronage was also reflected in his support for monastic congregations. The chancellor's merit lay in bringing the Discalced Carmelites to Warsaw, who – upon arriving on the Vistula on June 2, 1649 – were welcomed by John Casimir and ceremoniously escorted to the monastery located in a wooden building on Krakowskie Przedmieście⁴⁴. The building was intended to be a temporary residence; the founder planned to expand the convent's headquarters and construct a brick temple. After Ossoliński's death, his heirs continued the work, fulfilling the chancellor's last will. The design of the church was prepared in 1652 by the royal architect, Giovanni Battista Gisleni from Rome⁴⁵. The foundations were laid, and a sandstone foundation stone was placed in the position of the planned main altar, bearing a lead inscription confirming the date of commencement of construction, the name of the architect and the founder. Further work was interrupted by the "Swedish Deluge", which also destroyed the monastery buildings.⁴⁶

⁴⁴ AGAD, Metryka Koronna (dalej: MK), *Regestrum inscriptionum ad relationem Georgii de Tenczyn Ossolinski supremi R.P. cancellarii, 1643–1650*, sygn. 190, k. 351–352; F. Bohomolec, op. cit., s. 212; M. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1991, s. 18; R. Kunkel, M. Rozbicka, W. Wólkowski, *Dzieje budowlane warszawskiego palacu Adama Kazanowskiego w świetle badań architektonicznych*, „Ochrona Zabytków” 1 (2017), s. 22; Ł. Traczyk, *Helena Tekla Lubomirska, née Ossolińska's forgotten Warsaw palace*, [w:] *Studies on female patronage in the 17th and 18th centuries*, red. U. Kicińska, A. Penkała-Jastrzębska, B. Popiołek, A. Słaby, Kraków 2019, s. 140; A. Bińczyk, M. Rosołowski, *Siedem wieków Warszawy. Kalendarium historii miasta do końca XIX wieku*, Warszawa 2023, s. 71.

⁴⁵ A. Wejnert, *Wiadomość o znalezieniu kamienia węgielnego pierwszego kościoła PP. Karmelitek bosych w Warszawie*, „Przegląd Katolicki” 16 (1878), s. 504; H. Osiecka-Samsonowicz, *Gisleni (Ghisleni) Giovanni Battista*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa 2016, s. 175–176.

⁴⁶ The Carmelites were evacuated, and after the end of the war with Sweden and their return to Warsaw, they received support from Helena Tekla née Ossolińska (Jerzy's daughter) and

Another example of a community that came into the sphere of interest of Jerzy Ossoliński was the Camaldolese monks. King Ladislaus IV founded a hermitage for this congregation in Bielany near Warsaw as a votive offering for the victory in the Battle of Smolensk⁴⁷. The construction of hermitage houses within the complex was sponsored by leading representatives of the Polish political and social elites, including the future King John II Casimir, Primate Maciej Łubieński, Albrycht Radziwiłł and, of course, Chancellor Ossoliński⁴⁸. Although the scope of work financed by the prince and the architectural form, adapted to the requirements of the monastic community, were modest in comparison with other undertakings, the investment was very prestigious.

The main theme of this study is construction projects, but it is also worth mentioning in a few sentences one of the works of so-called “small architecture”. One of Jerzy Ossoliński’s most important achievements as a patron of the arts was founding an altar for the miraculous painting of Our Lady of Częstochowa in the sanctuary at Jasna Góra (Częstochowa). In 1643, the chancellor decided to finance a new retable intended for display in the chapel that was being rebuilt at that time⁴⁹. According to the original concept, the altarpiece was to be made entirely of silver, but ultimately it was decided to use oak wood veneered with ebony, decorated with silver details (il. 18). The change of material was recommended by King Ladislaus IV and the monks of Jasna Góra, who feared the potential theft of a work made of precious metal. The design of the altar was most likely prepared by the architect Giovanni Battista Gisleni⁵⁰, and the contractors were royal craftsmen from Warsaw and Gdańsk, including the ebeniste Kacper Kromlauff and the goldsmiths responsible for the silver sculptures and ornaments: Hans Paul Junge, Jan Christian Bierpfaff, Hermann Gronau and Hans III Gronau⁵¹.

Aleksander Michał Lubomirski: R. Kunkel, M. Rozbicka, W. Wólkowski, *op. cit.*, s. 22–23; Ł. Traczyk, *op. cit.*, s. 137–139.

⁴⁷ B. Jankowski, *Kameduli a uroczystości patriotyczno-religijne na warszawskich Bielanych w XVIII i XIX wieku*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 20 (2013), nr 1–2, s. 62; K. Guttmejer, „Wieczny pomnik zwycięstwa”: *erem kamedulski na Bielanych pod Warszawą – wotum króla Władysława IV*, [w:] *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, red. A.S. Czyż, K. Guttmejer, Warszawa 2016, s. 113.

⁴⁸ D. Śliwińska, *Czwarty wymiar architektury Zespołu Eremitorium Góry Królewskiej (Montis Regii) oo. kamedulów na Bielanych warszawskich. Historia działań budowlanych i działań niszczących*, [w:] *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, red. A.S. Czyż, K. Guttmejer, Warszawa 2016, s. 166.

⁴⁹ A. Kanon, *op. cit.*, s.n.; L. Kubala, *op. cit.*, s. 3; M. Barłowska, *op. cit.*, s. 212, 226; Z. Jedynek, *Fundacja ołtarza Matki Bożej na Jasnej Górze Jerzego Ossolińskiego z lat 1644–1650*, „Nasza Przyszłość” 54 (1980), s. 171–172; P. Krasny, *Sztuka w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668*, [w:] *Świat polskich Wazów. Eseje*, red. Z. Hundert, J. Żukowski, Warszawa 2019, s. 146.

⁵⁰ Z. Jedynek, *op. cit.*, s. 173; P. Gryglewski, *Malarstwo i rzeźba*, [w:] *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wieku)*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 2013, s. 247.

⁵¹ M. Wardzyński, *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i Polskiej Prowincji Zakonu Paulinów*, cz. 1: *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620–1705*, t. 1, Warszawa 2009, s. 12; Z. Jedynek, *op. cit.*, s. 173–174.



18. Czestochowa. Altar in the chapel at Jasna Góra, photo by S. Trzeciński, 1896, National Museum in Warsaw, photo: public domain

According to the founder's wish, the consecration of the work was to take place on 9 August 1650, on the anniversary of the Battle of Zboriv, but due to the death of Jerzy Ossoliński, the ceremony was postponed until the following month. The 17th-century altarpiece has survived to this day, still providing a setting for the famous Marian image.

* * *

The above synthetic outline of Jerzy Ossoliński's architectural patronage allows for the formulation of several conclusions. The chancellor's role in the transfer and popularisation of Italian architectural solutions in the Polish-Lithuanian Commonwealth has become evident. The choice of models stemmed from knowledge of the culture of the Apennine Peninsula and an awareness of the role of the cities there in paving new paths for the development of Baroque art. The multitude of sources of inspiration also deserves appreciation, each time adapted to the nature and role of the facility and at the same time proving openness to new construction

and decorative solutions. In the family nest in Ossolin, Venetian frame ceilings were introduced, and the palace in Warsaw was distinguished by an elevated hall of Palladian origins (Padua, Vicenza). The architectural form of sacral buildings was always designed with consideration of their function, which found its fullest expression in the chapel in Gołąb, modelled on the Santa Casa in Loreto and created to develop the Marian cult. The use of the latest groundbreaking solutions is also characteristic of the collegiate church in Klimontów, which combined inspiration from two environments: Rome (Accademia di San Luca), which determined the use of an elliptical plan, and northern Italy (today's Italian-Swiss border), which influenced the popularisation of stucco decorations. The application of such diverse and ambitious concepts was the result of knowledge of European culture, as well as the intellectual horizons and high expectations of the Prince of Ossolin.

References

Archival sources

- Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Potockich z Radzyna, *Akta procesowe Denhoffów z Gołuchowskimi o dobra Ossolin*, 1702–1719, sygn. 127.
- Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Metryka Koronna, *Regestrum inscriptionum ad relationem Georgii de Tenczyn Ossolinski supremi R.P. cancellarii, 1643–1650*, sygn. 190.
- Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Zbiór Branickich z Sucheja, *Silva rerum*, sygn. 34.47.
- Biblioteka Narodowa, Archiwum Morstinów, *Diariusz poselstwa do papieża Urbana VIII w 1633 r.*, sygn. Rps 6615 III.
- Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, *[Akta poselstwa Jerzego Ossolińskiego do papieża Urbana VIII] oraz Diariusz legacyei Gierzego Osolińskiego [...] do cesarza JMci Ferdynanda II y do syna jego tegoż imienia, króla węgierskiego y czeskiego, także do elektorów wszystkich et ordines Imperii Romani [...] anno domini 1636, przez niego samego pisane*, sygn. 133/II.

Printed sources

- Bohomolec F., *Życie Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego, lubelskiego, lubomskiego, lubaczowskiego, bogusławskiego, brodnickiego, ryckiego, derpskiego, adzielskiego, stanisławowskiego i bydgoskiego starosty*, t. 1, Warszawa 1777.
- Jarzębski A., *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*, Warszawa 1643.
- Kanon A., *Inscriptio sepulchralis in funere Illustrissimi et Excellentissimi Principis Domini D. Georgii Ossoliński Ducis in Ossolin, Comitis de Tęczyn, S. R. J. Principis, Supremi in Regno Poloniae Cancellarii Lublinensis, Lubaczoviensis, Buhoslavien., Brodnicensis, Rycensis, Derpensis, Trzebaczoviensis Gubernatoris etc. inter lugubres Apparatus Oculis et animis legentium et lugentium proposita, a Gostomiano Societatis Jesu, Collegio sub auspiciis, Perillustris ac Magnifici Domini D. Adami Georgii de Ossolin Ossolinski Lublinensis Capitanei*, Kraków 1650.
- Ossoliński J., *Georgii Ossolinsky de Ossolin Palatinidis Podlachiae Monarchia, sive de optimo Reipublicae statu Oratio. Lovanii, in auditorio trilingui Palestrae Bonae Mentis habita.*

Accedunt duae e multis selectae. I. Historiam Politicæ officinam esse. II. Quod anima in corpore, hoc Ethica in Philosophia, Lovanii 1614.

Ossoliński J., *Pamiętnik*, oprac. W. Czapliński, Warszawa 1976.

Palladio A., *I Quattro Libri Dell'Architettura: Ne' quali, dopo vn breue trattato de' cinque ordini, [e] di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare ; Si Tratta Delle Case Private, delle Vie, dei Ponti, delle Piazze, dei Xisti, et de' Tempj*, Venedig 1581.

Publications

Bania Z., *Zamek w Ossolinie. Jego dzieje i funkcja*, [w:] *Przemiany architektury rezydencjonalnej w XV–XVIII w. na terenie dawnego województwa sandomierskiego. Wybrane przykłady*, red. J.L. Adamczyk, Kielce 2000, s. 89–102.

Bania Z., *Górna sala warszawskiego pałacu kanclerza Jerzego Ossolińskiego*, „Archaeologia Historica Polona” 1 (2005), s. 309–315.

Bania Z., *Kolegiata w Klimontowie – jak naśladowano architekturę rzymską i jak się kojarzyła Bazylika Św. Piotra na Watykanie*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku X. Programy ideowe w przedsięwzięciach artystycznych w XVI–XVIII wieku*, red. I. Rolska, Lublin 2010, s. 35–42.

Bania Z., *Architektura*, [w:] *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wieku)*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 2013, s. 13–161.

Barczyk A., *Pałac Bruhla w Warszawie*, Warszawa 2025.

Barczyk A., *Pałac Ossolińskiego/Bruhla. Trzysta lat z dziejów warszawskiej rezydencji*, „Stolica” 3–4 (2023), s. 60–64.

Barczyk A., *Rezydencje rodu Mniszchów w czasach saskich. Historia i treści ideowe architektury*, Łódź 2021.

Barłowska M., *Jerzy Ossoliński. Orator polskiego baroku*, Katowice 2000.

Beltramini G., *Palladio. The companion*, Vicenza 2020.

Bernatowicz T., *Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu. Pompeo Ferrari a barokowy eklektyzm przełomu XVII i XVIII wieku*, „TECHNE. Seria nowa” 9 (2022), s. 119–153.

Bernatowicz T., *Zamek na Wawelu. Modernizacja w latach 1598–1605: Giovanni Trevano – Vincenzo Scamozzi?*, „TECHNE. Seria nowa” 12 (2023), s. 51–91.

Bińczyk A., Rosołowski M., *Siedem wieków Warszawy. Kalendarium historii miasta do końca XIX wieku*, Warszawa 2023.

Brykowska M., *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1991.

Brzostek B., *Wstecz. Historia Warszawy do początku*, Warszawa 2021.

Catani F., *The Miracle of the Holy House of Loreto*, Spring Grove 2020.

Ciara S., *Senatorowie i dygnitarze koronni w drugiej połowie XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990.

Dywan T., *Archiwum parafii rzymskokatolickiej w Klimontowie*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 102 (2014), s. 5–43.

Filipow K., *Vicisti Vince. Początki Orderu Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny*, „Zeszyt Naukowy Muzeum Wojska” 7 (1993), s. 5–21.

Fletcher B., *Andrea Palladio. His life and works*, London 1902.

Frommel C.L., *L'architettura del santuario e del palazzo apostolico di Loreto da Paolo II a Paolo III*, Loreto 2018.

Gajewski M., *Urządzenia komunalne Warszawy. Zarys historyczny*, Warszawa 1979.

Gębarowicz M., *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław 1981.

Górny R., *Geneza przybrania przez Jerzego Ossolińskiego tytułu „hrabia z Tęczyna*, „Miscellanea Historico-Archivistica” 23 (2016), s. 163–177.

Gryglewski P., *Malarstwo i rzeźba*, [w:] *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wieku)*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 2013, s. 163–289.

- Gryglik M., *Staropolski ceremoniał dyplomatyczny w praktyce kontaktów Rzeczypospolitej z państwami Europy Zachodniej w czasach Wazów*, „Studia Łomżyńskie” 27 (2017), s. 159–171.
- Guttmejer K., „Wieczny pomnik zwycięstwa”: erem kamedulski na Bielanach pod Warszawą – wotum króla Władysława IV, [w:] *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanach*, red. A.S. Czyż, K. Guttmejer, Warszawa 2016, s. 113–136.
- Jankowski B., *Kameduli a uroczystości patriotyczno-religijne na warszawskich Bielanach w XVIII i XIX wieku*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 20 (2013), nr 1–2, s. 59–72.
- Jedynak Z., *Fundacja ołtarza Matki Bożej na Jasnej Górze Jerzego Ossolińskiego z lat 1644–1650*, „Nasza Przyszłość” 54 (1980), s. 171–180.
- Jusiak P., *Obraz magnaterii w „Pamiętniku” Albrychta Stanisława Radziwiłła*, [w:] *Honestas et turpitudine. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, red. E. Dubas-Urwanowicz, M. Kupczewska, K. Łopatecki, J. Urwanowicz, Białystok 2019, s. 383–407.
- Kajzer L., Czy sieradzka „dekada pałacowa”? *Fundacje Kacpra Denhoffa z pierwszej połowy XVII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 52 (2004), nr 4, s. 403–418.
- Kowalski J., „Effigies magnorum virorum in Republica”. *O ikonografii obrazu „Hold carów Szujskich” z zamku w Podhorcach*, „TECHNE. Seria nowa” 9 (2022), s. 9–23.
- Krasny P., *Sztuka w Rzeczypospolitej w latach 1587–1668*, [w:] *Świat polskich Wazów. Eseje*, red. Z. Hundert, J. Żukowski, Warszawa 2019, s. 133–155.
- Kret W., „Palatium Libertatis Reipublicae Poloniae”. *Problematyka artystyczna i ideowa palacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 27 (1965), nr 3, s. 173–196.
- Kubala L., *Jerzy Ossoliński*, Warszawa 1924.
- Kunkel R., Rozbicka M., Wólkowski W., *Dzieje budowlane warszawskiego palacu Adama Kazimierza w świetle badań architektonicznych*, „Ochrona Zabytków” 2017, nr 1, s. 5–47.
- Kurzej M., *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012.
- Lewicki J., *Stropy ramowe w Polsce. Część I*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 40 (1995), nr 2, s. 95–112.
- Lileyko J., *Życie codzienne w Warszawie za Wazów*, Warszawa 1984.
- Makowski T., *Poselstwo Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w roku 1633*, Warszawa 1996.
- Makowski T., *Przesławny wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu*, „Spotkania z Zabytkami” 2007, nr 9, s. 9–13.
- Maraśkiewicz J., *Klimontów. Kolegiata p.w. św. Józefa*, Tarnobrzeg 1986, mps. [karta biała] Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków z Siedzibą w Przemyślu. Delegatura w Tarnobrzegu.
- Michalczuk S., *Domek loretański w Gołębiu: geneza jego treści ideowych i artystycznych*, w: *Treści dzieła sztuki*, red. M. Witwińska, Warszawa 1969, s. 153–171.
- Michalska G., *Domek Loretański w Gołębiu. Dziedzictwo utracone*, „Architectus” 2016, nr 1 (45), s. 49–58.
- Miłobędzki A., *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980.
- Młynarski Ł. P., *Kościół parafialny pw. św. Józefa w Klimontowie*, [w:] *Jerzy Ossoliński, magnat z Sandomierza*, red. T. Giergiel, Sandomierz 2023, s. 115–144.
- Młynarski Ł. P., *Zamek w Ossolinie. Zarys dziejów*, [w:] *Jerzy Ossoliński, magnat z Sandomierza*, red. T. Giergiel, Sandomierz 2023, s. 77–114.
- Nowak T., *Kazimierz Siemienowicz: ok. 1600 – ok. 1651*, Warszawa 1969.
- Osiecka-Samsonowicz H., *Agostino Locci (1601 – po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003.
- Osiecka-Samsonowicz H., *Gisleni (Ghisleni) Giovanni Battista*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa 2016, s. 165–181.
- Pankowski B., *Stan badań archeologicznych nad średniowiecznymi zamkami dawnego województwa sandomierskiego*, Rzeszów 2009.
- Paszkiewicz M., *Jeździec ze skrzydłem na tarczy*, „Roczniki Humanistyczne” 35 (1987), z. 4, s. 57–64.

- Paszkiewicz M., *Tematyka polska w twórczości Stefano Della Belli*, „Rocznik Historii Sztuki” 14 (1984), s. 187–261.
- Pielas J., *Wyposażenie i wystrój wnętrz siedzib szlachty sandomierskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 67 (2019), nr 1, s. 55–72.
- Radziwiłł A.S., *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, t. 2: 1637–1646, oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980.
- Skródzka A., *Udręki majestatu. Polscy „królowie nieszczęśliwi” w ikonografii nowożytnej*, Warszawa 2018.
- Sulewska R., *Przedstawienie Litanii Loretańskiej w ołtarzu Najświętszej Marii Panny z klasztoru Reformatów w Poznaniu*, „TECHNE. Seria nowa” 1 (2018), s. 107–132.
- Śliwińska D., *Czwarty wymiar architektury Zespołu Eremitorium Góry Królewskiej (Montis Regii) oo. kamedułów na Bielanych warszawskich. Historia działań budowlanych i działań niszczących*, [w:] *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, red. A.S. Czyż, K. Guttmejer, Warszawa 2016, s. 165–192.
- Tajchman J., *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989.
- Torbus T., *Krzyżtopór i Mascherino – próba atrybucji*, [w:] *Super fundamenta. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Szczęsnemu Skibińskiemu*, red. J. Jarzewicz, T. Ratajczak, A. Soćko, T.J. Żuchowski, Poznań 2022, s. 463–493.
- Traczyk Ł., *Helena Tekla Lubomirska, née Ossolińska's forgotten Warsaw palace*, [w:] *Studies on female patronage in the 17th and 18th centuries*, red. U. Kicińska, A. Penkała-Jastrzębska, B. Popiołek, A. Słaby, Kraków 2019, s. 137–150.
- Üresin T., *A Theme of Counter-Reformation in Western Art: Mary of Loreto*, „Sanat Tarihi Dergisi” 28 (2019), nr 1, s. 207–225.
- Wardzyński M., *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i Polskiej Prowincji Zakonu Paulinów*, cz. 1: *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochówce pod Jasną Górą 1620–1705*, t. 1, Warszawa 2009.
- Wardzyński M. [przy współpracy Kowalskiego H. oraz Jamskiego P.J.], *Lapidarium warszawskie. Szlachetne materiały kamieniarskie w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2013.
- Wasilewski T., *Ostatni Waza na polskim tronie*, Katowice 1984.
- Wejnert A., *Wiadomość o znalezieniu kamienia węgielnego pierwszego kościoła PP. Karmelitek bosych w Warszawie*, „Przegląd Katolicki” 16 (1878), s. 502–505.
- Wierzbicki L. A., *Działalność polityczna Jerzego Ossolińskiego*, [w:] *Jerzy Ossoliński, magnat z Sandomierza*, red. Giergiel T., Sandomierz 2023, s. 53–76.
- Zielińska T., *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa 1997.
- Zwaliska zamku i Kaplica Betleemska (sic!) w Ossolinie, „Tygodnik Ilustrowany” 6 (1862), nr 164, s. 196–197.
- Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI–XVIII wieku, t. 2: *Inwentarze dóbr ziemskich z XVII–XVIII wieku (cz. 1)*, oprac. J. Pielas, Kielce 2013.

Pacówny, Pacowa, Pacowiątko. Wizerunki z muzeów w Smoleńsku i w Warszawie

Pacówny, Pacowa, Pacowiątko. Images from museums in Smolensk and Warsaw

Abstract

The article deals with four portraits of the Pacs, which, although known in the literature, have not been more widely discussed or identified with specific representatives of the family. Costume analysis and family history made it possible to recognize in the images Anna Klara and Anna Pacówna, as well as the son of the Grand Chancellor of Lithuania Krzysztof Sigismund Pac, who died in infancy. The portrait of Karolina, née Małachowska, was known, but this text proposes a new interpretation of it and indicates the time and place of its creation.

Keywords

The Pac, woman portraits of 17–19th century, children portraits

Jednym z problemów badań artystycznej spuścizny rodu Paców jest rozproszenie i niewielka liczba zachowanych artefaktów oraz dotyczących ich archiwaliów. Do poważnych strat w tym zakresie należy też zagubienie portretów, które niegdyś wchodziły w skład galerii rodowych. O tym, że nadal możliwe jest ich odnalezienie i zidentyfikowanie świadczą płótna, które zachowały się w Muzeum Państwowym w Smoleńsku (Смоленский государственный музей-заповедник) i Muzeum Narodowym w Warszawie.

Do literatury przedmiotu konterfekty ze Smoleńska włączyła jeszcze w latach 70. XX w. Larisa Tananajewa w krótkim i nieilustrowanym artykule¹. Ponownie

¹ Л. И. Тананаева, *Польские портреты в Смоленском музее*, „Искусство” (1974), nr 7, s. 60–63. W muzeum w Smoleńsku znajduje się w sumie 9 rozpoznanych portretów pacowskich, w tym są to osiemnastowieczne kopie wizerunków Krzysztofa Zygmunta (1621–1684) i jego żony Klary Izabeli de Mailly Lascaris (ok. 1631/35–1685), Kazimierza Michała (ok. 1655–1719), Józefa Franciszka (zm. 1765) i Antoniego Michała (ok. 1715–1774). Przyjmuje się, że pochodzą one z pałacu w Dowspudzie. N. Mizerniuk, *Z dziejów galerii rodowej Ludwika Paca w pałacu w Dowspudzie*, [w:] *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, Białystok 2003, s. 661.

zajęła się nimi Natalia Mizerniuk, opisując dzieje galerii rodowej Ludwika Michała Paca (1778–1835)². O ile część portretów została opisana na malarskim licu, o tyle badaczkom nie udało się powiązać anonimowych – kobiecych – wizerunków z konkretnymi osobami. Nie przeprowadziły one także analizy kostiumologicznej i stylistycznej, które są pomocne w datowaniu. Należy natomiast podkreślić, że obie przekonująco udowodniły przynależność smoleńskich wizerunków do kolekcji rodu Paców. Konterfekty te również krótko wspomniała i częściowo opublikowała Marija Matuškaitė w książce o portrecie w Wielkim Księstwie Litewskim³.

Wizerunek dziecięcy opisała natomiast w 2019 r. na platformie *Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie* Monika Ochnio, uzupełniając swoją analizę uwagami autorki niniejszego artykułu⁴.

Portrety Pacówien

W magazynie muzeum smoleńskiego (Смоленский государственный музей-заповедник, oddział Художественная галерея) znajdują się dwa obrazy, o złym stanie zachowania, które na ciemnym tle ukazują dwie młode kobiety w półpostaci. Ich identyfikację z rodem Paców umożliwia herb Gozdawa⁵. Obie zostały sportretowane w modnych, drogich sukniach, bogato zdobionych klejnotami.

Pierwszy z obrazów, *Dziewczyna z wiankiem* to ślubna podobizna Pacówny⁶, na co wskazuje wianek uwity z kwiatów pomarańczy i róż, trzymany przez nią w prawej dłoni⁷ (il. 1). Modelkę ukazano lekko zwróconą w prawą stronę. Jej

² *Ibidem*, s. 661–662, 668–671.

³ M. Matuškaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius 2010, s. 309, 314, 316, 319–320, 323.

⁴ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/446010> [dostęp 7 IX 2024 r.].

⁵ Oczywiście Gozdawą pieczętowały się także inne rody. Jednak na płótnach ze Smoleńska herby namalowano analogicznie jak w portretach Krzysztofa Zygmunta, Kazimierza Michała i Józefa Franciszka Paców z tej samej kolekcji muzealnej. Jednocześnie wizerunki męskie mają napisy identyfikujące. Pozwala to na związanie obu niewiast z rodem Paców. Dodatkowym argumentem są identyczne oznaczenia galeryjne wykonane białą farbą w dolnym prawym rogu. Herby i identyfikujące napisy powstały zapewne po przewiezieniu zbioru po Ludwiku Michale Pacu, scalonego częściowo przez jego córkę Ludwikę (1819–1895), do Wysokich Litewskich, gdzie wraz z mężem Franciszkiem Ksawerym Sapiehą (1807–1882) osiadła jako jedyna spadkobierczyni pacowskiej schedy. Obrazy te raczej nie zostały zabrane przez Sapiehów do Francji, gdzie przenieśli się po upadku powstania styczniowego. Stąd potem mogły znaleźć się w Smoleńsku, a nie w polskich instytucjach, jak część portretów Paców z sapieżyńskiej kolekcji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. A. Ryszkiewicz, *Ludwika Paca stosunek do sztuki*, „Rocznik Białostocki” 13 (1976), s. 398, 400–404; S. Kieniewicz, *Pac Ludwik Michał*, [w:] PSB, t. 24: *Olszankowski Bolesław-Padlewski Zygmunt*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 719–720.

⁶ Nr inw. COM6299; oznaczenie galeryjne: 22[.].

⁷ *Duma i wolność. Obraz szlachty polskiej w dobie baroku, katalog wystawy*, red. Z. Dolczewski, J. Dziubkowska, K. Kalinowski, Poznań 1991, s. 90, nr kat. 49; S. Kobielski, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec 2006, s. 179, 184, 188;



1. *Dziewczyna z wiankiem*, domniemany wizerunek Anny Klary Pacówny, przełom lat 60. i 70. XVII w., fot. Państwowe Muzeum-Rezerwat w Smoleńsku

rubensowskie kształty skryto pod suknią wykończoną wzorzystymi koronkami, okrywając suto marszczonym, srebrzystoperłowym szalem o złotej lamówce i roślinnym desenie, złotym od spodu. Szlachcianka kokieteryjnie poprawia go lewą ręką. Jasne włosy dziewczyny są misternie ufryzowane w sprężyste loczki i kok z tyłu głowy, które rozświetlają upięcia z pereł. W jej uszach widoczne są kolczyki z gruszkową perłą, sznur pereł widnieje także u jej szyi. Na prawej ręce

A. Straszewska, *Stroje ślubne w okresie sarmatyzmu*, [w:] *Wolne wykłady. Terra Sarmatica*, red. T. Szajewski, Warszawa 2006, s. 114–115; K. Janus, *Zjawisko antykizacji na polskich portretach barokowych. Symbolika kwiatów i owoców*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 240–242; A. Skrodzka, *Portret Ludwiki Karoliny z Radziwiłłów. Symbolika atrybutów a datowanie wizerunku*, „*Studia Wilanowskie*” (17) 2010, s. 89. M. Matuškaitė, *op. cit.*, s. 323, stwierdza że kobieta została ukazana jako Flora. Nie negując tej interpretacji należy podkreślić, że jest to przede wszystkim portret ślubny.

ma bransoletę ze zgeometryzowanych ogniw, w które wprawiono rubiny i gagaty. Kobieta charakteryzuje pociągła twarz o wysokim czole, długim prostym nosie, małych, choć mięsistych, ustach i niewielkich migdałowych oczach, zakreślonych ciemnymi brwiami. Modelka spogląda na widza poważnie, jakby w zadumie, co kontrastuje z charakterem portretu. Jej wiek można określić na mniej więcej 20 lat⁸.

Obraz, choć zniszczony, zdradza duże umiejętności artysty, świetnie wyzyskującego efekty malarskie swobodnie układającego się stroju. Biorąc pod uwagę wyszukany koloryt portretu, w którym ciepłe tony skonstrastowano z chłodnymi, a także wdzięk i grację ruchu dłoni modelki obraz namalował najpewniej jeden z twórców francuskich czynnych w ówczesnej Rzeczypospolitej⁹.

Strój postaci i zdobiąca modelkę biżuteria wskazują, że konterfekt powstał na przełomie lat 60. i 70. XVII w., a dodatkowym elementem definiującym sportretowaną jest stan narzeczeński. Kobieta można zatem utożsamić z córką Bonifacego Teofila Paca (zm. 1678) i jego pierwszej żony Katarzyny Frąckiewicz (zm. 1664) – Anną Klarą (zm. po 1700), która zamężna była dwa razy. Przed 1658 r. w bardzo młodym wieku poślubiła Wojciecha Ważyńskiego (zm. 1659), później zaś, jako mniej więcej 25-letnia wdowa, przed 1670 r., związała się z Adamem Florianem (zm. po 1700), przedstawicielem węgierskiego rodu Eperyaszych. Omawiany konterfekt powstałby więc przed jej drugim ożenkiem.

W sztuce Rzeczypospolitej Obojga Narodów znane są przypadki, kiedy młode wdowy były portretowane, a konterfekty takie służyły jako prezent przy zaręczynach. Za przykład może posłużyć wizerunek Ludwika Karoliny z Radziwiłłów (1667–1695), która po stracie pierwszego męża zaręczyła się w 1688 r. z Karolem Filipem Neuburskim. Powstał wówczas portret dwudziestoletniej kobiety z kwiatem tuberozy. Jak pisze badaczka obrazu, Agnieszka Skrodzka: „na obliczu modelki brakuje kokieteryjnego uśmiechu, charakteryzującego zwykle twarze portretowanych kobiet. Na jej ustach widoczny jest zaledwie cień uśmiechu, sama zaś dziewczyna poważnie i jakby w lekkiej zadumie spogląda na widza. W spojrzeniu tym widać dojrzałość, która dziwnie kontrastuje z jej młodym wiekiem”¹⁰. Takie też smutne oblicze prezentuje kobieta na obrazie ze Smoleńska.

Ciekawym elementem portretu jest bransoleta ze zgeometryzowanych ogniw, w które wprawiono rubiny i gagaty. Jest to jedyny element niezgodny z panującą ówczesnie modą, co sugeruje, że mamy do czynienia z rodzajem pamiątki, zapewne rodzinnej.

⁸ Młody wiek kobiety podkreślają także róże. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i kom. T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 191; K. Janus, *op. cit.*, s. 238.

⁹ Zob. także N. Mizerniuk, *op. cit.*, s. 670, gdzie autorka nie wyklucza „kręgu szkoły flamandzko-holenderskiej”. Obraz datuje na drugą połowę lat 60. XVII w.

¹⁰ A. Skrodzka, *op. cit.*, s. 86.

Kontekstem dla portretu Anny Klary jest narzeczeński wizerunek Klary Izabeli de Mailly-Lascaris, artysty z kręgu dworskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie). Obraz ten długo uchodził za wizerunek Eleonory, królowej Polski, taki też napis widnieje na jego licu. Jednak rysy twarzy bezspornie dowodzą, że mamy do czynienia z dwudziestoletnią panną Klarą Izabelą z fraucymeru Ludwika Marii. Modelka ubrana jest w zieloną suknię zdobioną jubilerskim łańcuchem, którą przełamano szalem o zgaszonej, czerwonej barwie. W prawej ręce trzyma wieniec z kwiatem pomarańczy, który nie tylko jest atrybutem jej urody, ale przede wszystkim wskazuje na funkcję konterfektu jako portretu ślubnego¹¹. Warto także przywołać nieco późniejszy portret Marii Anny d'Arquien (1646–1733)¹². Płótno namalowane zapewne przez Claude'a Callot'a, powstało w kontekście ożenku (w 1678 r.) siostry królowej z Janem Wielopolskim (1630–1688). Portrety Anny Klary Pacówny i Marii Anny d'Arquien łączy wyrafinowana kolorystyka i gest dłoni, w której przyszła pani Wielopolska trzyma wieniec z kwiatów róży i pomarańczy.

Drugi z wizerunków smoleńskich przedstawia młodą kobietę na tle czerwonej, suto marszczonej kotary¹³ (il. 2). Modelka zwrócona trzy czwarte w lewą stronę, ubrana jest w atłasową, wydekoltowaną stalowo-szarą suknię o bufiastych rękawach¹⁴, którą ozdobiono sznurami pereł i czerwoną wstążeczką przy mankietach. Prawą ręką szlachcianka elegancko podtrzymuje niebieski, mocno marszczony szal, lewą chwyta fałdy sukni. Fryzurę kobiety tworzą poskręcane loki, przykrywające częściowo wysokie czoło. Jej twarz jest owalna, z wydatnym nosem. W uszach i wokół szyi znajduje się biżuteria wykonana z pereł. Na najmniejszym palcu lewej dłoni kobiety widnieje pierścionek.

Strój postaci pozwala datować płótno na lata 70. XVII w. Porównaniem mogą tu być portrety Eleonory Marii Józefy z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, datowane na 1670–1675 r.¹⁵ Eleganckie ułożenie rąk i kolorystyka obrazu wskazują, że należy je łączyć z kręgiem malarzy francuskich. Natomiast biorąc pod uwagę bardzo młody wiek modelki, niemalże nastoletni, można ją utożsamić z Anną (ur. przed 1659), najmłodszą córką Hieronima Dominika (zm. 1662) i Anny z Wojnów (zm. po 1676). Ok. 1678 r. wydano ją za Józefa

¹¹ Pomniejszona kopia z epoki znajduje się w Muzeum Narodowym w Kielcach. B. Fabiani, *Nieznane portrety Paców. Studium biograficzno-ikonograficzne z XVII w.*, „Roczniki Muzeum Narodowego” 15 (1971), nr 2, s. 159–160, 166; K. Janus, *op. cit.*, s. 242; M. Śniegulska-Gomuła, *Kobieta w czasach Wazów*, Kielce 2022, s. 78.

¹² Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Kielcach. *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763. Katalog wystawy*, red. J. Malinowski, Warszawa 1993, s. 113, 348.

¹³ Nr inw. COM2204; oznaczenie galeryjne trudne do odczytania.

¹⁴ N. Mizerniuk, *op. cit.*, s. 670–671, gdzie autorka błędnie określa suknię jako błękitną. W prawej ręce widzi także „przeźroczystą chustkę”. Obraz datuje na koniec lat 60. – połowę lat 70. XVII w., wskazując krąg sztuki holenderskiej.

¹⁵ *The Polish Portrait. Tradition and Historical Awareness*, Warsaw 2013, s. 36–38, 95–96.



2. *Dziewczyna w srebrzystej sukni*, domniemany wizerunek Anny Pacówny, przełom 70. i 80. XVII w., fot. Państwowe Muzeum-Rezerwat w Smoleńsku

Trojana Pakosza, dawnego towarzysza chorągwi husarskiej Michała Kazimierza Paca (1624–1682). Pierścioneł na palcu dziewczyny sugeruje, że sportretowano ją już jako młodą mężatkę¹⁶.

Portret Karoliny Marii z Małachowskich Pacowej

W dobrym stanie przetrwał całopostaciowy wizerunek wcześniej zmarłej żony Ludwika Michała Paca, znajdujący się w galerii stałej muzeum smoleńskiego¹⁷ (il. 3).

¹⁶ Bardzo młody wiek sportretowanej dziewczyny sugeruje, że obraz przedstawia Annę, nie zaś jej starszą siostrą Katarzynę (ur. ok. 1656), która w 1670 r. wyszła za mąż za Romana Danilewicza. K. Bobiatyński, *W walce o hegemonię. Rywalizacja polityczna w Wielkim Księstwie Litewskim w latach 1667–1674*, Warszawa 2016, s. 191.

¹⁷ Nr inw. COM 2309; 243,5 x 163 cm. Czasami błędnie określa się omawiany portret jako wizerunek cesarzowej Józefiny albo też jako anonimowy, np. A. И. Полулях, *К истории формирования музейной коллекции. Франс Хальс*, „Музейный вестник” 3 (2008), s. 123, 126. W Galleria Nazio-



3. J.B. Wicar, Portret Karoliny z Małachowskich Pacowej, 1819–1820, fot. Państwowe Muzeum-Rezerwat w Smoleńsku

Obraz powstał w warsztacie Jeana-Baptiste’a Wicara (1762–1834), uznanego malarza ówczesnej europejskiej arystokracji, podczas podróży małżonków

nale dell’Umbria, w Palazzo dei Priori (nr inw. 627; 29,8 x 20,2 cm) znajduje się zmniejszona kopia płótna ze Smoleńska. Jest ona słabsza, zapewne warsztatowa, choć jednocześnie bardzo dokładnie powtarza oryginał (drobne zmiany, to m.in. odstawienie lewej nogi, widoczne palce obejmujące popiersie, a także nieco inny – jaśniejszy koloryt całości). Jedynym elementem kompozycyjnym różniącym tak naprawdę oba płótna i do tego niezwykle ważnym jest kwiat w dłoniach Karoliny Marii z Małachowskich dodany zamiast pierścionka na wizerunku z Perugia. Wspomniany obraz funkcjonuje jako anonimowy, łączony z Wicarem i datowany na lata ok. 1800 – przed 1834. Pochodzenie płótna jest nieznane. M. V. Cresti, *Opere inedite di Jean-Baptiste Wicar nella Galleria Nazionale dell’Umbria*, Perugia 1979, s. 75; <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000016661>” ritratto di donna dipinto post 1800 – ante 1834 [dostęp 22 VI 2025]. Za wskazanie obrazu dziękuję dyr. Vydasowi Dolinskasowi i Gabijai Tubelevičiūtė z Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai.

do Włoch w latach 1819–1820. Była to jedna z wielu artystycznych pamiątek, które przywieźli do kraju¹⁸.

Malarz ukazał Karolinę Marię z Małachowskich (1795–1822) na tle logii, częściowo zasłoniętej ciemną kotarą, z której rozpościera się daleki widok na Neapol. Lewą ręką kobieta obejmuje popiersie z brązu, stylizowane na antyczne, stojące na kolumnie i postumencie, o który modelka opiera stopę. W prawej dłoni trzyma pierścionek. Ubrana jest w typową dla swoich czasów antykizowaną atlasową suknię z koronkowym, stojącym kołnierzem i z takimi dodatkami, jak wstążka, długie rękawiczki i pantofle. Biel sukni skonstrastowano z szerokim, rudo-lisim kaszmirowym szalem, o wzorzystym licu. Na głowie kobiety znajduje się mitrowo-różany wieniec, spod którego wystają czarne, swobodne kosmyki włosów.

Jak wspomniano, wybranką serca Ludwika Michała Paca, po jego miłosnych perypetiach z Anną Zofią Sapieżanką (1799–1864), która ostatecznie wybrała Adama Jerzego Czartoryskiego (1770–1861), stała się chorowita córka gen. Stanisława Aleksandra Małachowskiego (1770–1849) i Anny ze Stadnickich (zm. 1852)¹⁹. Omawiany portret powstał najpewniej jako przypomnienie ślubu zawartego 27 listopada 1817 r. w Końskich, w rodzinnym majątku panny młodej. Arystokratkę ukazano, jeśli nie w stroju ślubnym, to w takim, który stanowi do niego aluzję. Świadczy o tym biel sukni²⁰, a także różano-mitrowy wianek na jej głowie, oraz pierścionek, który trzyma w prawej dłoni²¹.

Ciekawym elementem obrazu jest nie tylko pejzaż Neapolu, gdzie małżonkowie najpewniej zawitali, ale fakt obejmowania przez kobietę popiersia z brązu. Rysy twarzy ukazanego na nim mężczyzny przypominają Stanisława Małachowskiego (1736–1809), a więc stryjecznego dziadka Karoliny Marii Pac, marszałka Sejmu Czteroletniego. Był on otaczany powszechnym szacunkiem, nie tylko w rodzinie Małachowskich i z nią spokrewnionych. Co ważne, biust portretowy Stanisława Małachowskiego miał w swoich zbiorach także Ludwik Michał Pac.

¹⁸ Oprócz dzieł sztuki, także starożytnej, małżonkowie zamawiali portrety, w tym była to para biustów dłuta Rinalda Rinaldiego (zbiory prywatne). W literaturze odnotowany został także inny, niewielki portret Karoliny Pacowej, na którym Wicar ukazał ją w popiersiu, w bardzo bliskim kadrze (zbiory prywatne). Obraz, biorąc pod uwagę ten sam układ głowy, analogiczną fryzurę i kołnierz, był malarskim szkicem do wielkoformatowego dzieła ze Smoleńska. D. Labarre de Raillcourt, *Le général comte Pac 1778–1835*, „Revue Historique d’l armée” 2 (1961), s. 63; A. Ryszkiewicz, *op. cit.*, s. 295, 406 (obraz Wicara błędnie łączy tu z Gaspare Landim); T. F. de Rossset, *Pyszna galeria obrazów hrabiego Paca*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 31 (2000), z. 338, s. 74, 84, 105; K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy (1780–1850)*, t. 2, Warszawa 2001, s. 44–46, 60–61, 73, 137, 264–265.

¹⁹ M. Sidor, „Ongi, ongi kochał się zapamiętałe [...]” – *Ludwika Michała hr. Paca niełatwy ożenek*, „Rocznik Augustowsko-Suwalski” 10 (2010), s. 103–109.

²⁰ Kolor biały jako najodpowiedniejszy do uroczystości ślubnych był na terenach Rzeczypospolitej wybierany powszechnie od przełomu XVIII i XIX w.. Zob. H. Sieradzka, *Tysiąc lat ubioru w Polsce*, Warszawa 2003, s. 134–135, 137; A. Straszewska, *op. cit.*, s. 120–122.

²¹ S. Kobielus, *op. cit.*, s. 139–140, 184; A. Straszewska, *op. cit.*, s. 115; K. Janus, *op. cit.*, s. 240–242.

Być może był to ten sam rzeźbiarski portret, który kolekcjoner zamówił podczas swej podróży poślubnej²². Podobizna marszałka nie tylko wskazuje na rodzinne koligacje żony Ludwika Michała Paca, ale przypomina, że patronował on pierwszym politycznym działaniom Paca. Stanowi też punkt odniesienia dla życiowych wyborów generała-senatora²³.

Wizerunek kanclerskiego syna

Z Krzysztofem Zygmunt Pacem i jego żoną Klarą Izabelą de Mailly Lascaris należy wiązać portret niemowlęcia, jaki znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 4)²⁴. Obraz pochodzi ze zbiorów Krosnowskich, a zatem przed 1914 r. znajdował się on na wschodnich terenach dawnej Rzeczypospolitej²⁵. Być może miejscem przechowywania dzieła był klasztor kamedułów w Pożajściu, skąd część obiektów po 1918 r. trafiła do Rosji, albo też należał do zbiorów prywatnych Ludwika Michała Paca z Różanki, bądź Dowspudy, które po upadku powstania listopadowego zostały sekwestrowane²⁶.

Na obrazie widzimy dziecko w białym, nieco za dużym czepeczku z koronką i w haftowanych powijakach, z krzyżykiem wysadzonym diamentami na niebieskiej wstążce. Niemowlę ułożono na czerwonych poduszkach: dolna – ze złotymi lamówkami i frędzlami, górna – mniejsza, z pękami czerwonych wstążek. Poduszki z kolei spoczywają na płaskiej, przypominającej ciemny blat stołu, podstawie. Powyżej sportretowanej postaci umieszczono złotolitą, mieniącą się kotarę we wzór podwójnej lilii, z wyraźnie czytelną herbową Gozdawą po prawej stronie, u dołu. Tam także znajduje się wiązka czerwonej, haftowanej złotem wstęgi.

²² Na obrazie przedstawiono biust wykonany w metalowym odlewie. Inna – marmurowa podobizna Małachowskiego dłuta Johna Deare (1759–1798) weszła w skład kolekcji rzeźby Paca dzięki małżeństwu z Karoliną Marią. K. Mikocka-Rachubowa, *op. cit.*, t. 2, s. 173. *Anatomia antyku. Ciało i ruch w rzeźbie*, red. N. Haliński, Warszawa 2025, s. 221.

²³ Był to nie tylko jego udział w wojnach napoleońskich, czy w postaniu listopadowym, ale też podpisanie aktu detronizacji cara Mikołaja. Warto zwrócić także uwagę, że powstanie pałacu w Dowspudzie (1820–1823) wiąże się z rezygnacją z rozwijania dóbr, które po zaborach znalazły się na obszarach wcielonych do Rosji. Ludwik Michał Pac, niezwykle ciekawa osobowość i postać o ponadprzeciętnych dokonaniach, nadal czeka na swojego biografistę. Zob. skromną i przestarzałą już notę: S. Kieniewicz, *op. cit.*, s. 719–720.

²⁴ Nr inw. MP 3249 MNW; 118 x 81 cm.

²⁵ Zbiory z Sankt Petersburga przekazane zostały w 1921 r. do nowo powstającego Muzeum Narodowego w Warszawie przez Stanisława Macieja Krosnowskiego (1885–1933), profesora Akademii Wojskowej i Instytutu Technologicznego, członka Komisji Mieszanej Rewindykacyjnej i Ewakuacyjnej. Mieszkając przez wiele lat w Rosji, Krosnowski zbierał różnorodne polonika, w tym dzieła sztuki, które nie bez kłopotów udało mu się przewieźć do kraju. A. Z. Rola-Stężycki, *Zapomniana kolekcja*, <https://instytut-genealogii.com.pl/zapomniana-kolekcja/> [dostęp 7 IX 2024 r.].

²⁶ A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016, s. 10, 21, 351–352.



4. Portret syna Krzysztofa Zygmunta Paca i Klary Izabeli de Mailly-Lascaris, 1662, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

W tle ustawiono bukiet kwiatów pomarańczy i czerwonych róż w szerokim, szklanym wazonie.

Omawiany portret ma charakter reprezentacyjny, należy przy tym do bardzo rzadkich w sztuce Rzeczypospolitej przedstawień niemowląt. Ukazuje jedyne dziecko Krzysztofa Zygmunta Paca i Klary Izabeli de Mailly Lascaris, urodzone w Warszawie 20 grudnia 1661 r. i zmarłe 8 dni później. Chłopczyk, którego nazwano, najpewniej na cześć dziadka, Stefan, pochowany został w krypcie kościoła Kamedułów w Pożajściu, a zrozpaczony ojciec upamiętnił go dwiema srebrnymi tablicami (niezachowane)²⁷. On także, w obliczu śmierci wyczekiwanego przez 7 lat małżeństwa synka, zamówił jego portret.

Motyw Gozdawy na kotarze pojawia się w malarstwie związanym z Pacami – możliwe, że tkaniny ze wzorem herbowej lilii mieli w swoich zbiorach. Widzimy je w *Uczcie Baltazara* (ok. 1680) z Pożajścia i w portrecie Michała Kazimierza Paca z kościoła pw. św. Piotra i św. Pawła na Antokołu w Wilnie (1691)²⁸.

²⁷ *Ibidem*, s. 174; A. S. Czyż, *Treści ideowe wystroju kościoła i klasztoru w Pożajściu*, [w:] *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, red. A. S. Czyż, K. Guttmejer, Warszawa 2016, s. 308–309.

²⁸ A. S. Czyż, *Treści*, op. cit., s. 320; A. S. Czyż, *Wizerunki Michała Kazimierza Paca – przegląd ikonografii hetmana litewskiego i wojewody wileńskiego*, „*Artifex Novus*” 4 (2020), s. 103–104.

Identyfikacji portretu nie przeszkadzają otwarte oczy dziecka, bowiem patrzy ono na widza, nie widząc go, pozostając smutnym i poważnym, z opuchniętą twarzą. W tym miejscu należy przywołać portret Cosima III de' Medici jako niemowlęcia, pędzla Justusa Sustermansa (kolekcja prywatna). Obraz ma bardzo podobną kompozycję, ale chłopczyk spogląda na widza bystro i bezpośrednio, z uśmiechem, co świadczy o tym, że jest to dziecko żyjące²⁹.

Nieprzypadkowy jest także zestaw roślin na warszawskim płótnie. Niewinność dziecka podkreślają białe kwiaty pomarańczy, które w bogatych domach stanowiły część dekoracji chrzcielnej, a do takich należał dom Krzysztofa Zygmunta Paca³⁰. Na zamożność wskazują także czerwone róże, które jednocześnie wyrażają miłość, jaką otoczono dziecko³¹. Dwie z nich kwitną, a więc są to symbole rodziców malca złączonych świętym węzłem małżeńskim. Trzecia róża, znajdująca się najbliżej głowy dziecka, ma postać pąku – takim w ich sercach pozostanie syn, nierozkwitłe dziecko ich płomiennego uczucia³².

Obraz z Muzeum Narodowego odznacza się bardzo wysoką jakością artystyczną. Świetnie poprowadzony jest światłocien i wieloodcieniowa kolorystyka, przy umiejętnym oddaniu detalu, jak choćby w przypadku nieco za dużego czepka, który wprowadza element czułości. Według Moniki Ochnio sposób namalowania bukietu spowitych mrokiem kwiatów wydaje się wskazywać na autora z kręgu sztuki flamandzkiej, z czym należy się zgodzić³³. Datowanie obrazu na 1662 r. wiąże się nie tylko z dziejami życia Krzysztofa Zygmunta Paca, ale także z cechami formalnymi dzieła: jego charakterystyczną, ciemną tonacją, czy też z pękiem czerwonych wstęg popularnych w sztuce Rzeczypospolitej w strojach i w wystroju

²⁹ Pewne odniesienie dla omawianego portretu stanowią: wizerunek Marii Anny Teresy, zmarłej w 1651 r. córki Jana Kazimierza i Ludwiki Marii, którą przedstawiono w stroju karmelitanki z krzyżem i lilią w dłoniach; nieznaną dziewczynki w habicie z Muzeum Narodowego w Warszawie (XVIII w.); czy też epitafijne wizerunki Jakuba Farquharta z 1653 r. (Muzeum Narodowe w Poznaniu) i Elżbiety Reineken z 1676 r. (Muzeum Narodowe w Szczecinie). Zob. B. Fabiani, *Habit królowny. Portret Wazówny 1651*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 16 (1972), s. 55–83; D. Żołądź-Strzelczyk, *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań 2007, s. 91, 234, 250; *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich*, red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, Warszawa 2004, s. 53, 115–117, 120–121.

³⁰ S. Kobieliński, *op. cit.*, s. 180; A. Straszewska, *op. cit.*, s. 115; A. Janus, *op. cit.*, s. 242; A. Skrodzka, *op. cit.*, s. 89. W rezydencji podwarszawskiej kanclerstwa w ogrodzie, a zimą w „figiarni”, uprawiano „goździki olenderskie”, drzewka pomarańczowe i laurowe, granatowce i figowce. A. S. Czyż, *Fundacje, op. cit.*, s. 249.

³¹ S. Kobieliński, *op. cit.*, s. 184–185, 188; K. Janus, *op. cit.*, s. 238; D. Forstner, *op. cit.*, s. 192.

³² Dla młodszej o jedenaście lat wybranki serca prowadzący do tej pory dość swobodne życie Krzysztof Zigmunt Pac stracił przysłowiową głowę, co w przyszłości ks. Chryzostom Gołębiowski ubrał w literacką frazę: „cnót świętych Klara [Izabela de Mailly Lascaris] jaśniejąc splendorem, uwiodła oczy a bardziej serce wielkiego kanclerza” (*Pojedynek śmierci z życiem na pogrzebie [...] Krzysztofa Zygmunta Paca [...] i [...] Klary Izabelli Eugeniej Pacowej...*, Warszawa 1685, k. 16). Pac organizował dla niej różnorodne dworskie atrakcje, w tym pokazy akrobatów, obdarowywał też ukochaną klejnotami. A. S. Czyż, *Fundacje, op. cit.*, s. 157–159.

³³ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/446010>.

wnętrz od ok. 1660 r. Dodać należy, że Krzysztof Zygmunt Pac, pozostając blisko królewskiego dworu, chętnie i często korzystał z przebywających na nim malarzy. Wśród nich należy szukać autora omawianego wizerunku.

Bibliografia

Źródła

Gołębiowski C., *Pojedynek śmierci z życiem na pogrzebie [...] Krzysztofa Zygmunta Paca [...] i [...] Klary Izabelli Eugeniej Pacowej...*, Warszawa 1685.

Opracowania

Anatomia antyku. Ciało i ruch w rzeźbie, red. N. Haliński, Warszawa 2025.

Bobiatyński K., *W walce o hegemonię. Rywalizacja polityczna w Wielkim Księstwie Litewskim w latach 1667–1674*, Warszawa 2016.

Czyż A. S., *Fundacje artystyczne rodziny Paców. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016.

Czyż A. S., *Treści ideowe wystroju kościoła i klasztoru w Pożajściu, [w:] Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanach*, red. A.S. Czyż, K. Guttmejer, Warszawa 2016, s. 305–336.

Czyż A. S., *Wizerunki Michała Kazimierza Paca – przegląd ikonografii hetmana litewskiego i wojewody wileńskiego*, „Artifex Novus” 4 (2020), s. 86–110.

Duma i wolność. Obraz szlachty polskiej w dobie baroku, katalog wystawy, red. Z. Dolczewski, J. Dziubkova, K. Kalinowski, Poznań 1991.

Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich, red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, Warszawa 2004.

Fabiani B., *Habit królowny. Portret Wazówny 1651*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 16 (1972), s. 55–86.

Fabiani B., *Nieznane portrety Paców. Studium biograficzno-ikonograficzne z XVII w.*, „Roczniki Muzeum Narodowego” 15 (1971), nr 2, s. 137–180.

Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i kom. T. Łozińska, Warszawa 1990.

Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763. Katalog wystawy, red. J. Malinowski, Warszawa 1993.

Janus K., *Zjawisko antykizacji na polskich portretach barokowych. Symbolika kwiatów i owoców, [w:] Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 235–246.

Kieniewicz S., *Pac Ludwik Michał*, [w:] PSB, t. 24: *Olszamkowski Bolesław-Padlewski Zygmunt*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 719–720.

Kobielski S., *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec 2006.

Labarre de Raillicourt D., *Le général comte Pac 1778–1835*, „Revue Historique d’une armée” 2 (1961), s. 57–64.

Matuškaitė M., *Portretas Lietuvos Didžiojo Kunigaikštystėje*, Vilnius 2010.

Mikocka-Rachubowa K., *Canova, jego krąg i Polacy (1780–1850)*, t. 1, Warszawa 2001.

Mizerniuk N., *Z dziejów galerii rodowej Ludwika Paca w pałacu w Dowspudzie, [w:] Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, Białystok 2003, s. 661–678.

- Полулях А. И., *К истории формирования музейной коллекции. Франс Хальс*, „Музейный вестник” 3 (2008), s. 120–126.
- Rola-Stężycki A. Z., *Zapomniana kolekcja*, <https://instytut-genealogii.com.pl/zapomniana-kolekcja/> [dostęp 7 IX 2024 r.].
- Rosset de T. F., *Pyszna galeria obrazów hrabiego Paca*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo. Nauki humanistyczno-społeczne” 31 (2000), z. 338, s. 61–117.
- Ryszkiewicz A., *Ludwika Paca stosunek do sztuki*, „Rocznik Białostocki” 13 (1976), s. 391–413.
- Sidor M., „*Ongi, ongi kochał się zapamiętale [...]*” – *Ludwika Michała hr. Paca niełatwy ożenek*, „Rocznik Augustowsko-Suwalski” 10 (2010), s. 103–109.
- Sieradzka H., *Tysiąc lat ubioru w Polsce*, Warszawa 2003.
- Skrodzka A., *Portret Ludwika Karoliny z Radziwiłłów. Symbolika atrybutów a datowanie wizerunku*, „Studia Wilanowskie” 17 (2010), s. 87–98.
- Straszewska A., *Stroje ślubne w okresie sarmatyzmu*, [w:] *Wolne wykłady. Terra Sarmatica*, red. T. Szajewski, Warszawa 2006, s. 112–135.
- Śniegulska-Gomuła M., *Kobieta w czasach Wazów*, Kielce 2022.
- Тананаева Л. И., *Польские портреты в Смоленском музее*, „Искусство” (1974), nr 7, s. 60–63.
- The Polish Portrait. Tradition and Historical Awareness*, Warsaw 2013.
- Żołądz-Strzelczyk D., *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań 2007.

Andrzej Witko

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie,
Polska

andrzej.witko@upjp2.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-8510-6757>

*E*scenas de la vida de San Félix de Valois en el arte de los siglos XVII y XVIII*

Sceny z życia św. Feliksa de Valois w sztuce XVII i XVIII stulecia

Abstrakt

Ikonografia św. Feliksa de Valois, pozostając w cieniu św. Jana de Matha, jest skromna. Najczęściej ukazywała ona drugiego Patriarchę Zakonu jako starszego, siwego zakonnika z brodą, ubranego w trynitarzski habit, nierzadko nakryty płaszczem. Podstawowymi atrybutami Świętego są insygnia królewskie, wskazujące na jego pochodzenie, krzyż pokutny oraz jelonek z krzyżem niebiesko-czerwonym w porożu. Najczęstszą sceną w ikonografii św. Feliksa de Valois jest objawienie Matki Bożej w chórze w Cerfroid w nocy z 7 na 8 września 1212 roku. W przedstawieniach dewocyjnych szczególną popularnością cieszył się wątek wstawiennictwa św. Feliksa za niewolnikami chrześcijańskimi. Chętnie przedstawiano też Świętego jako Założyciela Zakonu z krzyżem patriarchalnym czy sztandarem; obecne są również wyobrażenia jego ascezy oraz wizerunki w typie portretowym.

Nie znamy dziś ani jednego cyklu scen z życia tego Fundatora. Wprawdzie na marginesie realizacji poświęconych św. Janowi de Matha powstało kilka dedykowanych Feliksowi, ale ich liczba była ograniczona. W rozwoju ikonografii Walezego fundamentalną rolę odegrały dwa cykle scen poświęcone Patriarchom Zakonu Trynitarzkiego: pierwszy tworzony przez 24 obrazy namalowane na płótnie w 1632 roku dla paryskich trynitarzy trzewiczkowych przez Theodoora van Thuldena, powtórzony przezeń w następnym roku w serii akwafort, dzięki czemu znamy poszczególne przedstawienia, których prototypy uległy rozproszeniu w czasie rewolucji francuskiej; drugi cykl zawierał 12 obrazów, sporządzonych dla madryckich bosaków w 1634 roku przez Vicente Carducha, zachowanych dziś głównie w zasobach Museo del Prado. Na tych dwóch seriach opierali się inni twórcy, zwłaszcza w pierwszej połowie XVIII wieku, wykonując popularne graficzne serie z ilustracjami życia Świętego.

Słowa kluczowe

św. Feliks de Valois, św. Jan de Matha, trynitarze, ikonografia, Cerfroid, Johann Andreas Pfeffel

* Niniejsze studium powstało na marginesie przygotowywanej książki pt. *San Félix de Valois*, siódmego tomu w serii *Sobre la Iconografía de la Orden de la Santísima Trinidad en los Siglos XVII–XX*. Tak niedawno, wraz z prof. Juliuszem A. Chrościckim, poszukiwaliśmy razem we Francji śladów Maturynów, czyli trynitarzy, jak o nich mówią w Jego ukochanym Paryżu.

Según la tradición San Félix procedía de una familia real, descendiente de Enrique I y, por parte de la familia materna, de los Príncipes de Valois¹. Probablemente nació el 9 de abril de 1127 en Amiens, en el condado de Valois; en el bautismo recibió el nombre de Hugo. Algunos hablan de su participación en la Segunda Cruzada, durante la cual pudo conocer a fondo el sufrimiento de los cristianos tomados como cautivos. Rechazando la vanidad del mundo, abandonó la corte, fue ordenado sacerdote y se instaló en una ermita en Cerfroid, a unos 80 km de París. Pronto se le unieron algunos discípulos que querían llevar una vida santa bajo su dirección. En 1194 se unió a ellos Juan de Mata. Félix no sólo lo recibió con amabilidad, sino que también le ofreció su disponibilidad para colaborar en la redención de los cautivos cristianos de manos de los paganos. Las Cruzadas conllevaron que muchos caballeros y peregrinos cayeran en la cautividad, lo cual provocó una gran necesidad de hospitales y actividades redentoras². Esta situación suscitó un ferviente interés entre los parisinos, de modo que rápidamente se construyeron las primeras casas para el creciente grupo de colaboradores de Juan de Mata, quien era muy conocido en el ambiente académico de esta ciudad. Según la tradición de la Orden, Juan, habiendo pasado tres años y medio en la ermita, consideró junto con Félix hacer realidad la idea de una nueva orden. Sentados junto a un pozo en Cerfroid se les apareció un ciervo con una cruz azul y roja en la cornamenta, lo cual supuso la señal que confirmaba su propósito³. Ya en 1194, gracias al patronazgo de Margarita de Borgoña, se fundó en Cerfroid la primera casa comunitaria de los trinitarios⁴, seguida de otras en De Planels y Bourg-la-Reine. Estos lugares se mencionan en la bula *Cum a nobis petitur* del 16 de mayo de 1198, en la que el Papa Inocencio III puso bajo la custodia de la Santa Sede estas tres fundaciones trinitarias que trabajaban en la redención de

¹ Sobre la vida de San Félix a partir de las obras más antiguas, véase: G. González Davila, *Compendio histórico de las vidas de los gloriosos San Juan de Mata y San Felix de Valois*, Madrid 1630; F. de S. Laurens, *Abrege de la vie des saints Jean de la Matte et Felix de Valois*, Aix 1646; A. de Andrade, *Vidas de los gloriosísimos patriarcas San Juan de Mata y S. Félix de Valois...*, Madrid 1668; F. Macedo, *Vitae ss. Joannis de Matha et Felicis de Valois fundatorum Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum...*, Romae 1660; S. de Mallea, *Epitome de las vidas de los gloriosos S. Juan de Mata y S. Felix de Valois*, Roma 1665; C. de la Providence, *Vie de saint Félix de Valois*, Paris 1868. De las obras más recientes, véase: J. del Sagrado Corazón, *Nuestro Patriarca San Félix de Valois*, "El Santo Trisagio", A. XL: 1950, núm. 70 (II época), s. 250–253; I. del SS. Sacramento, *Felice di Valois*, [en:] *Bibliotheca Sanctorum*, t. V, Roma 1964, col. 566–573; P. Willibrord de Paris, *Félix de Valois*, [en:] *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. XVI, Paris 1967, col. 916–927; K. Kuźmak, *Feliks z Valois*, [en:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, Lublin 1989, col. 106. La obra fundamental sobre San Félix es la primera monografía después de más de ciento treinta años (1868): B. Fratini, *S. Felice de Valois nella tradizione dell'Ordine Trinitario*, Roma 1998.

² La palabra latina *redemptio* significa redención, liberación, rescate, véase: G. Cipollone, *Trinità e liberazione tra Cristianità e Islam*, Assisi 2000, s. 125–126.

³ F. de Vega y Toraya, *Crónica de la Provincia de Castilla, León y Navarra del Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos. Primera parte*, Madrid 1720, s. 49–52; A. de l'Assomption, *Les origines de l'Ordre de la Très Sainte Trinité d'après les documents*, Rome 1925, s. 27–29.

⁴ G. Cipollone, *Studi intorno a Cerfroid prima casa dell'Ordine Trinitario (1198–1429)*, Roma 1978.

cautivos de manos paganas⁵. En ese momento Juan de Mata ya se encontraba en Roma con el texto de la Regla de la orden que había escrito. Sin embargo, el Papa le mandó que regresara a Francia, queriendo consultar este asunto con el obispo de París, Odo de Sully, y con Absalón, el abad de San Víctor. Según la tradición, Inocencio III, mientras celebraba la Eucaristía en la Basílica de San Juan de Letrán el día de Santa Catalina de Alejandría, el 25 de noviembre de 1198, tuvo una visión idéntica a la de San Juan de Mata durante la celebración de su primera misa, consolidando así la decisión del Papa de establecer una nueva orden⁶. El 17 de diciembre de 1198, el Papa firmó la bula *Operante divine dispositionis*, aprobando así la Orden Trinitaria y su Regla⁷.

El 8 de marzo de 1199 el Papa envió la carta *Inter opera misericordiae* al rey de Marruecos, Muhammad al-Nâsir, que residía en Marrakech. En dicha carta le presentaba la Orden Trinitaria, llamada a liberar a los cautivos cristianos mediante la redención o un intercambio con los musulmanes⁸. La tradición dice que San Félix, tras la primera redención en Marruecos, se instaló en su patria para custodiar la estructura interna de la Orden. Permaneció a menudo en el sur de Francia, de donde partían las misiones marítimas trinitarias. De hecho, en tres documentos originales aparece el hermano Félix vinculado con la casa de Marsella: en 1203 como testigo, y en 1208 y 1210 como superior. La tradición de la Orden siempre identificó a este personaje con el Patriarca de la Orden, San Félix de Valois, cofundador de los Trinitarios y el colaborador más cercano de Juan de Mata. La hagiografía aporta numerosos datos interesantes sobre el santo, destacando su procedencia de familia real y su amor por la vida eremítica, a la que regresaría en los últimos años de su vida en Cerfroid. También conocemos la fecha exacta de su muerte, el 4 de noviembre de 1212 en la primera casa trinitaria. Allí también sería enterrado⁹.

La iconografía de San Félix de Valois es relativamente tardía y su desarrollo se remonta básicamente al siglo XVII¹⁰. La resolución de la Santa Sede de 1666 dio una nueva calidad al culto de los santos Patriarcas, lo cual influyó creativamente

⁵ A. ab Assumptione, *Synopsis bullarii Ordinis Sanctissimae Trinitatis*, Romae 1921, s. 5.

⁶ A. de la Asunción, *Historia del origen de la Orden de la Santísima Trinidad*, Bilbao 1925, s. 44–46; A. de l'Assomption, *Les origines*, op. cit., s. 30–31.

⁷ Véase el texto de la Regla primitiva y sus ediciones más importantes: *The trinitarians' rule of life: texts of the six principal editions*, Rome 1983.

⁸ I. Marchionni, *Note sulla storia delle origini dell'Ordine della SS. Trinità*, Roma 1973, s. 253; G. Cipollone, *Cristianità – Islam. Cattività e liberazione in nome di Dio*, Roma 1992, s. 426–429.

⁹ B. Fratini, op. cit., s. 58–77.

¹⁰ H. Detzel, *Christliche Ikonographie*, t. II, Freiburg im Breisgau 1896, s. 340–341; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. II, Freiburg im Breisgau 1926, s. 226–227; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, 1, Paris 1958, s. 491; H. Wegner, *Feliks z Valois w ikonografii*, [en:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, Lublin 1989, col. 106; L. Schütz, *Felix von Valois*, [en:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. VI, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, col. 232–233; A. Witko, *Sztuka w służbie Zakonu Trójcy Świętej w siedemnastym i osiemnastym stuleciu*, Warszawa 2002, *passim*.

en el florecimiento de su iconografía, y casi medio siglo después, en 1713, el capítulo general ordenó que en las iglesias de la orden se dedicaran capillas y altares a los Fundadores¹¹.

En la iconografía de los Fundadores de la Orden de la Santísima Trinidad ocupan un lugar especial los ciclos que representan las escenas de la vida de los santos, aunque todos ellos subrayan la figura de San Juan, desplazando a San Félix a un segundo plano. Los más antiguos, y a la vez los más importantes, son dos de ellos, que influyeron en la formación de los cánones iconográficos de los Patriarcas en los siguientes siglos. El primero, que data de 1632, fue realizado por Theodoor van Thulden, discípulo de Rubens, por encargo del general de la Orden, Louis Petit, para el templo parisino de los trinitarios calzados, bajo la advocación de San Maturino, sede principal del Ministro General¹². En la bibliografía existente sobre el tema se aseguraba que el artista pintó un ciclo de frescos en las paredes de la iglesia del convento, destruida durante la conflagración de la Revolución Francesa. Los recientes descubrimientos han revelado que las pinturas parisinas de van Thulden no se realizaron con la técnica *al fresco*, sino que constituían un ciclo de pinturas pintadas sobre lienzo, destinadas al cuarto situado tras la sillería del coro de la Orden. En la colección de Alain Roy en Estrasburgo se encuentra una de estas pinturas, encontrada en 1979 en una tienda de antigüedades de París; por tanto, se puede suponer que otras también han podido resistir la prueba del tiempo¹³. Afortunadamente, conocemos el esquema completo de la vida ilustrada de los santos Patriarcas de la Orden, ya que poco después de la serie de cuadros el mismo van Thulden preparó un ciclo de 24 aguafuertes que presentan escenas del templo de París. Aparecieron en una obra publicada en París en 1633 bajo el título *Revelatio Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum sub Innocentio tertio anno 1198*, con una elegante portada que representa a los Fundadores y al Ángel de la Redención¹⁴.

El segundo ciclo, casi contemporáneo del primero, fue realizado en 1634 para el templo de los trinitarios descalzos de Madrid y constaba de doce pinturas¹⁵.

¹¹ Roma, Archivo de la Orden de la Santísima Trinidad – San Carlino: *Libro segundo de los Capítulos Generales del Orden Descalzos de la SS. Trinidad* (1701–1778), c. 60r.

¹² A.-L. Millin, *Église des Mathurins*, [en:] *Antiquités nationales ou recueil de monumens*, t. III, Paris 1791, s. 14–15; P. Deslandres, *Le couvent des Mathurins de Paris*, “Acta Ordinis Sanctissimae Trinitatis”, t. II, Roma 1924–1930, s. 85; E. Escallier, *Le libérateur des esclaves ou le redempteur des captifs saint Jean de Matha*, Avignon 1960, s. 157–158; *Le grand siècle au Quartier Latin*, Paris 1982, s. 59–62; A. Roy, *L’oeuvre de Van Thulden*, [en:] *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder*, Zwolle-’s-Hertogenbosch-Strasbourg 1991, s. 55–57.

¹³ Theodoor van Thulden, *op. cit.*, s. 131–132.

¹⁴ *Revelatio Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum sub Innocentio tertio anno 1198*, Parisiis 1633 [sin paginar]; F. de Arcos, *Memorial [...] y un devoto de nuestros Santos Patriarcas San Juan y San Félix*, Madrid 1661, c. 13r; *Theodoor van Thulden, op. cit.*, s. 133–136, 255.

¹⁵ Hasta la fecha se han conservado once cuadros, ya que uno fue destruido en 1936 durante la Guerra Civil Española.

Su autor fue Vicente Carducho¹⁶, quien trabajaba para los descalzos de Madrid desde 1632 y al igual que van Thulden realizó una serie de imágenes en lienzo que ilustraban escenas de la vida de San Juan de Mata y San Félix de Valois destinadas a decorar las paredes del templo. Sus obras, como acertadamente señaló Mary Crawford Volk, al estar más inspiradas en el texto escrito, suponen un abandono de la religiosidad extática y una entrada en la ilustración narrativa¹⁷. Los lienzos de Carducho, a diferencia de las obras de van Thulden, son de temática múltiple, y por lo general junto a la escena principal muestran en segundo plano todavía una más, y a veces incluso otras dos. Tras la supresión del templo conventual las pinturas se dispersaron. Algunas de ellas fueron destrozadas o han estado desaparecidas durante muchos años. Hoy en día la mayoría se encuentra en las colecciones del Museo del Prado¹⁸.

En el año 1637 en la obra de Pedro López de Altuna *Primera parte de la Crónica General del Orden de la Santissima Trinidad Redención de Cautivos*¹⁹ fue publicado por primera vez un grabado en cobre de temática múltiple, realizado por Juan de Courbes a partir de un dibujo de Cristóbal Rolo, cuya escena principal se halla rodeada de dieciséis representaciones esquemáticas de temas de la vida de San Juan de Mata y San Félix de Valois (il. 1)²⁰.

En el siglo XVIII gozaron de una gran popularidad las vidas ricamente ilustradas de San Juan y San Félix, basadas tanto en los grabados de van Thulden como en los cuadros de Carducho. En los primeros hay que buscar sin duda la génesis de estas vidas, mientras que los segundos han influido en la composición de representaciones de temática múltiple. El nivel artístico más elevado lo presentan dos series, que contienen varios grabados con representaciones de escenas de la vida de los Patriarcas de la Orden, ambas publicadas con el mismo título: *Vita et gesta S. P. N. Joannis et Felicis Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum Fundatorum*. La primera de ellas, publicada en Viena hacia el año 1730, contenía diecisiete grabados en cobre hechos por Johann Andreas Pfeffel el Viejo, en su mayoría basados en los dibujos de Franz Anton Moser²¹. La segunda, basada en la primera, aunque más floja, fue creada unos años más tarde y publicada por

¹⁶ M. von Boehn, *Carducho Vicente*, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. V, Leipzig 1911, s. 590.

¹⁷ M. Crawford Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, New York-London 1977, s. 52–53.

¹⁸ J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVII* (Summa artis. Historia general del arte, t. XXV), ed. 7, Madrid 1994, s. 46–47.

¹⁹ Este grabado también puede encontrarse en la obra de Francisco de Arcos, publicada en 1661 en Madrid.

²⁰ Véase: *Courbes Jean*, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. VII, Leipzig 1912, s. 577.

²¹ *Vita et gesta S. P. N. Joannis et Felicis Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum Fundatorum* [Viena hacia 1730]; véase: Moser Franz Anton, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXV, Leipzig 1931, s. 179; Pfeffel Johann Andreas, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXVII, Leipzig 1932, s. 525.

Martin Engelbrecht en Augsburg²². Ambas series surgieron por iniciativa de los trinitarios descalzos, como lo muestra la cruz de los descalzos en el pecho de los Santos Patriarcas de la Orden²³.

Escenas de la vida

La iconografía de San Félix es incomparablemente más modesta que la iconografía de San Juan de Mata, la cual dominó las representaciones de las hagiografías trinitarias. Aunque fueron relativamente populares las imágenes de los dos santos juntos, especialmente en los cuadros de la vida de San Juan, son muy raras las representaciones en las que San Félix aparece él solo. Conocemos apenas unos pocos de los temas ilustrados de su vida, entre los cuales hay uno que gozó de una popularidad excepcional. Sin embargo, no se ha conservado ningún ciclo con escenas de la vida del Santo.

a) Antes del surgimiento de la Orden Trinitaria

Solo dos eventos, que muestran al Santo antes del comienzo de su colaboración con San Juan de Mata fueron figurados. El primero fue un grabado en cobre de Johann Andreas Pfeffel que representaba a Félix haciendo penitencia en el bosque. (il. 2). El segundo, una pintura en lienzo de 1776 realizada por Andrea Casali para el templo romano de SS. Trinità degli Spagnoli, representando el milagro de la curación de un joven ciego de nacimiento (il. 3)²⁴. El Santo, ataviado con una túnica larga, aparece de pie, y a su lado se acurruca un pequeño cervatillo con una cruz azul y roja en la cornamenta. Frente al joven ciego, el Santo señala con el dedo el cielo, de donde vendrá la curación milagrosa. Los padres del joven contemplan la escena con fe y esperanza.

Ya en los grabados de Pfeffel y Engelbrecht con la representación de la primera misa de Juan se mostraba en un segundo plano a un religioso; en el primer grabado meditando y en el siguiente caminando. Seguramente podemos identificar a este personaje con Juan de Mata, quien inspirado por la visión sobrenatural

²² *Vita et gesta S. P. N. Joannis et Felicis Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum Fundatorum* [Augsburg s.a.]; Engelbrecht Martin, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. X, Leipzig 1914, s. 534; E. Escallier, *op. cit.*, s. 158–159. Lamentablemente, no hemos podido encontrar todos los grabados que formaban parte de la serie.

²³ En el catálogo *Cerfroid, Berceau de l'Ordre des Trinitaires 1193–1993*, “ArchéOmois” 1994, núm. 4, p. 30–31, Jean-Luc Liez presentó dos grabados de otra serie, hecha a finales del siglo XVII por Sébastien Le Clerc.

²⁴ F. de Vega y Toraya, *op. cit.*, *Primera parte*, s. 370–371; véase: C. Blanco, *La SS.ma Trinità dei Domenicani Spagnoli*, Roma [s.a.], s. 31; F. Villarroel, *El convento de la SS. Trinidad en Via dei Condotti, Roma. Período trinitario (1731–1895)*, “Trinitarium. Revista de Historia y Espiritualidad Trinitaria”, t. VII, Córdoba-Madrid 1998, s. 292.



2. Johann Andreas Pfeffel según el dibujo de Franz Anton Moser, *San Félix de Valois en pena*, grabado en cobre, hacia el año 1730, fot. Archivo del autor

abandonó el ambiente universitario de París y partió a un lugar retirado con el fin de profundizar en el mensaje procedente del Cielo. Solo en la obra de Jean de Courbes encontramos la representación de Juan de Mata, quien, acompañado del ángel, va en búsqueda de Félix de Valois²⁵.

El encuentro de estos dos santos iba a jugar un papel importante en la formación de la Orden Trinitaria²⁶. Encontró su expresión artística en los grabados de van Thulden, de Juan de Courbes, así como en el cuadro de Madrid

²⁵ P. Aznar, *Ejercicios espirituales muy provechosos para personas deseosas de su salvación*, Zaragoza 1630, c. 231v–232r.

²⁶ *Ibidem*, c. 232rv; G. González Davila, *op. cit.*, c. 10r–11r; P. López de Altuna, *Primera parte de la Crónica General del Orden de la Santissima Trinidad Redención de Cautivos*, Segovia 1637, s. 84–86.



3. Andrea Casali, *Milagrosa curación de un chico invidente por San Félix de Valois*, óleo sobre lienzo, 1776, Roma, iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, fot. W. Spositi

de Carducho (il. 4), que ahora se encuentra en el conjunto del Museo del Prado en la capital de España²⁷. En este cuadro, en segundo plano, también aparece la escena de la llamada segunda visión trinitaria, relacionada con Félix y Juan sentados junto a un pozo en Cerfroid a quienes se les aparece un cervatillo con una cruz azul y roja en su cornamenta, y luego un ángel que les muestra el camino hacia Roma²⁸. Esta misma disposición la tiene el bajorrelieve en estuco de uno

²⁷ Museo del Prado. *Inventario general de pinturas*, t. II: *El Museo de la Trinidad (Bienes desamortizados)* [Madrid 1854], Madrid 1991, núm. 543.

²⁸ P. Aznar, *op. cit.*, c. 232v; G. González Davila, *op. cit.*, c. 11r-12r; P. López de Altuna, *op. cit.*, s. 86-87; véase: M.C. de Carlos Varona, *Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de trinitarios descalzos de Madrid*, "Archivo Español de Arte", núm. 288, Madrid 1999, s. 514, 517.



4. Vicente Carducho, *Encuentro de San Juan de Mata con San Félix de Valois*, óleo sobre lienzo, 1634, Madrid, Consejo de Estado, fot. Museo del Prado

de los tondos de las pechinas de San Carlino en Roma, realizado en 1640 por Domenico Rossi²⁹. Entre las representaciones de *la segunda visión* hay tres obras dignas de ser mencionadas. La primera de ellas, hecha por Giovanni Cibri de Carrara, en forma de bajorrelieve ovalado de mármol, se colocó en la iglesia de San Fernando en Livorno³⁰; la segunda es una excelente pintura ovalada de Antonio González Velázquez del año 1750 (il. 5) de la iglesia SS. Trinità degli Spagnoli en Roma³¹;

²⁹ S. Lombardi, *San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino)*, “Roma Sacra”, A. V: 1999, núm. 16, s. 54.

³⁰ M. Barbano, *La chiesa di S. Ferdinando nella Venezia Nuova di Livorno*, Grotte di Castro 1980, s. 50.

³¹ C. Blanco, *op. cit.*, p. 32; E. Tormo, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, t. II, Madrid 1942, s. 38; D. Colonna, *Santissima Trinità degli Spagnoli*, “Roma Sacra”, [A. I: 1995] núm. 1, s. 62.



5. Antonio González Velázquez, *Segunda visión trinitaria*, óleo sobre lienzo, 1750, Roma, iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, fot. W. Spositi

la tercera, de Esteban Márquez, se conserva en el templo de los calzados de la Santísima Trinidad en Sevilla³². En este contexto, el grabado en cobre de Pfeffel es completamente diferente, ya que ilustra simultáneamente los cinco episodios sobre el encuentro entre Félix y Juan. En primer plano colocó a los Patriarcas compartiendo el pan. Al fondo de esta escena hay otras dos históricamente anteriores: Juan siendo conducido por un ángel y la indicación del lugar donde se encuentra Félix. Y otras dos posteriores: la aparición de un cervatillo junto a un pozo y la puesta en marcha de los dos varones hacia Roma.

En la iglesia de Santiago en Brujas se conservó una obra pintada por Paul de Cock en la última década del siglo XVIII, basada en el dibujo de Jan Antoon

³² *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla 1989, s. 218; D. Sánchez-Mesa Martín, *El arte del Barroco. Escultura – pintura y artes decorativas* (Historia del arte en Andalucía, t. VII), Sevilla 1991, s. 426.

Garemijn. Representa una escena muy rara en la iconografía de la redención, mostrada anteriormente en el grabado de Courbes, asociada a una de las dos manifestaciones trinitarias: la primera se vincula al Ángel de la Redención y la otra con el cervato con la cruz azul y roja en la cornamenta, que acompañaba el encuentro de San Juan de Mata y San Félix de Valois en Cerfroid. Este encuentro de dos Santos desempeñaría un papel fundamental en la formación de la Orden Trinitaria. En el cuadro de Brujas se representó el momento en el que San Juan contempla la visión del Ángel de la Redención vestido con el hábito trinitario, sosteniendo las cadenas de dos cautivos, mientras que al mismo tiempo ante San Félix aparece un cervato con la cruz de los trinitarios en la cornamenta, confirmando el origen sobrenatural de las visiones trinitarias. La aparición del ángel a los Patriarcas ordenándoles ir a Roma se encontró en representaciones separadas en el ciclo de van Thulden, de Juan de Courbes y en un aguafuerte de procedencia francesa de la primera mitad del siglo XVIII³³.

b) Fundación de la Orden de la Santísima Trinidad

Apremiados por el ángel, Juan y Félix se apresuraron sin demora hacia la capital de la cristiandad para presentarle al Papa el proyecto de la nueva orden, que se dedicaría a la redención de cautivos de manos paganas³⁴. Solo en Juan de Courbes aparece la escena de la llegada de los Patriarcas a la Ciudad Eterna. En cambio, Vicente Carducho en su cuadro de 1634, que desde 1882 se encuentra en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid (il. 6), presenta la aparición a Inocencio III de la llegada de Juan y Félix³⁵. Este mismo tema también se encontró en segundo plano en un aguafuerte de van Thulden, donde aparece como un sueño del papa. Sin embargo, el tema principal de este grabado es la poco frecuente escena en la iconografía trinitaria que muestra a los Patriarcas entregando cartas al Papa, que describen la extraordinaria visión durante la primera misa de Juan de Mata en París (il. 7).

Tan popular como la ilustración de la primera misa de Juan de Mata, fue la representación de la liturgia solemne celebrada en Letrán por el Papa Inocencio III en presencia de los Fundadores de la Orden que estaba surgiendo. Cuando durante la misa el Papa alzó la Hostia, vio entonces al Ángel de la Redención con una túnica blanca con la cruz azul y roja en el pecho junto con dos cautivos, uno de raza negra y otro de raza blanca. Esta visión convenció al Papa del carácter sobrenatural de la idea de la Orden de la Santísima Trinidad que se dedicaría

³³ P. Aznar, *op. cit.*, c. 232rv; G. González Davila, *op. cit.*, c. 10r–12r; P. López de Altuna, *op. cit.*, s. 84–87.

³⁴ P. Aznar, *op. cit.*, c. 232v–233r; G. González Davila, *op. cit.*, c. 12r–14r; P. López de Altuna, *op. cit.*, s. 87–88.

³⁵ Museo del Prado. *Inventario*, *op. cit.*, t. II, núm. 546; véase: D. Angulo Íñiguez, A.E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1969, s. 148–149; M. Crawford Volk, *op. cit.*, s. 248.



6. Vicente Carducho, *Revelación a Inocencio III sobre la llegada de San Juan de Mata y San Félix de Valois*, óleo sobre lienzo, 1634, Madrid, iglesia de S. Francisco el Grande, fot. Museo del Prado

a la obra de la redención de los cautivos cristianos de las manos de los paganos³⁶. Podemos encontrar muchas obras ilustrando esta escena. Entre las más antiguas está el cuadro en torno al año 1618 del discípulo de El Greco, Antonio Pizarro (il. 8), procedente de la sacristía del convento de los trinitarios calzados en Toledo y conservado hoy en los fondos del Museo del Prado³⁷. La novedad de este cuadro es el hábito trinitario con el que va vestido no solo el Ángel de

³⁶ P. Aznar, *op. cit.*, c. 233r; G. González Davila, *op. cit.*, c. 14rv; P. López de Altuna, *op. cit.*, s. 89; J. de Figueras Carpi, *Chronicum Ordinis Sanctissimae Trinitatis de Redemptione Captivorum*, Veronae 1645, s. 11–12.

³⁷ Museo del Prado. *Inventario*, *op. cit.*, núm. 1191; véase: D. Angulo Íñiguez, A.E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid 1972, s. 28.



7. Theodoor van Thulden, *Entrega de las cartas a Inocencio III por los Patriarcas de la Orden Trinitaria*, grabado en aguafuerte, 1633, fot. Archivo del autor

la Redención, sino también uno de los cautivos. Hay dos imágenes posteriores de esta temática que son muy parecidas entre ellas. Nos referimos al grabado en aguafuerte de van Thulden del ciclo de París, y al cuadro de Carducho del templo trinitario de Madrid, conservado desde 1882 en los fondos del Museo Nacional de Escultura en Valladolid³⁸. La misa de Inocencio III se halla representada también en un interesante cuadro de finales del siglo XVII con una composición extraordinariamente desarrollada, conservado en la iglesia del Espíritu Santo en Palma de Mallorca, así como en un grabado en cobre del ciclo de Pfeffel.

³⁸ Museo del Prado. *Inventario*, op. cit., núm. 608; véase: D. Angulo Íñiguez, A.E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña*, op. cit., s. 149; M. Crawford Volk, op. cit., s. 249; M.C. de Carlos Varona, op. cit., s. 517.



8. Antonio Pizarro, *La visión de Inocencio III en Laterano*, óleo sobre lienzo, hacia el año 1618, Madrid, Museo del Prado, fot. Museo del Prado

Otra concepción de la celebración del Papa es la que representó Jean de Courbes a la cual remitió, entre otros, Matteo Bernasconi en su estuco en bajo-relieve en forma de tondo (il. 9), que se encuentra en una de las pechinas de San Carlino en Roma³⁹. A este grupo pertenece también un excelente grabado en cobre de mediados del siglo XVII de Giovanni Battista Bonacina y Franciscus Ropentinus, de una composición extraordinariamente rica y de muchos temas. En la visión de Inocencio III aparece en primer plano la Santísima Trinidad en su trono junto a la cual está María mostrando el Ángel de la Redención con dos cautivos. Juan de Mata contempla este extraordinario fenómeno y se lo revela a los congregados a Cristo bendiciendo la obra de la redención de la Orden Trinitaria.

³⁹ S. Lombardi, *op. cit.*, s. 54.



9. Matteo Bernasconi, *La visión de Inocencio III en Laterano*,
bajorrelieve, 1640, Roma, iglesia de San Carlino, fot. W. Spositi

En la sacristía de la iglesia de Roma SS. Trinitá degli Spagnoli se encuentra otro cuadro extraordinariamente interesante, tan solo reconocido hace pocos años como obra de Francisco Preciado de la Vega⁴⁰. Esta pintura del año 1757, aunque firmada y expuesta de forma ininterrumpida en el altar de la sacristía, hasta ahora nunca había sido objeto particular de investigaciones científicas y siempre se consideró como una ilustración de la primera misa de San Juan⁴¹. En realidad, la pintura representa la aparición del Ángel de la Redención con los dos cautivos,

⁴⁰ R. Cornudella i Carré, *Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega*, “Locus Amœnus”, t. III, Barcelona 1997, s. 112.

⁴¹ D. Colonna, *op. cit.*, s. 63; R. Cornudella i Carré, *op. cit.*, s. 112–113; S. Caltabiano, *Francisco Preciado de la Vega (1712–1789)*, Roma 1998 [mecanografiado en Università degli Studi di Roma “La Sapienza” en Roma], s. 268–272.

pero no a Juan, sino al papa Inocencio III durante la celebración en Letrán. En el altar, sobre la cabeza del clérigo con el incensario se ve la tiara del Papa, y a dos personajes en la parte izquierda de la pintura contemplando la visión, Juan de Mata y Félix de Valois. El esquema de la imagen de Roma lo repitió fielmente un artista anónimo en un cuadro de mediados del siglo XVIII de Paray le Monial⁴².

Un tema inseparablemente vinculado con la visión de Inocencio III fue la escena en la que el Papa entrega los hábitos trinitarios a Juan de Mata y Félix de Valois en la fiesta de la Purificación de la Madre de Dios, celebrada el 2 de febrero⁴³. Esta representación se encuentra tanto en los grabados de van Thulden y Juan de Courbes, como en un segundo plano en el cuadro de Carducho con la visión de Inocencio III en la Basílica de Letrán. En una serie de escenas de la vida de los Patriarcas de la Orden, Pfeffel puso el énfasis de un modo diferente a Engelbrecht. En el primero de ellos la escena principal es la visión de Inocencio III, y la recepción del hábito de manos del Papa es secundaria. En cambio, en la obra de Engelbrecht es al revés, el tema principal es la entrega del hábito a Juan y Félix. Este tema también se encontró en otras excelentes producciones. La primera de ellas es un bajorrelieve en estuco, realizado en 1640 por Matteo Bernasconi en uno de los tondos de las pechinas de San Carlino en Roma⁴⁴; otra es un fresco de los años 1658–1659 de Carlo Cesi para la ahora inexistente iglesia de los Trinitarios Descalzos franceses de San Dionisio alle Quattro Fontane en Roma, rescatado y trasladado a la iglesia de *S. Maria extra moenia* en Antrodoco⁴⁵, y una excelente pintura de 1750, hecha para la iglesia SS. Trinità degli Spagnoli en Roma por Antonio González Velázquez⁴⁶. Esta escena también la encontramos en una policromía de la iglesia trinitaria de Garaballa, ejecutada en 1727 por Felipe Navarro⁴⁷, en una interesante imagen en el presbiterio de la iglesia de Santísima Trinidad en Sevilla⁴⁸ y en un cuadro de uno de los conventos de los trinitarios descalzos de España, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

⁴² En un canon parecido se conserva una composición de un gran cuadro, aunque deteriorado, del último cuarto del siglo XVII, del Museo Nacional de Escultura en Valladolid, procedente de uno de los conventos de los trinitarios descalzos en Castilla. Entre los numerosos eclesiásticos y laicos congregados encontramos también a San Juan con San Félix con vestiduras oscuras de peregrinos, acompañados por un cervato con la cruz en su cornamenta.

⁴³ P. Aznar, *op. cit.*, c. 233rv; G. González Davila, *op. cit.*, c. 14v-15r; P. López de Altuna, *op. cit.*, s. 89–90; M. del Espíritu Santo, *El patriarca San Juan de Mata*, Madrid 1707, s. 68; E. Vasco, *Valdepeñas. Cuna de la Descalcez Trinitaria*, Valdepeñas 1912, s. 55.

⁴⁴ S. Lombardi, *op. cit.*, s. 54.

⁴⁵ J. M. Vidal, *Saint-Denis aux Quatre Fontaines a Rome*, Rome-Paris 1934, s. 88; P. Ferraris, A. Vannugli, *Catalogo delle opere*, [en:] *Carlo Cesi pittore e incisore del seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano 1622–1686*, Antrodoco 1987, s. 80–81.

⁴⁶ C. Blanco, *op. cit.*, s. 32; E. Tormo, *op. cit.*, s. 38; D. Colonna, *op. cit.*, s. 62.

⁴⁷ J. Martínez Ortiz, *Historia de Tejeda*, Valencia 1964, s. 58; J.B. Sacristán, *Tejeda. Siglo XX*, Valencia 1988, s. 92.

⁴⁸ Probablemente se trata de una obra del siglo XVII de Esteban Márquez; *Guía artística*, *op. cit.*, s. 218; D. Sánchez-Mesa Martín, *op. cit.*, s. 426.

La rica composición de este evento se vio enriquecida en la parte superior del cuadro con la presencia de la Santísima Trinidad entronizada, de María con el escapulario trinitario y la patrona de la Orden, Santa Inés⁴⁹.

En la cronología de las vidas ilustradas de los Patriarcas de la Orden otra escena mostraba las consultas relacionadas con la Regla Trinitaria, llevadas a cabo por voluntad del Papa por Juan de Mata y Félix de Valois con el obispo de París y los superiores de las abadías de San Víctor y Santa Genoveva. Este tema apareció en el primer plano del grabado en cobre de Pfeffel, y en un segundo plano en el de Engelbrecht. Entre las obras pictóricas merece una especial atención el cuadro en lienzo de la iglesia de Saint Gilles en Brujas, pintado por Jan Anton Garemyn en el tercer cuarto del siglo XVIII (il. 10). En el teatro al aire libre, donde al fondo hay dos columnas y una gran puerta en la que se ve a Juan Bautista, hay un trono en el que se sienta el obispo, rodeado de dos clérigos, probablemente secretarios, detrás de los cuales se encuentran otros sacerdotes. Los Patriarcas con hábitos blancos, quienes probablemente acaban de llegar a París, como lo dan a entender sus pertenencias dejadas cerca, presentan al obispo el proyecto para fundar la Orden Trinitaria. Él los mira con benevolencia, como si los animara a llevar a cabo dicho proyecto.

En ese momento, los Patriarcas debían poner el hábito a los primeros religiosos y comenzar a construir su primer convento en Cerfroid. La imposición de los hábitos a los trinitarios la presentó Engelbrecht como la escena principal de su grabado (il. 11), y Pfeffel en un segundo plano, mientras que el tema de la construcción del convento en Cerfroid fue ilustrado por van Thulden, y el monasterio ya terminado apareció en los grabados de Pfeffel y Engelbrecht.

Tras las consultas en París, los Fundadores fueron de nuevo a Roma para recibir de manos del Papa Inocencio III la aprobación de la nueva Orden y su Regla. En el Instituto Jovellanos de Gijón, España, se conserva un interesante dibujo de Juan Carreño de Miranda que representa la escena de la aprobación de la Orden Trinitaria. Probablemente el artista no pintó el cuadro siguiendo el boceto conservado, que tiene una serie de elementos interesantes. El Papa, ataviado con las vestiduras pontificias, sentado en un trono y asistido por numerosos clérigos, entrega el texto de la Regla de la Orden, escrito en una gran hoja, a Juan y Félix arrodillados ante él. De forma diferente presentó esta escena Pedro Atanasio Bocanegra en uno de los cuadros de la serie hoy en día dispersa, realizada entre los años 1665–1668, que muestra a Inocencio III sentado en un trono, entregando un estandarte con la cruz trinitaria azul y roja a los Fundadores de la orden arrodillados ante él⁵⁰.

⁴⁹ En el convento de los calzados de Madrid había un cuadro que representaba esta misma escena, como lo demuestra el fragmento del siglo XVII conservado en el Museo del Prado, con un texto que describe el contenido del cuadro perdido, véase: *Museo del Prado. Inventario, op. cit.*, núm. 1662.

⁵⁰ A. Gallego y Burin, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada 1982, s. 201–202; S. Hoces Pérez, *Iglesia de Gracia, sus cuatro etapas en cerca de cuatro siglos de historia*, Granada 1995, s. 66.



10. Jan Anton Garemyn, *Consultas en París*, óleo sobre lienzo, 3. cuarto del s. XVIII, Brujas, iglesia de St. Gilles, fot. Archivo del autor

El Vicario de Cristo levanta la mano derecha como si quisiera dar la bendición apostólica. El tema de la aprobación de la Regla trinitaria por el Papa también se encuentra en un bajorrelieve de mármol de la iglesia de San Fernando en Livorno hecho por Giovanni Cibri de Carrara⁵¹. Inocencio III, sentado en el trono, con la mano izquierda sobre la cabeza de Juan, que tiene en sus manos el texto de la Regla, y mirando con amor a los Fundadores de la Orden arrodillados ante él, levanta la mano derecha para bendecir la obra redentora iniciada por ellos. La escena de la entrega de la Regla a los Patriarcas de la Orden por parte del Papa fue ilustrada de un modo interesante en numerosas obras gráficas y pictóricas. Este tema ya fue presentado de forma esquemática por Juan de Courbes, y fue desarrollado por Pfeffel y Engelbrecht, quienes trataron la entrega del texto de

⁵¹ M. Barbano, *op. cit.*, s. 50.



11. Puesta de los hábitos por los trinitarios, grabado en cobre, ed. Martin Engelbrecht, hacia el año 1740, fot. Archivo del autor

la Regla y la recepción de la bendición apostólica como el tema principal, y como escenas en un segundo plano la construcción del monasterio romano en Monte Coelio. Del tercer cuarto del siglo XVIII procede un cuadro de la iglesia de Saint Gilles de Brujas, pintado por Jan Anton Garemyn, que representa la entrega del texto de la Regla de la Orden. En San Carlino de Roma se conservó otra interesante pintura del siglo XVIII, en la cual hay una contaminación de dos temas iconográficos. La escena principal muestra el momento de la aprobación de la Regla⁵² de la Orden por el Papa Inocencio III y la entrega de su texto junto con la bendición apostólica a los Patriarcas de la Orden (il. 12). Con este enfoque clásico del tema, surgió un tema completamente nuevo, la presentación al Papa de los cautivos ya redimidos con el escapulario de los trinitarios. El contexto de

⁵² F. Stroobants, *Les ministres généraux de l'Ordre Trinitaire*, Marseille 1966 [sin paginar].



12. *Aprobación de la Orden Trinitaria*, óleo sobre lienzo, s. XVIII, Roma, convento de San Carlino, fot. W. Spositi

la pintura muestra que no es una escena que presente a los prisioneros liberados tras la redención llevada a cabo, por ello tiene un significado simbólico. Al aprobar la Regla de los trinitarios y darles su bendición, el Papa bendice toda la gran obra de la redención, que debía dar frutos benditos en forma de multitudes de cautivos redimidos⁵³.

c) Aparición de la Madre de Dios con el coro de ángeles

El tema más difundido en la iconografía de San Félix de Valois fue la aparición mariana que tuvo la noche del 7 al 8 de septiembre de 1212 en Cerfroid. El religioso, que debía despertar a los hermanos con la campanilla, se quedó dormido, de modo que los frailes no acudieron al coro para rezar el oficio nocturno de la fiesta del Nacimiento de la Santísima Virgen María. Tan solo Félix, que había pasado toda la noche en oración, estaba en el coro. Entonces María, vestida con el hábito trinitario, descendió del Cielo junto con un séquito de ángeles y ocupó el lugar del superior para rezar junto con Félix el oficio prescrito. Al ver a la Reina de los Cielos el Patriarca cayó de rodillas pidiéndole que protegiera el convento de Cerfroid. La Virgen se lo prometió, levantó a Félix que estaba arrodillado y lo sentó en el lugar del vicario⁵⁴.

⁵³ Roma, *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici*, núm. 12/00232668. Sobre la participación de San Félix de Valois en la obra redentora, véase: A. Witko, *Redención de cautivos*, Cracovia 2017, *passim*.

⁵⁴ D. de Jesús, *Anales de la Religión de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos Cristianos*, t. I, Madrid 1687, s. 555–558; A. de la Madre de Dios, *Crónica de los Descalzos de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos. Segunda parte*, Alcalá de Henares 1706, s. 356; F. de Vega y Toraya, *op. cit.*, *Primera parte*, s. 425–427; C. de la Providence, *op. cit.*, s. 221–227; D. de la Asunción,

Son muchas las imágenes que se han encontrado sobre este tema. Entre ellas está la magnífica pintura de la capilla de Santa Ana en la Catedral de Granada, obra de Pedro Atanasio Bocanegra, aproximadamente del año 1674 (il. 13), que muestra la escena de la aparición mariana de un modo muy original. María, con el hábito trinitario, rodeada de ángeles vestidos también con dicho hábito, se sienta cómodamente en el coro de los religiosos y mira con amor al Patriarca que se arrodilla a sus pies y extiende sus manos hacia ella. La composición de este cuadro recuerda a otra pintura de Bocanegra de la referida capilla que representa la escena de San Juan de Mata contemplando a la Virgen María⁵⁵.

En un lienzo de grandes dimensiones, obra de Manuel de Castro del año 1693, que en otro tiempo adornaba una de las paredes del transepto de la iglesia de los trinitarios calzados en Madrid y hoy se encuentra en el Museo del Prado, se representa de un modo rebuscado y muy teatral la escena de la aparición de la Madre de Dios a San Félix en el coro de Cerfroid⁵⁶. En la parte superior, en una composición muy desarrollada y llena de dinamismo, el artista presenta a María sobre un pedestal con libros en las manos y rodeada de ángeles vestidos de trinitarios. En el centro aparece un púlpito con un gran libro abierto en la página del oficio del Nacimiento de la Madre de Dios. La figura de Félix arrodillado, con un ángel invitándole a tomar asiento, se encuentra en la parte inferior del lienzo. Del otro lado del cuadro el trinitario, habiéndose despertado, abre los brazos con admiración, no pudiendo salir de su asombro por lo que ha sucedido⁵⁷.

Del antiguo convento de los trinitarios calzados en Granada se conservó una interesante pintura, aproximadamente del año 1700, realizada por José Risueño Alconchel. Ilustrando la escena de la visión de San Félix con la Madre de Dios y los ángeles, pintó un gran púlpito con el breviario, alrededor del cual se congregaban numerosos mensajeros celestiales cantando y tocando instrumentos musicales. En el fondo, en un trono decorativo, se aprecia la Santísima Virgen María con el escapulario de los trinitarios en el pecho dirigiéndose con clemencia a San Félix. También se representa a un trinitario dormido, seguramente el que se olvidó de despertar a sus hermanos para el rezo nocturno⁵⁸.

En una policromía de la iglesia trinitaria de Garaballa, ejecutada en 1727 por Felipe Navarro, encontramos también la escena de la visita de María con un séquito de ángeles a San Félix en Cerfroid. Muestra a la Madre de Dios con el hábito trinitario y un cetro en la mano, sentada en el puesto central del coro del convento y a San Félix rodeado de ángeles vestidos de trinitarios. Además, cuatro

La aparición de María Santísima a San Félix de Valois y las dudas del P. Pérez, “El Santo Trisagio” 8 (1920), núm. 81–82, s. 87–90, 120–126.

⁵⁵ D. Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII* (Ars Hispaniae, t. XV), Madrid 1971, s. 391.

⁵⁶ *Museo del Prado. Inventario*, op. cit., núm. 1193.

⁵⁷ J.-L. Liez, *Deux tableaux du Prado peints par Manoel de Castro*, “Les Captifs Libérés”, t. IV, Paris 1995, s. 20–23.

⁵⁸ *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura. Colección estable y Colección de la Junta de Andalucía*, ed. R. Tenorio Vera, Granada 2007, s. 275.



13. Pedro Atanasio Bocanegra, *Revelación de la Virgen a San Félix de Valois*, óleo sobre lienzo, hacia el año 1674, Granada, catedral, fot. Archivo del autor

religiosos asombrados se acercan al púlpito del coro, mientras que un quinto, sujetando la cuerda de la campana, sigue dormido⁵⁹.

Una imagen muy estática la encontramos en el grabado de Pfeffel. En el coro del convento, debajo de la imagen de la Trinidad, se representa a María sentada y con hábito trinitario, coronada y rodeada de un grupo de ángeles vestidos de trinitarios. A la izquierda de la Virgen está Félix de pie. No faltan dos religiosos que sorprendidos comentan el extraordinario acontecimiento.

En el Museo de Arte de Lituania, en Vilna, se conserva un cuadro anónimo del siglo XVIII que representa la escena de la aparición de la Madre de Dios a San Félix (il. 14). María, con el hábito trinitario descalzo, el cetro en la mano

⁵⁹ J. Martínez Ortiz, *op. cit.*, s. 58; J.B. Sacristán, *op. cit.*, s. 92.



14. *Revelación de la Virgen a San Félix de Valois*, óleo sobre lienzo, s. XVIII, Vilna, Museo del Arte Lituano, fot. Archivo del autor

y la corona en la cabeza, aparece sentada en el coro rodeada de siete ángeles también vestidos como trinitarios descalzos⁶⁰. Félix, único fraile presente en el coro, contempla cayendo de rodillas tan extraordinario fenómeno. En el libro que está sobre el atril leemos las palabras: “Nativitate Virginis Maria celebremus Christum eius Filium adoremus”, mientras que en la cinta que corona la escena se lee: “Ad matutinas luces in Cervigidi nativitatis sua Virgo Deipara habitu ordines induta una cum angelis ad chorum descendit”⁶¹.

Una de las representaciones más interesantes de este tipo es la pintura mural del pincel de Gregorio Guglielmi, del año 1749, en el coro de SS. Trinità degli

⁶⁰ D. Tarandaitė, *Painting and sculpture – an integral part of cloister decor and religious practice*, [en:] *Lietuvos vienuolynų dailė*, Vilnius 1998, s. 54.

⁶¹ *Lietuvos vienuolynų, op. cit.*, s. 71.



15. Gregorio Guglielmi, *Revelación de la Virgen a San Félix de Valois*, pintura mural, 1749, Roma, iglesia de SS. Trinità degli Spagnoli, fot. W. Spositi

Spagnoli en Roma (il. 15)⁶². La escena, circunscrita en un medallón elíptico, se focaliza en la persona de la Virgen María. A la izquierda de la Madre de Dios se encuentra Félix rodeado de ángeles con el hábito trinitario, y en su parte izquierda dos religiosos llenos de asombro.

En San Carlino de Roma se conservan dos cuadros con la misma temática. Uno, de la primera mitad del siglo XVIII, se halla en el coro del convento. Muestra a la Madre de Dios sentada sobre nubes, vestida con el hábito trinitario descalzo y en compañía de un coro de ángeles. Félix, con el breviario en la mano, de pie a la izquierda de María, participa en el canto del oficio junto con los ángeles cantores. El segundo cuadro es una copia del anterior ejecutada pobremente en la segunda mitad del siglo XVIII.

Una interesante pintura de 1764 en un lienzo de grandes dimensiones que representa la misma escena la encontramos en el convento trinitario de Antequera⁶³. La Virgen está sentada en el lugar central, con San Félix a la izquierda y rodeada del coro angélico. Sobre ella se ve a la Santísima Trinidad. Algunos de los ángeles, vestidos con el hábito trinitario, acompañan al Patriarca en el rezo del breviario;

⁶² D. Colonna, *op. cit.*, s. 61; S. von Langen, *Die Fresken von Gregorio Guglielmi*, München 1999, s. 56, 66–69.

⁶³ A. Curiel, *La Trinidad de Antequera*, Antequera 1982, s. 170.

los restantes, con atuendos diferentes, se ocupan de otras cosas, pero participando también a su modo del extraordinario acontecimiento⁶⁴.

Una composición estática es la que nos presenta una pintura en lienzo de hacia 1770 del antiguo convento de los descalzos en la localidad catalana de Vic. María, engalanada con un gran escapulario trinitario y la corona, se sienta en el puesto presidencial del coro; a su derecha está de pie San Félix, un hombre en la plenitud de la vida con barba negra, cantando el oficio en el que participan varios ángeles. Los religiosos se han quedado dormidos en la oración; uno de ellos, en profundo sueño, aparece en el lado izquierdo de la pintura. Otro, despertado por los cantos de los ángeles, se asoma asombrado al coro a través de una puerta entreabierta. Por su composición estática, se caracteriza asimismo un cuadro triangular andaluz anónimo en la antigua iglesia de los descalzos de Ronda, el cual presenta a la Virgen con San Félix en el coro del convento junto con numerosos ángeles dispuestos en filas para cantar el oficio en honor de la Madre de Dios⁶⁵.

En Tomaszów Lubelski se conservó un interesante cuadro, aunque bastante deteriorado, del desaparecido convento trinitario de la localidad. En el *Catálogo de monumentos de arte* fue identificado como *Juicio a Cristo*, sin embargo, en realidad representa la escena de la aparición de la Virgen María en el coro de Cerfroid. En la parte superior se presenta a María con el hábito trinitario, rodeada de ángeles, junto a los cuales aparece también San Félix. Su efigie se percibe también en un medallón sostenido por un ángel en la parte inferior del cuadro, tan deteriorado que hace difícil su correcta lectura. Parece que en la parte inferior hay cautivos que se dirigen corriendo hacia el Patriarca pidiéndole su mediación⁶⁶.

En un grabado francés de 1775, hecho según un dibujo de Antoine Lebel, se presenta la misma escena en una composición diferente. María como Inmaculada, con la corona de estrellas y el escapulario de los trinitarios en el pecho, juntando las manos en un gesto de oración, se sienta en el trono, teniendo a su izquierda a San Félix vestido con el hábito y la capa de la Orden. Está acompañada de cuatro ángeles más preocupados por su presencia que por el rezo del oficio, al cual únicamente remite el breviario en las manos de Félix. Este grabado gozó de gran popularidad en el siguiente siglo⁶⁷.

Además de las escenas arriba mencionadas de la vida de San Félix, encontramos también dos temas que aparecen muy raramente. En la antigua iglesia trinitaria del Espíritu Santo, hoy de San Felipe Neri, en Palma de Mallorca se conservó un interesante cuadro de finales del siglo XVII con una representación inusual de San Félix *venerando* a la Madre de Dios (il. 16). María aparece diseñada de un modo muy original: como Inmaculada de pie sobre el globo terráqueo, pisando a la serpiente

⁶⁴ *Inventario artístico de Málaga y su provincia*, t. II, Madrid 1985, s. 128.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 278.

⁶⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VIII: (Dawne) Województwo lubelskie 17: Tomaszów Lubelski i okolice, Warszawa 1982, s. 71.

⁶⁷ La editorial de artículos religiosos de París Bouasse-Lebel volvió a publicarlo cien años después en forma de interesantes grabados en acero.

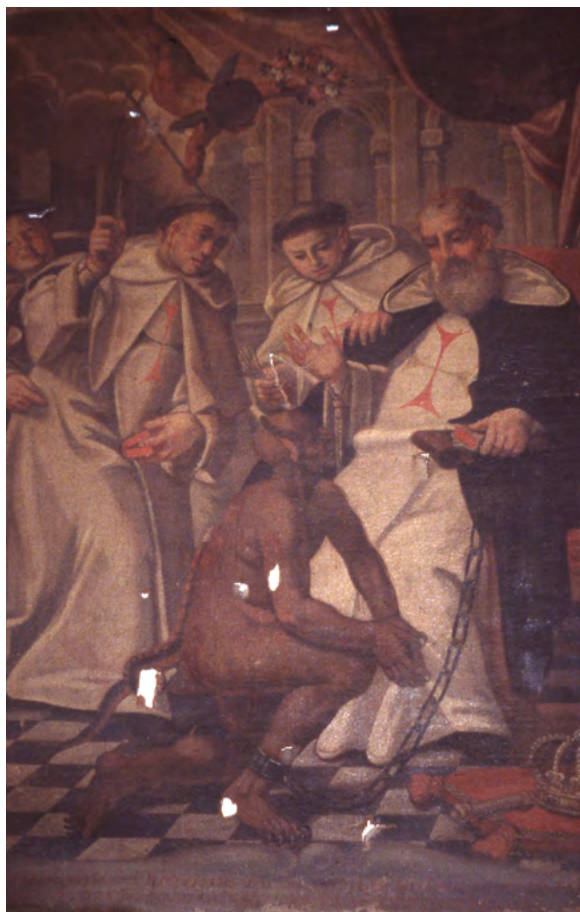


16. *San Félix venerando a la Madre de Dios*, óleo sobre lienzo, finales del s. XVII, Palma de Mallorca, iglesia de San Felipe Neri, fot. A. Witko

y con el Niño Jesús en brazos. En su cabeza aureolada de estrellas lleva una corona real y en su pecho un gran escapulario con la cruz trinitaria. En torno a la Virgen hay muchos ángeles que sirven a la Reina de los Cielos. La figura de San Félix se inspira en el esquema desarrollado por Carlo Girolamo Castelli y Marcos Orozco a partir de la escena extraordinariamente popular de la adoración de los Patriarcas de la Orden a la Santísima Trinidad. El Santo aparece vestido con el hábito trinitario calzado y se pone la mano derecha en el pecho en un gesto de adoración, mientras contempla con mucho recogimiento el rostro de la Madre de Dios⁶⁸.

Otro acontecimiento que surge en la iconografía de San Félix representa el tema del dominio del Diablo durante la estancia del Santo en el monasterio de

⁶⁸ B. Porres Alonso, *Santa María del Remedio. Adiciones*, Córdoba 2003, s. 215.



17. *Diablo avasallado en Cerfroid por San Félix de Valois*, óleo sobre lienzo, s. XVII, Córdoba, convento de los trinitarios descalzos, fot. A. Witko

Cerfroid. Cuando Satanás estaba atormentando a los religiosos, Félix lo agarró y se lo mostró a los trinitarios para fortalecer la fe de sus hermanos⁶⁹. Esta escena la encontramos en una pintura del siglo XVII del convento de la antigua observancia en La Rambla (il. 17), conservada hoy en la Fundación Trinitaria de Córdoba⁷⁰. Otro trabajo sobre el mismo tema es la pintura de Andrea Casali

⁶⁹ “Entonces acometió esforzado el valeroso soldado de Christo al cuadillo del exercito contrario, y sin tener alientos para huir, se dexó prender; con sus mismas cadenas lo presentó a sus hijos, como despojo de su trofeo, para que diessen más credito a la verdad de quanto les tenía dicho”; F. de Vega y Toraya, *op. cit.*, *Primera parte*, s. 423–424.

⁷⁰ B. Porres Alonso, *Nuestra Señora de Gracia. Un convento cordobés del XVII*, Córdoba 1998, s. 106. Una representación de este tema también se conservó en la iglesia de la Santísima Trinidad en Sevilla.



18. Johann Andreas Pfeffel según el dibujo de Franz Anton Moser, *Revelación del muerto Félix de Valois*, grabado en cobre, hacia el año 1730, fot. Archivo del autor

de 1776 para la iglesia SS. Trinità degli Spagnoli en Roma⁷¹. Una representación parecida, realizada seguramente por Manuel de Castro, también se encontraba en el convento madrileño de los trinitarios calzados, pero hoy lamentablemente desconocemos su paradero.

Pfeffel fue el único que mostró en su grabado en cobre la aparición de San Félix de Valois, quien al morir en Cerfroid transmitió la noticia de su muerte a Juan de Mata, quien en ese momento trabajaba en la casa de San Tommaso in Formis en Roma (il. 18)⁷². Otra imagen interesante está relacionada con la representación

⁷¹ C. Blanco, *op. cit.*, s. 31; F. Villarroel, *op. cit.*, s. 292.

⁷² P. Aznar, *op. cit.*, c. 237v; D. de Jesús, *op. cit.*, s. 566–567; F. Garzia, *Compendio delle vite delli due Patriarchi S. Giovanni di Matha e San Felice Valesio fondatori dell'Ordine della SS. Trinità del Riscatto de'schiavi*, Venezia 1727, s. 88.



19. *Muerte de San Félix de Valois*, óleo sobre lienzo, XVII/XVIII w., Toledo, Museo de Santa Cruz, fot. Archivo del autor

de la muerte del Santo, que tuvo lugar en Cerfroid el 4 de noviembre de 1212⁷³. Una pintura con esta temática adornaba el templo trinitario de París, y hoy la conocemos gracias al aguafuerte de van Thulden que mostraba el momento de la deposición del cuerpo del Patriarca en el sepulcro. En cambio, en el Museo de Santa Cruz de Toledo se conservó un interesante cuadro entre los siglos XVII y XVIII, que reproducía fielmente la escena de la muerte de Juan de Mata a partir del grabado de van Thulden. Sin embargo, la corona real, el atributo que está al lado del moribundo, nos indica que se trata de San Félix (il. 19)⁷⁴. También en el cuadro de Vicente Carducho, en el palacio real de Aranjuez con la representación

⁷³ D. de Jesús, *op. cit.*, s. 564–565; F. de Vega y Toraya, *op. cit.*, *Primera parte*, s. 432.

⁷⁴ A. Witko, *Del patrimonio artístico de la Orden Trinitaria*, “Trinitarium. Revista de Historia y Espiritualidad Trinitaria”, t. VII, Córdoba-Madrid 1998, s. 299; M.C. de Carlos Varona, *op. cit.*, s. 512.



20. Theodoor van Thulden, *Milagros sobre la tumba de San Félix de Valois*, grabado en aguafuerte, 1633, fot. Archivo del autor

de la muerte de Juan de Mata, aparece en segundo plano la escena de la muerte de San Félix de Valois⁷⁵. Solo el aguafuerte de van Thulden representó el excepcional tema de los milagros y curaciones que tuvieron lugar ante la tumba de San Félix en Cerfroid (il. 20)⁷⁶.

La iconografía de San Félix, habitualmente a la sombra de la de San Juan de Mata, es realmente modesta. La mayoría de las veces mostraba al segundo Patriarca de la Orden como un religioso mayor, con canas y barba, vestido con el hábito trinitario, a menudo cubierto con un manto. Los atributos principales del santo son

⁷⁵ Museo del Prado. *Inventario*, op. cit., t. II, núm. 294; véase: D. Angulo Íñiguez, A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña*, op. cit., s. 150–151; M. C. de Carlos Varona, op. cit., s. 520.

⁷⁶ P. Aznar, op. cit., c. 237v; F. Garzia, op. cit., s. 89.

las insignias reales que indican su origen, la cruz penitencial y el cervatillo con la cruz azul y roja en la cornamenta. Los atributos comunes de ambos fundadores son la cruz patriarcal y los que mostraban la actividad redentora: las cadenas o grilletes, y a veces uno o varios prisioneros. A veces junto a San Félix también aparecía el atributo de San Juan de Mata, es decir, el ángel con dos cautivos. Hoy no conocemos ni un solo ciclo con escenas de la vida de San Félix. Aunque al margen de las obras dedicadas a San Juan surgieron algunas dedicadas a Félix, su número fue pequeño. La escena más popular en la iconografía de San Félix de Valois es la aparición de Nuestra Señora en el coro de Cerfroid en la noche del 7 al 8 de septiembre de 1212.

Bibliografía

Fuentes manuscritas

Roma, Archivo de la Orden de la Santísima Trinidad – San Carlino: *Libro segundo de los Capítulos Generales del Orden Descalzos de la SS. Trinidad* (1701–1778).
Roma, *Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici*, núm. 12/00232668.

Fuentes impresas

Andrade A. de, *Vidas de los gloriosísimos patriarcas San Juan de Mata y S. Félix de Valois...*, Madrid 1668.
Arcos F. de, *Memorial [...] y un devoto de nuestros Santos Patriarcas San Juan y San Félix*, Madrid 1661.
Assumptione A. ab, *Synopsis bullarii Ordinis Sanctissimae Trinitatis*, Romae 1921.
Aznar P., *Exercicios espirituales muy provechosos para personas deseosas de su salvación*, Zaragoza 1630.
Espíritu Santo M. del, *El patriarca San Juan de Mata*, Madrid 1707.
Figuera Carpi J. de, *Chronicum Ordinis Sanctissimae Trinitatis de Redemptione Captivorum*, Veronae 1645.
Garzia F., *Compendio delle vite delli due Patriarchi S. Giovanni di Matha e San Felice Valesio fondatori dell'Ordine della SS. Trinità del Riscatto de'schiavi*, Venezia 1727.
González Davila G., *Compendio histórico de las vidas de los gloriosos San Juan de Mata y San Felix de Valois*, Madrid 1630.
Jesús D. de, *Anales de la Religión de la Santissima Trinidad Redención de Cautivos Cristianos*, t. I, Madrid 1687.
l'Assomption A. de, *Les origines de l'Ordre de la Très Sainte Trinité d'après les documents*, Rome 1925.
López de Altuna P., *Primera parte de la Crónica General del Orden de la Santissima Trinidad Redención de Cautivos*, Segovia 1637.
Macedo F., *Vitae ss. Joannis de Matha et Felicis de Valois fundatorum Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum...*, Romae 1660.
Madre de Dios A. de la, *Crónica de los Descalzos de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos. Segunda parte*, Alcalá de Henares 1706.
Mallea S. de, *Epitome de las vidas de los gloriosos S. Juan de Mata y S. Felix de Valois*, Roma 1665.

- Millin A.-L., *Église des Mathurins*, [en:] *Antiquités nationales ou recueil de monumens*, t. III, Paris 1791, s. 1–37.
- Revelatio Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum sub Innocentio tertio anno 1198*, Parisiis 1633.
- S. Laurens F. de, *Abrege de la vie des saints Jean de la Matte et Felix de Valois...*, Aix 1646.
- The trinitarians' rule of life: texts of the six principal editions*, Rome 1983.
- Vega y Toraya F. de, *Crónica de la Provincia de Castilla, León y Navarra del Orden de la Santísima Trinidad Redención de Cautivos. Primera parte*, Madrid 1720.
- Vita et gesta S. P. N. Joannis et Felicis Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum Fundatorum*, [Viena hacia 1730].
- Vita et gesta S. P. N. Joannis et Felicis Ordinis SS. Trinitatis Redemptionis Captivorum Fundatorum*, [Augsburg, s.a.].

Publicaciones

- Angulo Íñiguez D., Pérez Sánchez A.E., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1969.
- Angulo Íñiguez D., Pérez Sánchez A.E., *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid 1972.
- Angulo Íñiguez D., *Pintura del siglo XVII* (Ars Hispaniae, t. XV), Madrid 1971.
- Asunción A. de la, *Historia del origen de la Orden de la Santísima Trinidad*, Bilbao 1925.
- Asunción D. de la, *La aparición de María Santísima a San Félix de Valois y las dudas del P. Pérez, "El Santo Trisagio"* 8 (1920), núm. 81–82, s. 87–90, 120–126.
- Barbano M., *La chiesa di S. Ferdinando nella Venezia Nuova di Livorno*, Grotte di Castro 1980.
- Blanco C., *La SS.ma Trinità dei Domenicani Spagnoli*, Roma [s.a.].
- Boehn M. von, *Carducho Vicente*, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. V, Leipzig 1911, s. 590.
- Caltabiano S., *Francisco Preciado de la Vega (1712–1789)*, Roma 1998 [mecanografiado en Università degli Studi di Roma "La Sapienza" en Roma].
- Camón Aznar J., *La pintura española del siglo XVII* (Summa artis. Historia general del arte, t. XXV), ed. 7, Madrid 1994.
- Carlos Varona M.C. de, *Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de trinitarios descalzos de Madrid*, "Archivo Español de Arte", núm. 288, Madrid 1999, s. 505–520.
- Cerfroid, *Berceau de l'Ordre des Trinitaires 1193–1993*, "ArchéOmois" 1994, núm. 4.
- Cipollone G., *Cristianità – Islam. Cattività e liberazione in nome di Dio*, Roma 1992.
- Cipollone G., *Studi intorno a Cerfroid prima casa dell'Ordine Trinitario (1198–1429)*, Roma 1978.
- Cipollone G., *Trinità e liberazione tra Cristianità e Islam*, Assisi 2000.
- Colonna D., *Santissima Trinità degli Spagnoli*, "Roma Sacra", [A. I: 1995] núm. 1, s. 58–63.
- Cornudella i Carré R., *Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, "Locus Amoenus"*, t. III, Barcelona 1997, s. 97–122.
- Courbes Jean*, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. VII, Leipzig 1912, s. 577.
- Crawford Volk M., *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting*, New York-London 1977.
- Curiel A., *La Trinidad de Antequera*, Antequera 1982.
- Deslandres P., *Le couvent des Mathurins de Paris*, "Acta Ordinis Sanctissimae Trinitatis", t. II, Roma 1924–1930, s. 82–95, 144–154.
- Detzel H., *Christliche Ikonographie*, t. II, Freiburg im Breisgau 1896.
- Engelbrecht Martin, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. X, Leipzig 1914, s. 534.

- Escallier E., *Le liberateur des esclaves ou le redempteur des captifs saint Jean de Matha*, Avignon 1960.
- Ferraris P., Vannugli A., *Catalogo delle opere*, [en:] *Carlo Cesi pittore e incisore del seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano 1622–1686*, Antrudoco 1987, s. 47–161.
- Fratini B., *S. Felice de Valois nella tradizione dell'Ordine Trinitario*, Roma 1998.
- Gallego y Burin A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada 1982.
- Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla 1989.
- Hoces Pérez S., *Iglesia de Gracia, sus cuatro etapas en cerca de cuatro siglos de historia*, Granada 1995.
- Inventario artístico de Málaga y su provincia*, t. II, Madrid 1985.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. VIII: *(Dawne) Województwo lubelskie 17: Tomaszów Lubelski i okolice*, Warszawa 1982.
- Künstle K., *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. II, Freiburg im Breisgau 1926.
- Kuźmak K., *Feliks z Valois*, [en:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, Lublin 1989, col. 106.
- Langen S. von, *Die Fresken von Gregorio Guglielmi*, München 1999.
- Le grand siècle au Quartier Latin*, Paris 1982.
- Lietuvos vienuolynų dailė*, Vilnius 1998.
- Liez J.-L., *Deux tableaux du Prado peints par Manoel de Castro*, “Les Captifs Libérés”, t. IV, Paris 1995, s. 18–26.
- Lombardi S., *San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino)*, “Roma Sacra”, A. V: 1999, núm. 16, s. 51–57.
- Marchionni I., *Note sulla storia delle origini dell'Ordine della SS. Trinità*, Roma 1973.
- Martínez Ortiz J., *Historia de Tejeda*, Valencia 1964.
- Moser Franz Anton, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXV, Leipzig 1931, s. 179.
- Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura. Colección estable y Colección de la Junta de Andalucía*, ed. R. Tenorio Vera, Granada 2007.
- Museo del Prado. Inventario general de pinturas*, t. II: *El Museo de la Trinidad (Bienes desamortizados)* [Madrid 1854], Madrid 1991.
- Pffeffel Johann Andreas, [en:] *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXVII, Leipzig 1932, s. 525.
- Porres Alonso A., *Nuestra Señora de Gracia. Un convento cordobés del XVII*, Córdoba 1998.
- Porres Alonso A., *Santa María del Remedio. Adiciones*, Córdoba 2003.
- Providence C. de la, *Vie de saint Félix de Valois*, Paris 1868.
- Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, 1, Paris 1958.
- Roy A., *L'oeuvre de Van Thulden*, [en:] *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder*, Zwolle-'s-Hertogenbosch-Strasbourg 1991, s. 49–77.
- Sacristán J.B., *Tejeda. Siglo XX*, Valencia 1988.
- Sagrado Corazón J. del, *Nuestro Patriarca San Félix de Valois*, “El Santo Trisagio”, A. XL: 1950, núm. 70 (II época), s. 250–253.
- Sánchez-Mesa Martín D., *El arte del Barroco. Escultura – pintura y artes decorativas* (Historia del arte en Andalucía, t. VII), Sevilla 1991.
- Schütz L., *Felix von Valois*, [en:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. VI, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, col. 232–233.
- SS. Sacramento I. del, *Felice di Valois*, [en:] *Bibliotheca Sanctorum*, t. V, Roma 1964, col. 566–573.
- Stroobants F., *Les ministres généraux de l'Ordre Trinitaire*, Marseille 1966.
- Tarandaitė D., *Painting and sculpture – an integral part of cloister decor and religious practice*, [en:] *Lietuvos vienuolynų dailė*, Vilnius 1998, s. 53–56.
- Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder*, Zwolle-'s-Hertogenbosch-Strasbourg 1991.

- Tormo E., *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, t. II, Madrid 1942.
- Vasco E., *Valdepeñas. Cuna de la Descalcez Trinitaria*, Valdepeñas 1912.
- Vidal J.M., *Saint-Denis aux Quatre Fontaines a Rome*, Rome-Paris 1934.
- Villarroel F., *El convento de la SS. Trinidad en Via dei Condotti, Roma. Periodo trinitario (1731–1895)*, “Trinitarium. Revista de Historia y Espiritualidad Trinitaria”, t. VII, Córdoba-Madrid 1998, s. 275–296.
- Wegner H., *Feliks z Valois w ikonografii*, [en:] *Encyklopedia katolicka*, t. V, Lublin 1989, col. 106.
- Willibrord de Paris P., *Félix de Valois*, [en:] *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. XVI, Paris 1967, col. 916–927.
- Witko A., *Del patrimonio artístico de la Orden Trinitaria*, “Trinitarium. Revista de Historia y Espiritualidad Trinitaria”, t. VII, Córdoba-Madrid 1998, s. 297–308.
- Witko A., *Redención de cautivos*, Cracovia 2017.
- Witko A., *Sztuka w służbie Zakonu Trójcy Świętej w siedemnastym i osiemnastym stuleciu*, Warszawa 2002.

Zbigniew Bania

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki,
Polska

e-mail: baniazbigniew@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6990-6703

Podzamkowe” pałac i ogród w Wiśniczu w XVII i na początku XVIII wieku

Palace and garden “under the castle” in Wiśnicz in the 17th and early 18th centuries

Abstract

The inventories of the Wisnicz castle drawn up in the 17th and early 18th centuries contain accounts of the garden establishment, which made it possible to verify previous findings. The basic source of knowledge about its composition was the engraving showing the Wisnicz establishment included in Samuel Pufendorf’s work, which was based on sketches by Erik Dahlberg. The *Domus voluptaria* marked on it turned out to be an elaborate palace-like building and the main element decorating the garden was an arrangement of eight, not 15 or 25, quarters, as originally assumed. The composition was completed with two fountains, an extensive pool, rows of trees, four gates formed from hornbeams, plantations of fruit trees and a pavilion called a hall. Inventories from the early 18th century report damage to the buildings and gradual degradation of the entire establishment.

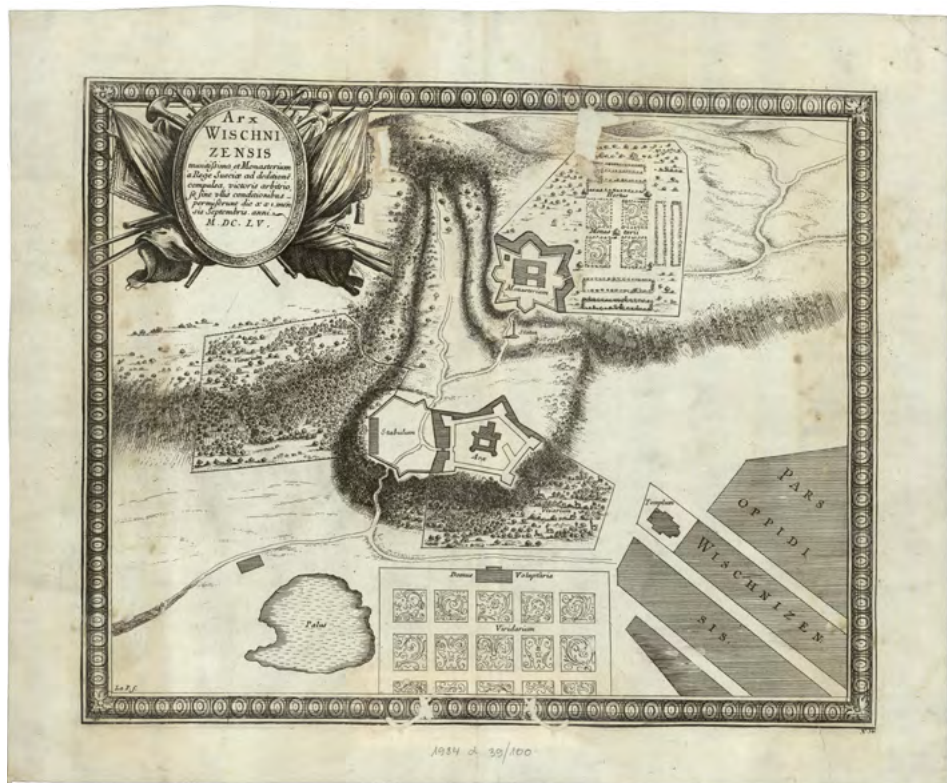
Keywords

Eryk Dahlberg, Italian garden, villa, palace, Wiśnicz

W publikacjach poświęconych sztuce ogrodowej na ziemiach Rzeczypospolitej w baroku Wiśnicz zawsze wymieniany jest jako jedno z czołowych dzieł tego okresu. Mimo krótkich informacji na jego temat wyjątkową pozycję w opracowaniach tego typu zapewnia mu zarys jego kompozycji umieszczony na rycinie, ilustrującej całość założenia rezydencjonalnego Stanisława Lubomirskiego z około 1655 roku. Rycina opracowana została na podstawie szkicu Eryka Dahlberga, sporządzonego w czasie kampanii wojennej Karola X Gustawa po 1655 roku, którego militarne sukcesy opisał Samuel Pufendorf w dziele opublikowanym w 1696 roku¹. (il. 1) Dzięki zachowanym inwentarzom fortecy wiśnickiej z 1660²,

¹ S. Pufendorf, *De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis commentarium libri septem* (...), Norimbergae 1696.

² Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Archiwum Potockich z Łańcuta (dalej: APzŁ), *Inwentarz włości wiśnickich spisany anno 1660*, sygn. 4497.



1. Wiśnicz, rycina z dzieła: S. Pufendorf, *De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis commentarium libri septem...*, Norimbergae 1696

1704³ i 1726⁴ roku można obecnie skonfrontować grafikę z informacjami zawartymi w tych inwentarzach i dokonać istotnych korekt w odtworzeniu rzeczywistej kompozycji pałacowego ogrodu w Wiśniczu.

Wiśnicz notowany jest jako własność znacznego rodu małopolskiego Gryfitów już w XIII wieku i to zapewne przez nich został przekazany, jako uposażenie, klasztorowi benedyktynek w Staniątkach, by ostatecznie w XV wieku stać się osadą należącą do Kmitów. Niedaleko tej osady, dziś funkcjonującej pod nazwą Stary Wiśnicz, Piotr Kmita na cyplu znacznego wyniesienia terenu wznosi obronną siedzibę, stopniowo przekształcaną, przez kolejnych przedstawicieli rodu, w wieloskrzydłową budowlę zamkową. Za czasów marszałka królestwa Piotra III Kmity, w połowie XVI wieku, zamek zasłynął jako jedna z najokazalszych rezydencji okresu renesansu w Polsce. Po bezpotomnej śmierci Piotra III jego dobra przechodzą kolejno w posiadanie Ligęzów, Barzych oraz

³ AGAD, APzŁ, *Inwentarz Hrabstwa Wiśnickiego (...)* 1704, sygn. 4526.

⁴ AGAD, APzŁ, *Descriptia zamku wisnickiego y fortificatiew (...)* 1726, sygn. 4528.

Stadnickich, od których w 1593 roku zamek wraz z przynależnymi wsiami odkupił Sebastian Lubomirski⁵.

W 1613 roku Wiśnicz odziedziczył syn Sebastiana, Stanisław, przyszły wojewoda krakowski, który w 1616 roku dokonał tu lokacji miasta, jakie wraz z zamkiem stało się najważniejszym gospodarczym i rezydencjonalnym centrum jego rozległego latyfundium⁶. Obiekt został następnie przekształcony w nowożytną siedzibę, otoczoną pięciobocznymi fortyfikacjami bastionowymi. Dodatkowym zabezpieczeniem militarnym miejsca stał się położony nieco wyżej obronny klasztor karmelitów bosych, przerobiony w bastionową fortecę. Obwarowania zamku, jak i klasztoru, doczekały się wnikliwych analiz Andrzeja Gruszeckiego⁷ i Piotra Szlezyngera⁸. O bogactwie wyposażenia rezydencji świadczy inwentarz sporządzony w 1661 roku, a opublikowany w 1952 roku⁹. Do dziś zachowały się (po serii przeprowadzonych remontów i konserwacji) zasadnicza bryła budowli, dyspozycja wnętrza, nieliczne elementy pierwotnej kamieniarki otworów drzwiowych, wreszcie kaplica. Po ogrodzie, o którym wiemy, że rozciągał się od strony północnej wzgórza zamkowego, nie pozostały dziś żadne ślady.

W opublikowanym przez Marka Książka i Marię Wójcikiewicz sprawozdaniu relacjonującym badania ogrodu rezydencji wiśnickiej podano informację, że powstał on już w czasach Piotra III Kmity, stanowiąc dopełnienie rozległej, bogato wyposażonej rezydencji. Argumentem za tym miałyby być informacje zawarte w wydanych po raz pierwszy w 1611 roku *Annales* Stanisława Orzechowskiego, do których dołączono, również zapewne tego autora, *Vitae Petri Kmithae de Wisnicze*¹⁰. Począwszy od opublikowanego w 1980 roku studium o ogrodzie M. Książka i W. Wójcikiewicz, wielu kolejnych autorów, powołując się na ten tekst, powtarza, że Kmita „(...) zakładał wspaniały ogród ciągnący się na północ od zamku ku wsi Kopaliny”¹¹. Informacji tej nie podano w kolejnym wydaniu *Vitae* w 1643 roku, jak również w edycji Działyńskiego z 1854 roku¹². Także Henryk Barycz w obszernej prezentacji sylwetki Piotra Kmity,

⁵ E. Dworaczyński, *Zamek Kmitów w Wiśniczu w świetle źródeł archeologicznych*; [w:] *Badania archeologiczne pracowni konserwacji zabytków*, red. Z. Skrok, Warszawa 1988, *passim*.

⁶ J. Długosz, *Mecenat kulturalny i dwór Stanisława Lubomirskiego wojewody krakowskiego*, Wrocław 1972, s. 71, 104.

⁷ A. Gruszecki, *Bastionowe zamki w Małopolsce*, Warszawa 1962, s. 97–126.

⁸ P. Szlezinger, *Fortyfikacje klasztoru Karmelitów Bosych w Wiśniczu Nowym*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 28 (1983), nr 2, *passim*.

⁹ W. Tomkiewicz, *Inwentarz ruchomości zamku wiśnickiego z roku 1661*, [w:] *idem*, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, *passim*.

¹⁰ M. Książek, M. Wójcikiewicz, *Uwagi nad rozplanowaniem założenia ogrodowego i klasztornego w Wiśniczu Nowym*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury” 14 (1980), s. 35.

¹¹ *Ibidem*.

¹² „(...) arcem etiam illic novis muris restauravit, aedificiis, habitaculis, picturis, Regumque ac majorum suorum imaginibus illustravit, turribus, bombardis, machinis, armis munivit”. Edycja Działyński, *Posnaniae* 1854, s. 198.

wspominając o fundacjach magnata, wymienia tylko te religijne¹³. Jedyne Szymon Starowolski w swej *Polonii* z 1652 roku zaznacza, że „(...) w ogrodach [znajdują się] wodotryski kunsztownie urządzone”¹⁴. Należy ostatecznie przyjąć, że ogród wiśnicki powstał wszakże dopiero w czasach wojewody krakowskiego Stanisława Lubomirskiego, stanowiąc dopełnienie wielkiej rozbudowy rezydencji Piotra Kmity z I poł. XVII wieku. To on też w 1621 roku zabiegał o przywiezienie z „Inderlandów [sic!]” sadzonek róży¹⁵.

Ogród rezydencji Lubomirskich przy zamku w Wiśniczu prezentuje się wyjątkowo okazale na rycinie Eryka Dahlberga, która przynajmniej w części pozwala poznać jego kompozycję, w części, bowiem najbardziej wysunięta na północ krawędź założenia ogrodowego ucięta została bordiurą okalającą rycinę, zatem nie wiemy, jak prezentowały się rzeczywiste wymiary tego dzieła. Oprócz bardzo schematycznego rysunku przekazanego przez rytownika Dahlberga oraz dzięki trzem zachowanym inwentarzom założenia wiśnickiego – z 1660 (Aneks I), 1704 (Aneks II) i 1726 roku (Aneks III)¹⁶ – możemy znacznie więcej powiedzieć o siedemnastowiecznych ogrodach rezydencji wiśnickiej. W oparciu o archiwalia możliwa stała się też próba rekonstrukcji całego założenia. Pierwszy z analizowanych opisów odznacza się, niestety, zbytnią zwięzłością i lakonicznością, więcej informacji znajdujemy w późniejszych, XVIII-wiecznych przekazach. Z góry warto zaznaczyć, że wszystkie inwentarze odtwarzają bardzo zbliżony obraz ogrodu wiśnickiego.

Pierwsza istotna uwaga: określony na planie z dzieła Pufendorfa „Domus Voluptuaria” w inwentarzach nazywany jest „Pałacem w ogrodzie” albo po prostu „pałacem”. Jeśli mamy wierzyć bezkrytycznie tej rycinie, to pałac ten wzniesiono pośrodku południowej krawędzi ogrodu, frontem zwrócono ku drodze, widocznej u podnóża góry zamkowej. Wiodła ona na szczyt wzgórza, ku zabudowaniom przedzamcza i zamku oraz do klasztoru. Porośnięte zbocze góry zamkowej przeznaczono na zwierzyńce. Tędy też płynął potok Leksandrówka. Pałac, wzniesiony na planie wydłużonego prostokąta, był budowlą piętrową, z płytkim balkonem usytuowanym nad głównym wejściem, skierowanym ku drodze i stokowi wzgórza zamkowego. Balkon miał zapewne długość odpowiadającą szerokości środkowego traktu pałacu. Po dokładniejszym przyjrzeniu się rysunkowi z dzieła Pufendorfa zauważamy, że starano się zaznaczyć jego istnienie, obrysowując go szeroką linią i wypełniając innym odcieniem szarości niż zarys samego pałacu (il. 2).

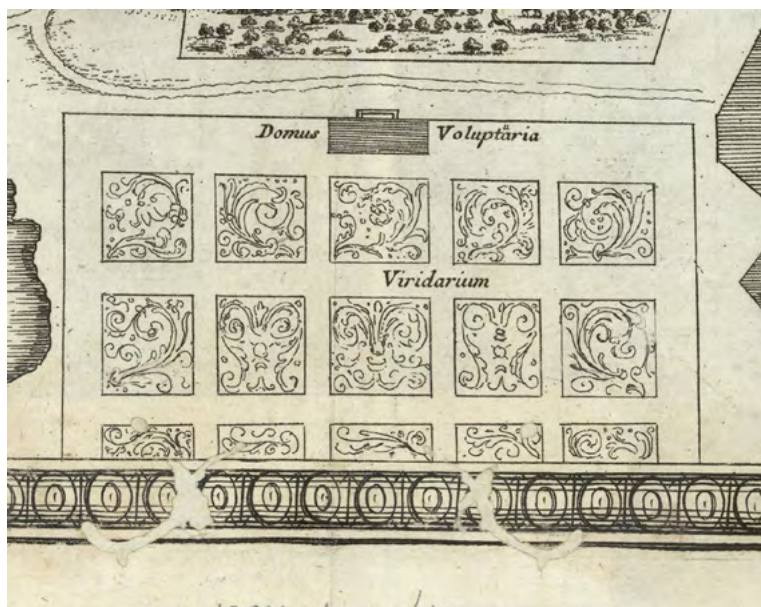
Środek parteru pałacu zajmowała obszerna sień oświetlona dwoma oknami usytuowanymi po bokach wejścia i trzema po przeciwnej stronie, od strony ogrodu.

¹³ H. Barycz, *Kulturalna działalność Piotra Kmity*, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu” 6 (1925), s. 18.

¹⁴ S. Starowolski, *Polska albo opisanie położenia Królestwa Polskiego*, oprac. A. Piskadło, Kraków 1976, s. 78.

¹⁵ J. Długosz, *op. cit.*, s. 104.

¹⁶ Pełna treść opisów zawarta jest w aneksach do niniejszego artykułu.



2. Wiśnicz, pałac i ogród, fragment il.1.

W sklepionej sieni „posadzka [była] kwadratowa z kamienia ciosanego”. Zastanawiające, że w opisie z 1660, jak i 1704 roku nie było z niej bezpośredniego wyjścia na ogród. W kierunku wschodnim wejście z niej prowadziło do dwu kolejnych pomieszczeń: sklepionej izby o posadzce kamienną, w przypadku której w 1660 roku wzmiankowano tylko dwa okna, zaś w 1704 cztery, przy czym dwa od ogrodu były zamurowane. Znajdował się tu zielony piec kaflowy, z – jak dodano w 1704 roku – piecykiem piekarskim murowanym. Drugie, skrajne wschodnie pomieszczenie to komnata o trzech oknach, przy czym w 1704 roku wspomniano, że jedno okno skierowane na zamek było używane, zaś „ku ogrodowi dwa okna zamurowane”. O komnacie tej w 1704 roku napisano: „sklepienie murowane, posadzki nie masz”. W środkowej sieni, od zachodu, znajdowało się wejście na klatkę schodową, oświetloną dwoma oknami, z kręconymi schodami o 24 stopniach, prowadzącymi na piętro i na strych pałacu, ale też wiodącymi do piwnic, „które są troiste: dla sałat, kapust i inszych rzeczy ogrodnych”. Inwentarz z 1660 roku opisuje tylko zachodnią część pałacu. Usytuowano tu kuchenkę z dwoma oknami, kominem i dobrym piecem piekarnianym, oraz dwie izdebki: pierwszą ogrodniczą z posadzką kamienną, o dwu oknach i z zielonym piecem, i drugą zasklepioną, z posadzką kamienną i trzema oknami, która zapewne jest identyczna z opisaną w relacji z 1704 roku (tam znajdziemyz informację, że prowadzi z niej wyjście na ogród).

Na piętrze nad sienią dominowała sala, „w niej komin z kamienia ciosanego z herbem „srzeniawa: sztukatorskiej roboty”, posadzka oraz drewniana powała. W 1704 roku napisano: „z sali, ku zamkowi jest ganek, murowany, z kamienia

gładkiego posadzka, (...) poręcz ze żelazne w około, pod którym kraty istnieje żelazne całe”. Tak po zachodniej, jak i wschodniej stronie sali znajdowały się po dwa pomieszczenia, przy czym w inwentarzu z 1660 roku są one określane jako pokój i alkierz, a w późniejszym, z 1704, jako pokoje. Miały one posadzki i stropy drewniane. Po stronie zachodniej pierwszy pokój miał dwa okna, powałę i zielony piec (1660), a drugi (alkierz albo pokój) trzy okna odnotowane w 1660 roku (w 1704 roku wspomniano o czterech). Po stronie wschodniej był pokój o czterech oknach, a kolejny, skrajny, alkierz – czy pokoik – miał trzy okna i zejście po drewnianych schodach do ogrodu. Z inwentarza z 1660 roku dowiadujemy się ponadto, że stropy na piętrze ozdobiono dekoracją snycersko-malarską oraz że padły one łupem Szwedów. Nie odtworzono ich później, bowiem w inwentarzu z 1704 r. wspomina się już tylko o prostych powałach. Do którejś z sal tego piętra, zapewne głównej środkowej, odnosi się następująca informacja z inwentarza zamku z 1640 roku: „Obicia ałłasowego nowego zielonego do ogrodu długich sztuk 7 brett 29 a małych sztuk krótkich nad okna i drzwi No 8”¹⁷.

Jak wynika z obu opisów, pałac był budowlą piętrową, o jednotraktowym układzie wnętrza, powtarzającym się na obu kondygnacjach. Nad głównym wejściem od strony południowej ciągnął się ganek. Centrum budowli stanowiły obszerna sień na parterze i znajdująca się nad nią wielka sala. Układ pomieszczeń po stronie wschodniej był identyczny: po dwa pomieszczenia, przy czym ze skrajnego górnego można było zejść do ogrodu. Po stronie zachodniej znacznie trudniej jest dokonać odtworzenia układu wnętrza. Na pewno usytuowano tu spiralną klatkę schodową prowadzącą na piętro, zaś na parterze znajdowały się trzy mniejsze pomieszczenia – wśród nich kuchenka i wyjście na ogród. Piętro tej części pałacu, podobnie jak po stronie wschodniej, zajmowały dwie sale. Zastanawia brak bezpośredniej komunikacji sieni wielkiej z ogrodem. Większość pomieszczeń parteru była sklepiona, z kamienną posadzką, podpiwniczenie zaś składało się z trzech wnętrz i obejmowało zapewne środkową część pałacu. Na piętrze dominowała funkcja reprezentacyjna. Posadzki były tam drewniane, zaś ramowe stropy wypełniała dekoracja malarska.

Potok Leksandrówka, płynąc południowym skrajem ogrodu, określał najniższy poziom terenu nieznacznie podnoszącego się ku północy, na którym rozwinięto założenie. Pałac zatem znajdował się u podnóża lekko wznoszącego się obszaru, zajętego przez ogród.

W inwentarzach z 1660 i 1704 roku podkreślono, że zieleń komponowana otoczona była mурowanym ogrodzeniem – o jego dwu bramach wspomina inwentarz z 1704 roku. Zapewne umieszczono je na osi poprzecznej założenia ogrodowego. W 1705 roku, jak i w krótkim opisie z 1726 mowa o ośmiu kwaterach, przy czym w 1704 jak i w 1726 roku wspomniano, że „kwater jest ośm (...)”

¹⁷ AGAD, APzŁ, „Oddał Swiderski Panu Cisowskiemu z rozkazania Jego Mości Pokoje w Zamku Wiśnickim i wszystko co w nich jest według specyfikacji niżej wyrażonej takowej”, sygn. 4578, s. 11.

każda z nich płotem, różnego drzewa obwiedzione puste, tylko we dwu kwaterach Floresy Bukszpanowe” – 1705, zaś w 1720: „w apartamentach obydwu kwater No 8 po łokci 60, to jest Bukszpanowych z herbami dwie, Gołych kwater pustych sześć. Pożytkowych kwater 10 po łokci 15”. W opisie ogrodu z 1660 roku podano: „mający w sobie gradusów 8. Jeden drugiego wyższy: w każdym po 4 kwatery”, zaś w 1704 roku: „w ogrodzie Włoskim jest gradusów ośm kamiennych, jeden drugiego wyższy”. „Gradusy” można by rozumieć jako poziomy, tarasy, wówczas byłyby 32 kwatery. Ponieważ ogród zakomponowano na łagodnym, wznoszącym się terenie, to osiem kamiennych „gradusów” skonstruowano zapewne pośrodku, umożliwiając w ten sposób podejście do północnego murowanego ogrodzenia. Część ogrodu, przypuszczalnie bezpośrednio sąsiadująca z pałacem, była pokryta brukiem kamiennym, ujętym na krańcach szpalerami grabiny. Tu zapewne znajdowały się, wspomniane dopiero w 1704 roku, dwie fontanny, z umieszczonymi pośrodku ich basenów rzeźbami. Figury te w 1678 roku złożone zostały w jednym z pomieszczeń parteru zamku i były to „baran z rogami spiżowy, Syrena, Bacchus i Delfin także spiżowy ze wszystkim”¹⁸. W inwentarzu z 1704 roku zapisano, że w zamkowym arsenale przechowywano „spiżowych sztuk z ogrodu włoskiego zepsowanych od fontann, dwie, jedna Meluzyna, drugi Wieloryb”. Baran (raczej kozioł) i Bachus zdobiły fontannę na zamku, zaś syrena, delfin (raczej nie meluzyna) i wieloryb – co najbardziej prawdopodobne – dekorowały fontanny ogrodowe, choć tych ostatnich wyobrażeń nie można wykluczyć. W zbiorach zamku wiśnickiego w 1661 roku wśród „galanterii różnych” znajdował się „wieloryb z koralu, rzezana Fortuna na wierzchu”¹⁹. Może fontannę rzeczywiście zdobiła rzeźba meluzyny bowiem parafraza bardzo popularnej, literacko ukształtowanej na przełomie XIV i XV wieku opowieści o niej, w języku polskim opublikowana została po raz pierwszy w 1569 roku, a pierwszy, zachowany egzemplarz jej druku pochodzi dopiero z 1671 roku²⁰. Ponieważ w kompozycji ogrodu dominował układ dwóch czterokwaterowych zespołów, nie można również wykluczyć, że fontanny mogły się znajdować pośrodku nich. W inwentarzu z 1704 roku wymieniono również cztery bramy ukształtowane z grabiny – możemy jedynie przypuszczać, że umieszczono je na osiach kwaterowych układów. Kompozycję wodną ogrodu dopełniała „trzecia fontanna alias cysterna”. Jak zanotowano w 1704 roku: „W tym ogrodzie, na podsadziu, są różne rodzajne drzewa jako to jabłszczyzna, gruszczyzna, brzoskwinia, trześnina, wiśnina, śliwina i inne frukciane drzewa”. Z kolei w 1660 roku zauważono: „Ogród drugi przy tym obmurowany jest parkanem obwiedziony dla sadzenia jarzyn włoskich: w parkanie wrót 2. od zamku i z pola”, zaś w 1704 roku napisano wprost „od miasta tarcicami ogrodzony”. Uwaga ostatnia sugeruje, że ogród ten był usytuowany przy murze od strony zachodniej, z wyjściami skierowanymi ku wzgórzcu zamkowemu i ku miastu.

¹⁸ A. Majewski, *Zamek w Wiśniczu*, Nowy Wiśnicz 1992, s. 36.

¹⁹ W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 286.

²⁰ *Historia o szlachetnej pięknej Meluzynie*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2015, s. 7, 16–18.

W obu inwentarzach, z 1660 i 1704 roku, opisano postawione w obrębie założenia ogrodowego dwa budynki. Jeden, usytuowany w narożu południowo-wschodnim, to murowana kuchnia z sienią, z wejściem od strony zamku. W narożu południowo-zachodnim wzniesiono z kolei dom „ogrodniczy”, z którego sieni przechodziło się na ulicę miasta oraz do ogrodu. W inwentarzu z 1660 roku wspomniano też, że „w końcu płotu murowanego od pola” znajdował się dom drewniany z sienią, izbą i komnatą. W 1705 roku zamieszczono intrygujący opis jeszcze jednego obiektu ogrodu: „Sala Dolna, pobok są po obu stronach, krat drewnianych dwie, ze drzwiami kracistemi, na biegunach drewnianych, Sklepienie murowane, posadzka z kamienia ciosanego, w tej sali w kącie jest lawaterz z marmuru czarnego”. Zamieszczony w inwentarzu z 1704 roku opis pałacu i ogrodu oddaje stan zachowania założenia doprowadzonego do porządku po 1660 roku przez Michała Aleksandra Lubomirskiego, który umarł w 1676 roku. Zasadniczy trzon kompozycji z czasów jego ojca, Stanisława Lubomirskiego, zapewne został zachowany. Zapewne dopiero po 1660 roku wzniesiono wspomnianą w 1704 roku „Salę Dolną”, można bowiem przypuszczać, że zaznaczona byłaby ona na planie z dzieła Pufendorfa.

Na ukazanym na rycinie z dzieła Pufendorfa ogrodzie zadziwia brak określenia jego północnej granicy. W obu wspomnianych inwentarzach, oraz jeszcze jednym, z 1726 roku, wymienia się konsekwentnie osiem kwater. Ostatni z inwentarzy podaje nawet ich wymiary – każdy bok liczył 60 łokci. Liczniejsze, ale i mniejsze były kwatery ogrodu nowalijkowego – było ich 10 o bokach po 15 łokci. Zapewne słusznie na rycinie ukazano dwa rzędy kwater, tych najważniejszych, decydujących o powtarzanej w inwentarzach nazwie „ogród włoski”. Pozostałe kwatery, oddane fragmentarycznie, to być może aluzja do tej części ogrodu, w której dominował największy basen. W bardzo oszczędnym opisie z 1660 roku podkreślono fakt otoczenia poszczególnych kwater drzewami owocowymi. Znacznie więcej na ten temat dowiadujemy się z opisu z 1704 roku. W nim pewne kwatery ozdobiły bukszpanowe „floresy”, zachowano obwiedzenie ich płótkami i drzewami, pojawiły się też szpalery i bramy z grabiny. Tego wzbogacenia kompozycji dokonano zapewne już w czasach Michała Aleksandra Lubomirskiego, z inspiracji francuskich bądź holenderskich wzorów.

Sądząc z opisów ogród wiśnicki prezentował się jako typowy obiekt tego typu dla terenów Rzeczypospolitej wieku XVI i I poł. wieku XVII. Jak podkreśla Longin Majdecki, właśnie w tym czasie popularne stają się na naszych ziemiach tzw. renesansowe ogrody włoskie i realizacja wiśnicka jest przez niego do tej grupy zaliczana²¹. Mimo inspiracji włoskich wyczuwalny jest znaczny walor praktyczny²², wyrazisty zwłaszcza po 1660 roku, gdy więcej uwagi poświęcono ogrodowi „nowalijkowemu” i sadowi z drzew owocowych. Skrupulatnie

²¹ L. Majdecki, *Historia ogrodów od starożytności po barok*, t. 1, Warszawa 2010, s. 218.

²² A. Jakóbczyk-Gola, *Gabinety i ogrody. Polskie nowożytne traktaty architektoniczne wobec kultury kolekcjonowania*, Warszawa 2019, s. 173.

wyliczono rodzaje posadzonych warzyw, dokładnie określono rodzaj i liczbę drzewek owocowych (1704, 1726).

Oprócz pałacyku i ogrodu trzecim elementem splendoru magnackiej rezydencji był zwierzyńiec – „Vivarium”. Na planie założenia wiśnickiego zawartym w dziele Pufendorfa możemy zauważyć, że urządzono go na zalesionym stoku północnym i północno-zachodnim wzgórza zamkowego i że obejmował on również część biegu rzeczki. W inwentarzu z 1704 roku zaznaczono, że ograniczało go ogrodzenie z tarcic, a jego wejście znajdowało się na wprost mostu przerzuconego nad Leksandrówką, od strony miasta. W pobliżu znajdowała się szopa dla 46 danieli oraz mieszkanie dla zwierzyńcowego. Zakładanie zwierzyńców w pobliżu rezydencji w czasach nowożytnych stawało się coraz bardziej powszechne, a – jeżeli idzie o nasz kraj – inspirowano się przy tym z pewnością przedsięwzięciami podejmowanymi przez królewskie dwory Jagiellonów i Wazów²³. Nie dziwi zatem takie, a nie inne zagospodarowanie stoku wzgórza zamkowego w Wiśniczu.

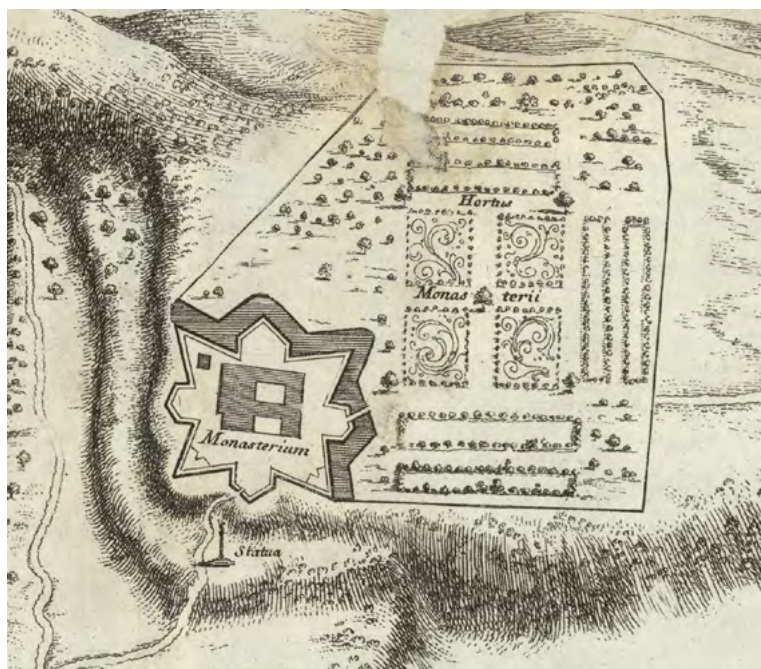
Rycina z dzieła Pufendorfa stała się, co zrozumiałe, jedynym źródłem rekonstrukcji i oceny stylistycznej ogrodu wiśnickiego²⁴. Gdy się jej przyjrzeć, zastanawia użyte na niej określenie (terenów należących do ogrodu kwatrowego) jako „Viridarium” (park), „Hortus monasterii” (ogród klasztorny) (il. 3). Jeśli porównamy obraz ogrodu klasztornego z opisami inwentarzowymi ogrodu włoskiego, zauważymy pewne podobieństwa: w obu były zespoły czterokwaterowe – w pałacowym dwa, w klasztornym jeden, kwatery „obwiedzione drzewami”. W założeniu pałacowym część brukowana ujęta została szpalerami „grabiny”, zaś w ogrodzie klasztornym trzy pary podłużnych kwater strzyżonych szpalerów drzew okalały z trzech stron środkowe kwatery²⁵. Drzewa owocowe zajmowały „podsadzie” w ogrodzie pałacu, w klasztornym swobodnie wypełniały cały ogrodzony teren. Zastanawia schematyczny, zdawkowy nawet sposób ukazania ogrodu rezydencji. Można wątpić, czy jest to rzeczywisty obraz pałacowego ogrodu wiśnickiego. Czy była to kompozycja imponująca swą obszernością, o 15 kwaterach (tak rekonstruuje ją Ciołek i Majdecki), bądź 25 (Książek i Wójcikiewicz), jak sugerowano w opracowaniach? Raczej nie. W przypadku omawianej tu ryciny potwierdza się opinia o nierównej wartości dokumentacyjnej rysunków Eryka Dahlberga, a – co za tym idzie – i rycin zamieszczonych w dziele Samuela Pufendorfa²⁶. W rzeczywistości dominowały dwa rzędy ośmiu kwater, zdobiły je dwie fontanny, obszerny basen z wodą oraz tak zwana sala, czyli obszerny

²³ A. Jakóbczyk-Gola, *Ogrody zwierząt. Staropolskie zwierzyńce i menażerie*, Warszawa 2021, s. 115–131.

²⁴ Do najważniejszych należy zaliczyć opracowania: G. Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1956, s. 44–46; L. Majdecki, *op. cit.*, s. 218; L. Majdecki, *Rejestr ogrodów polskich*, z. 1, Warszawa 1964, s. 210; M. Książek, M. Wójcikiewicz, *op. cit.*, s. 39.

²⁵ *Ibidem*, s. 39. Tak w tym tekście interpretowane są trzy pary podłużnych kwater.

²⁶ W. Krawczuk, *Eryk Dahlberg i Samuel Pufendorf – postulaty badawcze*, „Miscellanea Historico-Archivistica” 17 (2010), *passim*.



3. Wiśnicz, ogród klasztoru karmelitów, fragment il. 1.

pawilon ogrodowy. Dopełniały go, dostawiony poza murowane ogrodzenie, ogród warzywny oraz zwierzyńce na stoku wzgórza zamkowego.

Interesujące jest, że nie próbowano w XVII wieku ściślej osiowo powiązać pałacu z ogrodem, jednoznacznie skierowując jego fasadę w stronę przeciwną, ku drodze i wzgórzu zamkowemu. O „odwracaniu się” pałacu od ogrodu świadcząby informacje o zamurowywaniu na parterze okien właśnie z tej strony. Może też chodziło o zabezpieczenie wnętrza przed rabunkiem, tym bardziej że mur ogradzający ogród był częściowo zrujnowany. Wpływ na „artystyczną degradację” tego miejsca z pewnością miał mało urodzajny grunt, o czym wspomniano w opisach. W 1660, jak i w 1704 roku, podano informację o gliniastym podłożu: „Ziemie zła i nieurodzajna bardzo płonna, szczere glinki”, zaś w 1726 szeroko i dokładnie omówiono sadzonki szkółki drzewek owocowych. Podobną odrębnością obu członów – zamku i ogrodu – odznaczają się powstałe w I połowie XVII wieku ogrody Tenczyna (il. 4) i Łowicza (il. 5). W Łowiczu ogród znajdował się po drugiej stronie rzeki Bzury, nad którą leży rezydencja, zaś w Tenczynie założony został na stoku²⁷. Ale czy tylko chodziło o charakter willowy „podzamkowy” pałacu wiśnickiego? Na rycinie jest on nieco dłuższy i szerszy od północno-wschodniego skrzydła zamku. Czy rzeczywiście tak było? Jeśli nie, to może w ten sposób starano się zwrócić uwagę na jego znaczną skalę

²⁷ G. Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1978, s.40–41.



4. Tenczyn, rycina z dzieła: S. Pufendorf, *De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis commentatorium libri septem...*, Norimbergae 1696



5. Łowicz, rycina z dzieła: S. Pufendorf, *De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis commentatorium libri septem...*, Norimbergae 1696

i nieprzypadkowo w inwentarzach określano go jako pałac. W 1696 roku pisze się wręcz o „Rezydencji murowanej” przy ogrodzie włoskim²⁸. Solidna murowana struktura głównej budowli, jak i pawilon kuchenny, sugerowałyby korzystanie z pałacu nie tylko w celach rozrywki czy wypoczynku. Zamek pełnił funkcję bezpiecznego refugium, w którym przechowywano i eksponowano cenne kolekcje dzieł sztuki, służące budowaniu i utrwalaniu prestiżu właściciela, podczas gdy w pałacu – podobnie jak Jerzy Ossoliński w Warszawie²⁹ – Lubomirscy mogli po prostu wygodnie „pomieszkiwać”? Zbliżone funkcje pełniły dwory wznieszone w sąsiedztwie murowanych zamków przez biskupów krakowskich w I poł. XVII wieku: w Lipowcu, Iłży i Bodzentynie³⁰.

Obraz założenia ogrodowego w Wiśniczu według relacji z 1704 roku jest katastrofalny. Mur otaczający ogród, pawilon kuchenny, jak i ogrodniczy były częściowo zrujnowane, fontanny i basen pozbawione odpowiednich urządzeń i wody (rzeźby pierwotnie je zdobiące złożono w arsenał zamkowy), brakowało części bruku, tylko w dwu kwaterach zachowana była dekoracja bukszpanowa. Jak zaznaczono, wielkie szkody poczyniła armata zamkowa. Dochodziło mianowicie zapewne do ostrzeliwania i odstraszenia napastników z racji toczących się walk ze Szwedami podczas trzeciej wojny północnej. W drugiej połowie 1702 roku, po zajęciu Krakowa, oddziały szwedzkie przystąpiły do rabowania opianowanych przez siebie ziem. Kolejne szkody spowodowały działania wojenne toczone po zawarciu się, pod łaską Stanisława Denhoffa, konfederacji sandomierskiej w 1704 roku. Wiele zagrożeń dla wiśnickiej rezydencji wynikało ponadto z udziału Lubomirskich w militarnej konfrontacji Augusta II i Karola XII³¹.

Po śmierci Michała Aleksandra Lubomirskiego jego syn Józef Karol bardziej interesował się przebudową odziedziczonego przez siebie pałacu kanclerza Jerzego Ossolińskiego w Warszawie. Z tym miastem wiązała go godność marszałka koronnego. Wiśnicz znajdował się zbyt daleko od głównego teatru działań politycznych II połowy XVII wieku, jakim była Warszawa, bliżej też tego miasta koncentrowały się główne przedsięwzięcia budowlane Lubomirskiego, jak było to w przypadku zamku w Baranowie, wniesionego w posagu do dóbr Lubomirskiego przez jego małżonkę Teofilę Ludwikę z Zasławskich, rozbudowanego zapewne po roku 1692³². Po śmierci Józefa Karola Lubomirskiego w 1702 r.

²⁸ AGAD, APZŁ, sygn. 4497, k. 210: „[...] od mieszkania P. Pisarza oparkanie ku ogrodowi włoskiemu ku residentey murowaney”.

²⁹ A. Jarzębski, *Gościniec albo krotkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 156–157: „Przez podwórze, wolne przeście / Do dworu, który wygodnie / Panu zbudowano”.

³⁰ Z. Bania, *Z zamku „do dworu, który wygodnie panu zbudowano”. Przemiany funkcjonalne siedzib polskiej arystokracji w pierwszej połowie XVII wieku*, [w:] *Sic erat in votis. Studia i szkice ofiarowane profesorowi Zbigniewowi Anusikowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Kar-kocha, P. Robak, Łódź 2017, s. 168–170.

³¹ J. Feldman, *Polska w dobie wielkiej wojny północnej (1704–1709)*, Kraków 1925, s. 29–30.

³² S. Mossakowski, *Tylman z Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 227.

to właśnie Teofila Ludwika wymieniona jest w inwentarzu z 1704 roku jako właścicielka dóbr wiśnickich. Po jej śmierci w 1709 r. dobra te dziedziczył syn Aleksander Dominik, zmarły bezpotomnie w 1720 r., i jego siostra Marianna, żona Pawła Karola Sanguszki, wymienionego w inwentarzu z 1726 r. Brak ciągłej opieki nad założeniem wiśnickim spowodował liczne uszkodzenia pokryć dachowych, przegnicie belek stropowych na zamku i w pałacu. Jak wynika z inwentarza z 1726 roku, ogród coraz wyraźniej tracił swój charakter reprezentacyjny. W opisie zdecydowanie dominują informacje o szkółce drzew owocowych, dosyć licznie rozsadzonych w ogrodzie nowalijkowym. O fontannach, murowanym ogrodzeniu i innych budynkach w ogóle się nie wspomina.

ANEKSY

Aneks I

Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Potockich z Łańcuta, *Inwentarz włoszczyz wiśnickich spisany Diebus Decembris Anno 1660*, sygn. 4497.

(s. 93)

Pałac w ogrodzie

Wchodząc do niego: odrzwi z kamienia ciosanego z wystawą kamienną, na niej krata essista, drzwi dwoiste na zawiasach żelazem w szyny obtie bez zamku, krata nad niemi drewniana: przede drzwiami mościsko z kamienia ciosanego:

Sień: W sieni posadzka kwadratowa z kamienia ciosanego: sama sień sklepią, okien w niej bez błon 2 kracistych na ogród: 3.

Izba: Na wschód słońca: do niej drzwi na zawiasach z odrzwiami kamiennymi. W izbie piec zielony zły, okien 2 bez błon. Posadzka kwadratowa kamienna. Pułap dobry.

Kownata: Z izby do kownaty drzwi na zawiasach z wrzeciędzmem i skoblem, posadzki nie masz, okien 3 bez błon.

Izba: Na zachód, do której idąc drzwi dwoiste na zawiasach z odrzwiami kamiennymi; przy nich wschód kamienny na salę: pobok do izby szcie (?) ze dwiema oknami po wschodzie kamiennym, do przysionka wchodząc drzwi dwoiste na zawiasach z klamkami.

Piwnice: Z przysionka tego wschód kamienny do piwnic, które są troiste: dla sałat, kapust i inszych rzeczy ogrodnych z zamknięciem, to jest z drzwiami na zawiasach, skoblami i wrzeciędzami przy odrzwiach kamiennych.

Kuchenka: Pobok piwnic na dół zstępując jest kuchenka, do której drzwi na zawiasach z wrzeciędzmem i skoblem; okien w niej z kratami 2. Komin, piec piekarniany przy nim dobry.

Izdebka ogrodnicza: Do niej drzwi na zawiasach z zamkiem klamczystym złym i hantabą, z odrzwiami kamiennymi; okien w kwatery 2 z prętami żelaznymi, posadzka kamienna kwadratowa, piec zielony zły.

Izdebka: Zasklepią, przeciwko niej drzwi na zawiasach z rygłem drewnianym, odrzwiami kamiennymi; przysionek także zasklepią, posadzka w nim kamienna w kwadrat, okien 3 bez błon: w jednym pręt żelazne.

Sala: Na salę idąc wschodem kręconym kamiennym, u którego drzwi zepsowane na zawiasach z odrzwiami kamiennymi. Okien przy nim 2 bez błon, pobok drugie drzwi na zawiasach z wrzeciędzem i klamką pod strych. Na sali posadzka z tarcic rzeżanych, okien 6 małych bez błon, wielkich 2 także bez błon kamieniem ciosanym obłożone; pułap od Szwedów z podsiębicciem zdjęty, komin z kamienia ciosanego z herbem Szreniawa sztukatorskiej roboty.

Pokój: Ku wschodowi, do którego z sali drzwi na zawiasach listwowane zepsowane z zamkiem klamczystym: i z odrzwiami kamiennymi; posadzka w nim rzeżana z tarcic, komin z ciosanego kamienia, okien 4 z kamiennymi (nadpisane – żelaznymi) okiennicami dwoistymi na zawiasach. Podsiębitkę nieprzyjaciół wziął i pułap zdjął.

Alkierz: Do niego z pokoju drzwi na zawiasach falsowane z odrzwiami kamiennymi, z wrzeciędzem i skoblem; posadzka rzeżana z tarcic, okien 3 bez błon, podsiębiccie zabrane. Z tego alkierza drzwi (drzwi – powtórzone) na zawiasach z wrzeciędzem i skoblem na wschód drewniany, który idzie do ogrodu.

Pokój na zachód: Do niego drzwi na zawiasach z wrzeciędzem skoblem i odrzwiami kamiennymi; w pokoju posadzka z tarcic rzeżana, pułap rzeżany: okien 2 bez błon.

Alkierz: Z pokoju do niego drzwi na zawiasach z wrzeciędzem i skoblem, posadzka z tarcic rzeżanych, pułap zabrany, okien 3 bez błon. Pałac ten wszytek dachówką nakryty.

Ogród

Ten wszytek na koło obmurowany, mający w sobie gradusów 8. Jeden drugiego wyższy, w każdym po 4 kwatery. Ziemia zła i nieurodzajna, bardzo płonna, szczere glinki: na koło kwater szczepie i drzewa owocowe różne.

Ogród drugi przy tym obmurowanym jest parkanem obwiedziony dla sadzenia jarzyn włoskich, w parkanie wrót 2. od zamku i z pola, i przeciw figarniey.

(s. 94)

Budynki Ogrodne

Domek ogrodny: w rogu płota murowanego od zamku jest na wschód słońca, do którego z ulice drzwi na zawiasach z wrzeciędzem i skoblem i odrzwiami kamiennymi; w sieni podłogi nie masz, pułap zdjęty; kuchenka z kominem, komin drugi izdebny; z sieni do sadu drzwi bez zamknięcia z odrzwiami kamiennymi.

Izba: do której drzwi nie masz: odrzwi kamienne: podłoga z tarcic: pieca, pułapu nie masz, komin przy piecu; okien 2 bez błon. Z izby jest komora, do której drzwi nie masz; odrzwi kamienne, podłogi nie masz, pułap jest, okien 3 bez błon. Budynek ten gontami pobity.

Domek drugi: ku zachodowi w końcu płotu jest murowanego, do którego drzwi z ulice zabite, na zawiasach z odrzwiami kamiennymi; w sieni podłogi i pułapu nie masz, okno 1 bez błon z kratą żelazną; z sieni do kuchniey drzwi nie masz, odrzwi kamienne, komin sklepisty przestronny z ogniskiem, okien 2 z kratami żelaznymi.

Izba kuchenna: do niej z kuchniey drzwi na zawiasach z wrzeciędzem i skoblem, odrzwi kamienne, podłogi nie masz; okien 2 bez błon z kratami żelaznymi. Budynek ten także gontami pobity.

Domek trzeci: w końcu płotu murowanego od pola drzewniany, do którego sieni wchodząc z pola drzwi na zawiasach z wrzeciędzem i skoblem, pułapu ani podłogi nie masz, w sieni komora, do niej drzwi na zawiasach.

Izba: po prawej ręce jest izba: do której drzwi na zawiasach z wrzeciędzem i skoblem: w izbie pułap dobry: podłoga z tarcic dobra: <z> piec kafli zielonych zły: komin przy piecu murowany: okien 2 szklanych w ołów niedobrych:

Kownata: do niej drzwi z izby na zawiasach żelaznych: w kownacie pułap dobry: podłoga zła: okien 2 w ołów z prętami żelaznymi: domek ten gontami wszytek pobity

Aneks II

Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Potockich z Łańcuta, *Inwentarz Hrabstwa Wiśnickiego Dóbr Jasnie Oświeconej Księżny Jejmości Teofili Ludwiki na Zaslaviu, i Ostrogu Hrabiny na Wiśniczu, Jarosławiu, i Tarnowie Lubomirskiej (...) A.D. 1704 In Mensi Januari, sygn. 4528.*

(s. 50)

Pałac w Ogrodzie

Wchodząc do niego, odrzwi z kamienia ciosanego, z wystawą kamienną, ale niedobrą, pod gzymsem gankowym, przy odrzwiach są drzwi we dworze otwierające u każdych drzwi po dwie zawiasy i hakach żelaznych, pasami żelaznymi obite, bez zamku, z drągiem zasuwany drewnianym, kraty żelaznej nade

Sień, drzwiami nie masz, w Sieni posadzka z kamienia gładkiego, sień sklepiona, pomalowana, w sieni ku Zamkowi okien dwie, w nich sztab żelaznych siedem, ósmej nie masz, szyby z wierzchu oprawne dobre w ołów, od spodu w drzewo

Izba. z sieni, idąc na wschód słońca, jest Izba do niej drzwi na zawiasach i hakach z klamką wrzeciędzami i z skoblami żelaznymi odrzwi z ciosanego kamienia, okien jest w izbie cztery. Dwa od zamku szyby w ołów oprawne, w nich szyb jest siedem stłuczonych, ku ogrodowi drugie dwie okna zamurowane i deskami zabite, piec kaflowy zły, przy nim komin murowany. Z piecykiem piekarskim murowanym, w którym szyna żelazna w czeluściach, sklepienie murowane dobre. Posadzka z kamienia gład-

Komnata. -kiego. Stół na ramach. Do komnaty wchodząc z tej izby są drzwi proste drewniane w odrzwiach z ciosanego kamienia, na zawiasach i hakach, z wrzeciędzem i z skoblami żelaznymi, okno jedno ku zamkowi w ołów oprawne dobre, ku ogrodowi dwie okna zamurowane. Sklepienie murowane podłogi nie masz. Ex opposito izby opisanej, przez sień ku schodom, są odrzwi z kamienia ciosanego, przy nich drzwi drewniane we dwoje otwierające, na zawiasach i hakach z wrzeciędzem i z skoblami, żelaznymi i antabą. Za którymi w górę idąc ku pokojom schodów kamiennych dwadzieścia i cztery, okien nad schodami jest dwie, od wierzchu szyby

(s. 51)

w ołów oprawne, a od dołu w drzewo, na strych są drzwi przy sali na zawiasach i hakach żelaznych, z zamkiem i kluczem drewnianym schody

Sala. Kamienne pod strych. Wchodząc na salę górną są drzwi drewniane nowe proste w odrzwiach z ciosanego kamienia na zawiasach i hakach, z wrzeciędzem i skoblami, z antabą żelaznymi, na sali jest okien osm w ołów oprawnych w ramach, szyby niedobre, kumin w murze murowany, przy nim odrzwi z kamienia ciosanego, na którym kapa,

Ganek. powała z tarcic, podłoga cała, z sali ku zamkowi jest ganek, murowany, z kamienia gładkiego posadzka, do którego wchodząc są odrzwi kamienne, w których dwoje

drzwi szklanych otwierające się w pół szyby w ołów oprawne, od spodu deskami zabite, na zawiasach i hakach żelaznych poręcze żelazne w około, pod którym kraty esiste żelazne całe, po pra-

Pokój. -wej (sic!) ręce na zachód, jest Pokój. Na zachód słońca, do którego wchodząc, są odrzwi kamienne, przy nich drzwi kamienne nowe proste na zawiasach i hakach, z wrzeczadzem i skoblami żelaznymi, okien jest dwie, szyby w ołów oprawne dobre, piecyk kaflowy zielony na fundamencie murowanym, powała i podłoga z tarcic dobra, do **Pokój.** drugiego pokoju, z tego wchodząc drzwi stolarskiej roboty, na zawiasach i hakach, z haczykiem do zakładania okien w tym pokoju jest cztery. Szyby w ołów oprawne, stół na ramach prosty, powała i podłoga

Pokój. dobra, z tych pokoiów wyszedłszy przeciwko przez salę jest pokój, do którego wchodząc drzwi nowe proste, na zawiasach i hakach z wrzeczadzem i skoblami żelaznymi, okien jest No 4 szyby w ołów oprawne dobre, kumin w murze, powała i podłoga z tarcic cała. Dalei idąc

Pokój. Jest pokoiok w schodowi słońca, do którego drzwi na zawias z tarcic dobra; drugie drzwi ku ogrodowi stolarskiej roboty, drągiem zaparte, na zawiasach i hakach żelaznych i hakach, z wrzeczadzem i skoblami, okien jest No 3. Szyby w ołów oprawne dobre, powała i podłoga z tarcic dobra; drugie drzwi ku ogrodowi stolarskiej roboty, drągiem zaparte, na zawiasach i hakach żelaznych za którymi schody do ogrodu drewniane, z poręczem na dół, zszedłszy nazad z tych pokoiów, przez salę na dół na schody kręcone, jest nad schodami okien dwie, jedno z góry w pół kwatery od wierzchu w ołów oprawne, od spodu deskami zabite. Drugie okno niżej puste

(s. 52)

Sionka. Z tego schodu po prawej ręce jest sionka, do której odrzwia z kamienia ciosanego, bez drzwi, okien jest No 3 okiennicami zabite trzecie okno ku zamkowi, w pół od wierzchu w ołów oprawne druga połowa od spodu w drewno, sztab w nim jest żelaznych No 3 pobok z sionki ku ogrodowi, drzwi na zawiasach i haku jednym drugiego nie masz, sklepienie murowane, posadzka z kamienia

Sklepik. gładkiego, z sieni wchodząc do sklepiku, drzwi drewniane na zawiasach i hakach żelaznych, z zamkiem i kluczem, odrzwi z kamienia ciosanego ofutrowane, okien jest dwie, w których osm sztab żelaznych, szyby w ołów oprawne złe, kwatery jednej w nich nie masz. Sklepienie murowane, posadzka z kamienia gładkiego, pieca kaflowego nie masz, na dół schodząc po schodach kręconych. Z ofutrowaniem drewnianym, drzwi na zawiasach i hakach, okien

Piwnica. dwie, w których kraty drewniane. Do piwnice wchodząc są drzwi na zawiasach i hakach z wrzeczadzem i skoblami, w odrzwiach z kamienia ciosanego, okien dwie, w jednym krata żelazna, w drugim drewniana, w tej piwnicy jest ketnarow par dwie. Po lewej ręce **Sklep.** z tej piwnicy, jest sklep, przy którym odrzwi kamienne, bez drzwi

Sklep ciemny. okien dwie z kratami żelaznymi, katnarow paka, podle drugi sklep ciemny przy nim odrzwi z kamienia ciosanego, drzwi nie masz, te piwnice sklepiaste, Wszedłszy z wisz (wyżej) pomienionych piwnic, ku ogrodowi jest Sala Dolna, pobok są po obu stronach, krat drewnianych dwie, ze drzwiami kracistymi, na biegunach drewnianych, Sklepienie murowane, posadzka z kamienia ciosanego, w tej sali w kącie jest lawaterz z marmuru czarnego

Kuchnia. od spodu nadpsowany. Kuchnia ku miastu murowana w ogrodzie, do której wchodząc odrzwi kamienne, przy nich drzwi, na zawiasach i hakach żelaznych,

z wrzeczadzem, i skoblami, okno deską zabite, W sieni powały nie masz, tylko belki nowe. W tej sieni są drzwi ku zamkowi w odrzwiach kamiennych, na zawiasach i hakach żelaznych, podłogi nie masz, stół kuchenny prosty na kobiliei, Piec piekarski prosty. Z tej sieni

(s. 53)

do kuchni wchodząc, są odrzwia kamienne, bez drzwi okien jest dwie, z kratami żelaznymi, ognisko jedno w cyrkuł, murowane nad którym komin murowany, nad dach wywiedziony, stół kuchenny wielki na kobylicach. Po drugiej stronie na rogu ku folwarkowi w ogrodzie jest mieszkanie, ogrodnicze murowane spustoszałe, mury miejscami powywalane, bez drzwi, bez okien, bez pieców, bez pował tylko jedna krata żelazna w oknie, nakrycie złe gonciane, jako i kuchnia potrzebują inszego nakrycia.

Na pałacu ogrodowym dachówka zła.

Ogród włoski

Ten wszystek na koło omurowany, jednak mur miejscami powalony, potrzebuje znacznej reparacyjej, przy tym ogrodzie jest ogród na nowalie, od miasta tarcicami ogrodzony. W ogrodzie Włoskim jest gradusow osm kamiennych, jeden drugiego wyższy, dwiema stronami, między grabiną jest burk (bruk), kamienny. Ciągający się aż do Fontann, a od fontann do tej strony spustoszałej burku nie masz. W tym ogrodzie jest kwater osm, między niemi jest druga środkiem, brama jedna kamienna na ołów sadzona a druga obalona po prawej ręce; bram z grabiny wyrosłych cztery, kwatery zaś, każda z nich płotem, różnego drzewa obwiedzione puste, tylko we dwu kwaterach Floresy Bukszpanowe, fontanny po obu stronach, kamieniem ciosanym obmurowane, złe spustoszałe, Od nich są sztuki spiżowe, do cekauzu wyniesione, które się przy cekauzie opisały, Spiżowych sztuk z ogrodu włoskiego zepsowanych od fontann, dwie, jedna Meluzyna, drugi Wieloryb, trzecia fontanna alias cysterna, funditus zrujnowana, w tym ogrodzie na podsadziu są różne rodzajne drzewa, jako to jabłszczyzna, gruszczyzna, brzoskwinia, trześnina, wiśnina, śliwina i inne frukciane drzewa. Ziemia jednak w tym ogrodzie zła i nieurodzajna, bardzo płonna, szczyre glinki.

Naczynie ogrodne

Grac ogrodnych cztery. Graca do wybierania bukszpanu obuch rozbity, tylko nożyce wielkie do strzyżenia płotów, dzban blaszany do kropienia ziół, zły, z łopat oków jest cztery u kowala, z tych żeby dwie zrobił nowe, Donic glinianych prostych jest kilka, cebry dla wody noszenia, jako w dwoje

(s. 54)

z kołkami, a dwoje bez kołek, Lawendy jest grządek cztery, cebule zimowej grzęda, ziele, józefek, goździki, w kwaterach jugagloriosi krzaków cztery, dziedzeminu drzewek dwa.

(s. 56)

W Pałacu ogrodzie to trzeba reparować

Nad pałacem dachówka wszytka zła, tak dalece ze wszystkie dachówki przezry.

Na wszytkiej trzeba nowej, a tę starą zrzucić.

Mur wokoło ogrodu zły, który potrzeba wszytek wymurować i poprawiać.

Fontanny pozawalały się, które potrzeba de nowo reparować. Gradusy w tym ogrodzie, w niektórym miejscu potłuczone z kamienia ciosanego

Mieszkanie ogrodnice murowane w rogu bardzo złe, tylko ściany murowane stoją trzeba dać odrzwi, ścian murowanych ponaprawiać, podłogi, stragarze powałę, okna, piece, drzwi wszystko nowo jako i dach dać potrzeba

Tamże w pałacu piec nowy trzeba dać, drugi wielkiej izbie naprawić. Okna na górze trzeba ponaprawiać.

Się to wszystko popsuwało od strzelania z armat zamkowych.

Aneks III

Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Potockich z Łańcuta, *Descriptia Zamku Wiśnickiego y Fortificathey. Videat in folio penultimo adnotatio Anni 1726*, sygn. 4528.

(s. 57)

Folwark Podzamkowy Wiśnicki cum attinentia

(s. 58)

Ogród włoski przy Pałacu murowanym

W apartamentach obydwu kwater No 8 po łokci 60, to jest Bukszpanowych z herbami dwie. Gołych kwater pustych sześć. Pożytkowych jedno, Pigwowego drzewka 40. drzewek laurowych trzy, Drzewek genestrowych trzy, Drzewek Pomarańczowych 8. Drzewek jazwinowych białych 8. Żółtych 15. Pomagranatów 4, Rozmarynu krzaków 80, Młodego rozmarynu tego roku sadzonego krzaków 30. Figowego drzewka młodego 10 morelowego drzewka młodego 3, Bobkowego drzewka 8, Liliej białych ma być dwie kopie ale jej nie znać z ziemi. Tulipanów kop pięć ma być ale i tych nie widać z ziemi. Lawendy dwa szpalery w ogródku zasadzonej. Sawinowego drzewka dwoje.

Naczynie ogrodne, takowe ogrodnik terażniejszy odbiera

Nożyce do strzyżenia grabiny jedno

Piłka do szczepienia jedna

Grabi żelaznych z zębami troje

Konew z durszlakiem blaszanym do polewania jedna

Sznur do mierzenia, oxę jedną.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Potockich z Łańcuta

Anno Domini 1640 die 30 juny. Oddał Swiderski Panu Cisowskiemu z roskazania Jego Mości Pokoie w Zamku Wisnickim y wszystko co w nich iest według specyfikatiei niżej wyrazonei takowei, sygn. 4578.

Inwentarz włosciey wisnickich spisany anno 1660, sygn. 4497.

Inwentarz Hrabstwa Wiśnickiego Dóbr Jasnie Oświeconej Księżny Jejmości Teofili Ludwiki na Zasławiu, i Ostrogu Hrabiny na Wiśniczu, Jarosławiu, i Tarnowie Lubomirskiej (...) A.D. 1704 *In Mensi Januari*, sygn 4526.

Descriptia Zamku Wiśnickiego y Fortificathey. Videat in folio penultimo adnotatio Anni 1726,
sygn. 4528.

Źródła drukowane

Historia o szlachetnej pięknej Meluzynie, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2015.
Orzechowski S., *Annales. Vitae Petri Kmithae de Wisnicze*, Dobromil 1611.
Jarzębski A., *Gościniec albo krotkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974.
Pufendorf S., *De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis commentatorium libri septem (...)*,
Norimbergae 1696.
Starowolski S., *Polska albo opisanie położenia Królestwa Polskiego*, oprac. A. Piskadło, Kraków
1976.

Opracowania

Bania Z., *Z zamku „do dworu, który wygodnie panu zbudowano”. Przemiany funkcjonalne siedzib polskiej arystokracji w pierwszej połowie XVII wieku*, [w:] *Sic erat in votis. Studia i szkice ofiarowane profesorowi Zbigniewowi Anusikowi w sześćdziesiąt rocznicę urodzin*, red. M. Kar-kocha, P. Robak, Łódź 2017, s. 167–176.
Barycz H., *Kulturalna działalność Piotra Kmity*, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Prze-myślu” 6 (1925), s. 1–72.
Ciołek G., *Ogrody polskie*, Warszawa 1956.
Długosz J., *Mecenat kulturalny i dwór Stanisława Lubomirskiego wojewody krakowskiego*, Wro-cław 1972.
Dworaczyński E., *Zamek Kmitów w Wiśniczu w świetle źródeł archeologicznych*; [w:] *Badania archeologiczne pracowni konserwacji zabytków*, red. Z. Skrok, Warszawa 1988, s. 193–209.
Feldman J., *Polska w dobie wielkiej wojny północnej (1704–1709)*, Kraków 1925.
Gruszecki A., *Bastionowe zamki w Małopolsce*, Warszawa 1962.
Jakóbczyk-Gola A., *Gabinety i ogrody. Polskie nowożytne traktaty architektoniczne wobec kultury kolekcjonowania*, Warszawa 2019.
Jakóbczyk-Gola A., *Ogrody zwierząt. Staropolskie zwierzyńce i menażerie*, Warszawa 2021.
Krawczuk W., *Eryk Dahlberg i Samuel Pufendorf – postulaty badawcze*, „Miscellanea Historico-Archivistica” 17 (2010), s. 35–39.
Książek M., M. Wójcikiewicz, *Uwagi nad rozplanowaniem założenia ogrodowego i klasztornego w Wiśniczu Nowym*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 14 (1980), s. 35–41.
Majdecki L., *Historia ogrodów od starożytności po barok*, t. 1, Warszawa 2010.
Majdecki L., *Rejestr ogrodów polskich*, z. 1, Warszawa 1964.
Majewski A., *Zamek w Wiśniczu*, Nowy Wiśnicz 1992.
Mossakowski S., *Tylman z Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
Szezynger P., *Fortyfikacje klasztoru Karmelitów Bosych w Wiśniczu Nowym*, „Kwartalnik Archi-tektury i Urbanistyki” 28 (1983), nr 2, s. 143–160.
Tomkiewicz W., *Inwentarz ruchomości zamku wiśnickiego z roku 1661*, [w:] *idem, Z dziejów pol-skiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 261–304.

Małgorzata Durbas

Uniwersytet im. Jana Długosza w Częstochowie,
Polska

e-mail: skwarczynskam@wp.pl
ORCID: 0000-0003-4435-9675

*T*schifflik – maison de plaisance króla Stanisława Leszczyńskiego w księstwie Dwóch Mostów w 1. połowie XVIII wieku

Tschifflik – maison de plaisance of King Stanisław Leszczyński in the Duchy of Two Bridges in the first half of the 18th century

Abstract

The stay of King Stanisław Leszczyński in the Duchy of Two Bridges in the years 1714–1719 was a short stage of his many years of wandering around Europe. Being removed from political decision-making, he tried to create the appearance of normal functioning of the court for his family and a small group of supporters. The country estate (*maison de plaisance*) called *Tschifflik*, established on his initiative, was a substitute for the residence of the “prince by mandate”, attracting both with its oriental name and building elements foreign to German architecture. *Tschifflik* was therefore a place of representation as well as an exhibit that King Stanisław could demonstrate to his guests, who were surprised by the differentness of this place. *Tschifflik* aroused great interest among the local nobility. The discussed plan of the palace and garden complex adds significant information related to the arrangement of space to the existing historiography. This text proves that this country estate was not only carefully maintained after the Leszczyński family left it, but also expanded and continued to fulfill the role given to it by the originator of the foreign-sounding name *Tschifflik* – that is, a self-sufficient farm with appropriate facilities. This simple and modest estate was an important stage in the artistic patronage of King Stanisław Leszczyński in the later Lorraine period.

Keywords

Tschifflik, maison de plaisance, King Stanisław Leszczyński, Zweibrücken, gardens

„Posiadłość ta [Schifflique – M. D.], usytuowana milę od miasta Dwa Mosty, pozostałaby niezauważona, gdyby nie była zamieszkiwana przez księcia zwanego Bienfaisant i gdyby nie była związana z historią sztuki w Lotaryngii [...], i dotyczyła założyciela naszej Akademii Stanisława”¹.

¹ Tłumaczenie własne za: P. Morey, *Maison de capmagne de Schifflique dans la principauté des Deux-Ponts construite pour le roi de Pologne Stanislas Lecziński d'après des dessins manuscrits*, [w:] *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, Nancy 1884, [153–150], s. 153. Cyt. oryginalny: „Cette habitation, située à un mille de la ville de Deux-Ponts, passerait inaperçue, si elle n'eut été la demeure d'un prince surnommé le Bienfaisant, et si elle ne se rattachait à l'histoire de l'art en Lorraine [...] ce qui se rapporte au fondateur de notre Académie”.

Podczas posiedzenia Akademii Stanisława², w Nancy w 1884 r., jeden z akademików, Pierre Morey, wygłosił powyższe słowa i przekazał w darze trzy rysunki przedstawiające architektoniczny kompleks zwany Tschifflik³. Ilustracje te stanowiły podstawę wszystkich dotychczasowych badań owej letniej rezydencji⁴, zbudowanej z polecenia króla Stanisława Leszczyńskiego, a związanej z jego pobytem w księstwie Dwóch Mostów. Dotychczasowy stan badań w polskiej historiografii na temat pobytu Leszczyńskiego w księstwie, jak również samej rezydencji *Tschifflik* i jej późniejszych losów nie jest zadowalający i stanowi domagającą się wypełnienia lukę badawczą. Był to zaledwie niedługi okres z czasów europejskiej tułaczki króla Stanisława, zatem ten historyczny wątek związany z mecenatem artystycznym przywoływany był prawie we wszystkich jego monografiach⁵. Więcej miejsca temu zagadnieniu poświęcali niemieccy badacze z regionu Palatynatu⁶. Przykładowo w Akademii Stanisława w Nancy zagadnienie to było przedmiotem dwóch publicznych wystąpień⁷. Szczegółowe badania dotyczące charakteru stylowego samej rezydencji *Tschifflik* prowadził Jan Ostrowski⁸. Niewątpliwie pewne nowe ustalenia co do całego kompleksu architektonicznego wniesie prezentowany przeze mnie plan założenia pałacowo-ogrodowego, przechowywany na Zamku Królewskim w Warszawie⁹. (il. 1)

² M. Durbas, *Akademia Stanisława w Nancy (1750–1766)*, Kraków 2013.

³ P. Morey, *op. cit.*, s. 153.

⁴ Istnieje kilka wersji językowych tej nazwy: *Tschifflick*, *Schifflik*, *Sziflik*; *Schifflique*; wersja angielska to *Ciflick*). Zob. J. Ostrowski, *Tschifflik, la maison de plaisance du roi Stanislas à Deux-Ponts*, „Dix-huitième Siècle” n°4 (1972), s. 315; M. Forycki, *Stanisław Leszczyński. Sarmata i Europejczyk 1677–1766*, Poznań 2006, s. 77.

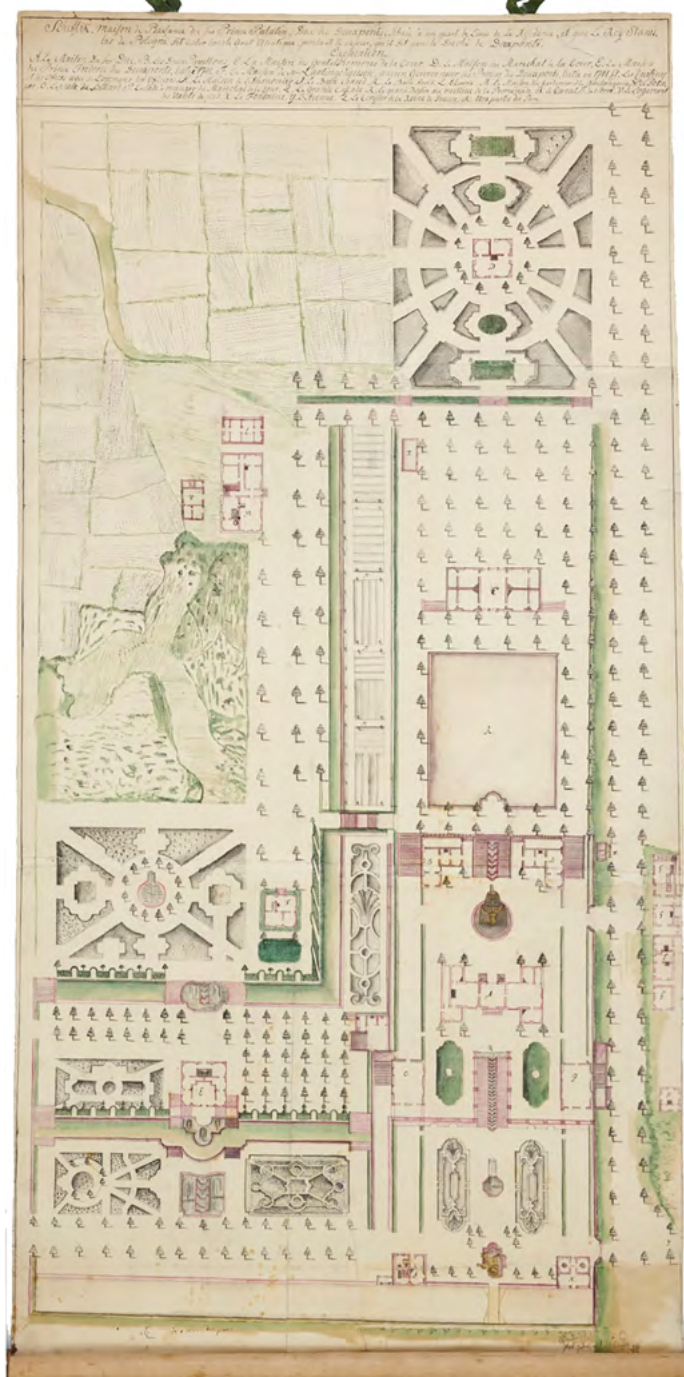
⁵ W tym miejscu warto wymienić niektóre prace: K. Jarochoński, *Nowe opowiadania i studia historyczne*, Warszawa 1882, s. 1–19; A. Muratori-Philip, *Stanisław Leszczyński. Król – tułacz*, z jez. fr. przełożyła Bella Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2007, s. 44–52; M. Forycki, *op. cit.*, s. 73–90; S. Cieślak, *Stanisław Leszczyński*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, s. 79.

⁶ P. C. Heintz, *Beiträge zur Geschichte des Bayerischen Rheinkreises*, Zweibrücken 1835, s. 105–130; L. Molitor, *Vollständige Geschichte der ehemals pfalz-bayerischen Residenzstadt Zweibrücken von ihren ältesten Zeiten bis zur Vereinigung des Herzogthums Zweibrücken mit der bayerischen Krone*, Zweibrücken 1885, s. 345–369; R. K. Tröss, *Tschifflik*, Monatschrift, April 1955, s. 7–8; W. Weber, *Stanislaus Leszcinsky – König zwischen Ost und West*, [w:] *Saarheimat*, Mai 1960, s. 10–16; C. Glück-Christmann, [w:] *Der Exilaufenthalt von König Stanislaus I. Leszczyński von Polen (1714–1719)*, [w:] *Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken*, hrsg. von Charlotte Glück-Christmann, Zweibrücken 2010, s. 151–153; L. K. Kinzinger, *Stanislaus I. Leszczyński – ein polnischer König in Zweibrücken (1714–1719)*, [w:] L. K. Kinzinger, B. Weigel, *Stanislaus Leszczyński: Ein König im Exil*, Katalog zur Sonderausstellung im Stadtmuseum Zweibrücken, 2006, Zweibrücken 2006, s. 10–45.

⁷ P. Morey, *op. cit.*; S. Gaber, *Les années d'exil de Stanislas 1714–1733*, [w:] *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, t. XI–XII, 1982; *Les années d'exil de Stanislas 1714–1733*, Nancy 1969, thèse dactyl. Bibliothèque universitaire de Nancy.

⁸ J. Ostrowski, *op. cit.* oraz przedruk: *Tschifflik, maison de plaisance Stanisława Leszczyńskiego w Zweibrücken*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 34 (1972), nr 3/4, s. 309–314.

⁹ Plan o wymiarach 94, 6 x 46 cm został wykonany na papierze (tusze, akwarela, pędzel). *Plan założenia pałacowo-ogrodowego Stanisława Leszczyńskiego*, Zamek Królewski w Warszawie-Muzeum, Nr inw. ZKW 1547.



1. Plan założenia pałacowo-ogrodowego Stanisława Leszczyńskiego, Zamek Królewski w Warszawie, Nr inw. ZKW 1547.

Celem niniejszej pracy jest omówienie rezydencji *Tschifflik* w oparciu o rysunki z Nancy¹⁰ w zestawieniu z nieanalizowanym dotychczas w historiografii planem założenia *Schisflik, maison de Plaisance du Sme Prince Palatin*¹¹, *duc des Deux ponts située à un quart de lieu de sa residence, et que le Roi de Stanislas de Pologne fit batir dans le gout asiatique, pendant le sejour, qu'il fit dans le duché de Deuxponts*¹². Nie można przy tym pominąć okoliczności budowy przez króla Stanisława *Tschiffliku*, konieczne zatem będzie zaprezentowanie najważniejszych wydarzeń z pobytu „króla tułacza” w nadreńskim księstwie Dwóch Mostów¹³ w latach 1714–1719.

Zweibrücken i książę „z upoważnienia”

Pod koniec XVII w. sytuacja ekonomiczna księstwa była bardzo trudna z racji wyczerpania wojną trzydziestoletnią oraz okupacją francuską aż do pokoju w Ryswick w 1697 r., kiedy znalazło się ono pod panowaniem szwedzkiego króla Karola XII¹⁴. Warto przypomnieć, że król ten wywodził się z linii Wittelsbachów reńskich. Jego dziad, słynny Karol X Gustaw, zanim został władcą Szwecji, był jednym z książąt palatyńskich, ciotecznym bratem królowej Krystyny. W 1660 r. Karol XI przejął po ojcu koronę szwedzką, a rok później starszego z jego palatyńskich kuzynów – Fryderyka – zastąpił młodszy, Fryderyk Ludwik. Tym sposobem po jego śmierci w 1681 r. księstwo Dwóch Mostów przeszło prawem sukcesji na szwedzką linię Wittelsbachów. W 1697 r. obie korony – szwedzką i książęcą – otrzymał wspomniany Karol XII¹⁵ (il.2).

Trwające 28 lat polityczne peregrynacje króla Stanisława Leszczyńskiego rozpoczęły się tuż po klęsce Szwecji pod Połtawą i powrocie na tron Rzeczypospolitej elektora saskiego, króla Augusta II. Wówczas Stanisław uciekł wraz z żoną i dwoma córkami na Pomorze, a stamtąd w 1712 r. podążył za swym protektorem Karolem XII do Turcji i – jako internowany – przebywał w Mołdawii,

¹⁰ Album de dessins et de vues d'architecture de Deux-Ponts, S.d. [ca. 1730]. Dessins à l'encre et sépia. In-2°, Bibliothèque Municipale de Nancy [dalej: B.M.N.], Ms. 310 (740).

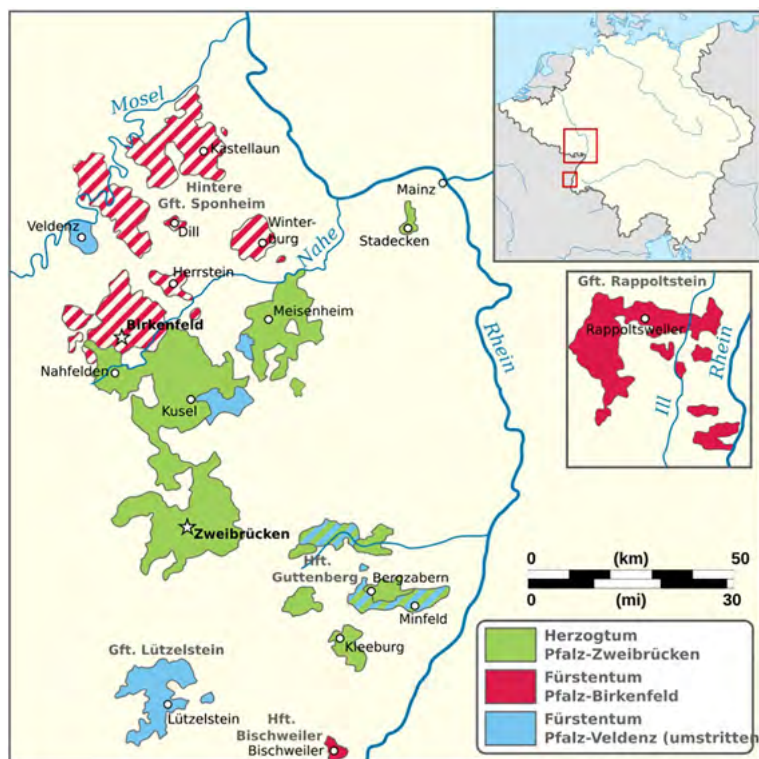
¹¹ Władzę księstwie w latach 1735–1775 sprawował książę Chrystian IV Wittelsbach, Zob. K. Baumann, *Christian IV*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 3, (1957), s. 229–230. Zob. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118676067.html#ndbcontent>: [dostęp:10.06.2024].

¹² *Plan założenia...*, op. cit., Nr inw. ZKW 1547.

¹³ Francuska nazwa księstwa Deux-Ponts (Dwa Mosty) pochodzi od nazwy jego stolicy Zweibrücken (łac. Bipontium) położonej w dolinie rzeki Schwarzh, na której zbudowano dwa kamienne mosty. Terytorium wokół miasta Zweibrücken uznawano za księstwo od 1410 r., a w 1477 r. stało się terenem należącym do rodu Pfalz-Zweibrücken, do którego należeli królowie Szwecji (Karol X, Karol XI i Karol XII). Zob. *Zweibrücken* [w:] *Britannica. Edycja polska*, t. 48, Poznań 2005, s. 275. W niniejszej pracy na określenie księstwa używam nazwy Dwóch Mostów albo Zweibrücken.

¹⁴ S. Gaber, op. cit., s. 190.

¹⁵ M. Forycki, op. cit., s. 74; R. N. Bain, *Charles XII*, [w:] *Encyclopedie Britannica*, t. 5, New York 1911, s. 929–931.



2. Mapa Palatynatu-Zweibrücken i ziem przyległych z 1700 r. Zob. [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Map_of_Pfalz-Zweibr%C3%BCcken_\(1700\)-de.svg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Map_of_Pfalz-Zweibr%C3%BCcken_(1700)-de.svg) [dostęp: 11.-6.2024]

w Benderach. Jego pobyt w tych okolicach był postrzegany jako osobliwy. Władze tureckie zaczęły traktować Leszczyńskiego jak zaprzyjaźnionego monarchę, a w konsekwencji owej nadopiekuńczej gościnności znalazł się on niemal w sytuacji internowania. Mimo podejmowanych przez niego starań nie pozwolono mu spotkać się osobiście ze szwedzkim królem¹⁶. Jednakże na czas trwającej trzeciej wojny północnej Karol XII uczynił Stanisława księciem z upoważnienia (fr. *prince par délégation*) w należącym wtedy do Szwecji, a znajdującym się na pograniczu Francji i Niemiec, księstwie Dwóch Mostów¹⁷. Rozwiązanie to miało zabezpieczyć egzystencję jego i całej rodziny. Aczkolwiek nie zapewniało pełnej stabilizacji

¹⁶ Pomimo dość długiego pobytu w Turcji (do maja 1714 r.) Leszczyński nie spotkał się osobiście z Karolem XII, utrzymywał z nim natomiast ożywioną korespondencję. Władca Szwecji został w międzyczasie przeniesiony do odległej Demiotyki. Zob. S. Cieślak, *Stanisław Leszczyński*, Wrocław 1994, s. 79.

¹⁷ Karol XII z Demiotyki wydał polecenie administracji w Zweibrücken, reprezentantem której był hrabia Stralenneima, dawny wysłannik do Wiedniu, by przyjąć i ulokować Leszczyńskiego wraz z rodziną w dawnym zamku książęcym. Zob. K. Jarochoński, *op. cit.*, s. 6.

życiowej, ponieważ uprawnienia do korzystania z dochodów księstwa kończyły się wraz ze śmiercią dziedzicznego władcy¹⁸. Szczęśliwie król szwedzki był młody i wydawało się, że przyszłość Leszczyńskiego była w związku z tym zabezpieczona.

Stanisław Leszczyński opuścił Mołdawię 23 maja 1714 r. w asyście szwedzkich oficerów i kilkunastu stronników. Trasę około 2000 km przebył konno przebrany za szwedzkiego podporucznika pod pseudonimem hrabiego von Cronstein¹⁹. Z polecenia Karola XII konwojowi przewodził ojciec przyszłego króla, Stanisław Poniatowski. Trasa wiodła najpierw przez Siedmiogród, a potem przez: Budę, Wiedeń, Linz, Monachium a nawet Lunéville, gdzie podróżni gościli w oberży. Podróż trwała sześć tygodni²⁰.

Gubernator Dwóch Mostów, baron Stralenheim²¹, został uprzedzony dzień wcześniej przez Poniatowskiego o przyjeździe swego gościa i na powitanie wysłał karetę z sześcioma końmi²². Król Stanisław wjechał do miasta Deux-Ponts dnia 4 lipca o 17:30. Oprócz szwedzkich oficerów i służby towarzyszył mu także „mały Turek” („der kleine Türke”), prawdopodobnie подарowany mu w Benderach karzeł²³. Stanisław Poniatowski, po zaledwie trzech dniach odpoczynku w Deux-Ponts, powrócił na jakiś czas służyć szwedzkiemu królowi²⁴. O serdeczności, z jaką został przyjęty w księstwie, donosiła już jedna z pierwszych prac wydanych za życia Leszczyńskiego pt. *Historia życia najjaśniejszego Stanisława I...*²⁵. Jak z niej wynika, baron Stralenheim podjął gości uroczystą kolacją na starym zamku, a przybycie polskiego monarchy sprawiło mieszkańców miasta Dwóch Mostów w stan podniecenia: „Przybiegł nieopisany tłum i wszyscy domagali się poznania tymczasowego księcia”²⁶. Aby zaspokoić ciekawość ludu, Stanisław jadł tego wieczora kolację w otwartej przestrzeni. Zamieszkująca księstwo ludność podeszła do przybysza z dużą dozą sympatii i ciekawości²⁷, a echa jego bytności

¹⁸ Karol XII zmarł bezpotomnie, w związku z czym tron szwedzki odziedziczyła jego siostra Ulryka Eleonora, podczas gdy księstwo Dwa Mosty formalnie przejął jego kuzyn, książę Gustaw Samuel Leopold Wittelsbach, który panował aż do swej śmierci w 1731 r. Zob. A. Kleinschmidt, *Gustaw Samuel Leopold*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 10, Leipzig 1879, s. 188–189.

¹⁹ L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 20.

²⁰ Towarzyszyli im, prócz Poniatowskiego, hrabia Urbanowicz [Ubermanowicz], Krzyszpin, Telemaski, oraz Michał Tarło. Zob. S. Gaber, *op. cit.*, s. 10.

²¹ W literaturze przedmiotu pojawiają się inne wersje jego nazwiska, jak: Strahlenheim, Sztrahlenheim.

²² J. D. Seyler, *Historia życia najjaśniejszego Stanisława I, króla Polskiego Wielkiego księcia Litewskiego, z Francuskiego i niemieckiego na żądanie wielu po polsku zebrana*, [b. m.] 1744, s. 222.

²³ L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 20.

²⁴ P. Boyé, *Stanislas Leszczyński et le troisième traité de Vienne*, Paris 1898, s. 10; K. Kantecki, *Stanisław Poniatowski, kasztelan krakowski, ojciec Stanisława Augusta*, t. I, Poznań 1880, s. 73.

²⁵ J. D. Seyler, *op. cit.*, s. 222. Również niemiecka historiografia XIX-wieczna wspomina o życzliwości i gościnności, z jaką spotkał się Stanisław Leszczyński w Dwóch Mostach. Zob. P.C. Heintz, *op. cit.*, s. 105–130; L. Molitor, *op. cit.*, s. 345–369.

²⁶ L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 20.

²⁷ R. K. Tröss, *op. cit.*, s. 7; P. Morey, *op. cit.*, s. 154.

w Zweibrücken odnaleźć można w przekazach epistolograficznych ówczesnego kanclerza Greiffencranz, który informował Leibniza o tym jakże doniosłym wydarzeniu: „Z pewnością wie Pan, że przez ostatnie 7 lub 8 miesięcy mieliśmy satysfakcję widzieć tutaj króla Stanisława i jego dwór; sposób bycia księcia jest tak ujmujący, że oczarowuje i podbija serca wszystkich. I wszyscy członkowie rodziny królewskiej są nie mniej tacy”²⁸. Jowialność oblicza i nienaganne maniery polskiego przybysza sprawiły, że ujął życzliwością swoich nowych poddanych, którzy potrafili docenić jego zalety, czuli się wręcz zaszczytzeni jego obecnością na ich ziemi, w związku z czym zadbali oni o wybite okolicznościowego medalu²⁹.

Jednakże przybycie całego orszaku, na czele z królem uciekinierem, wprawiło Stralenneima w straszliwe zakłopotanie, bowiem realia panujące w księstwie nie zapewniały warunków zakwaterowania odpowiadających królewskiej randze. Niemniej gubernator dołożył wszelkich starań, aby godnie ulokować króla, wraz z otoczeniem, tym bardziej że przybysze nie posiadali niezbędnego do życia wyposażenia dworu. Dostarczył zatem Stanisławowi nie tylko srebrną zastawę stołową, meble, ale i wszystko to, co było niezbędne do należytego funkcjonowania³⁰. Leszczyńscy początkowo mieszkali w domu przed bramą miejską. Jan Ostrowski podaje, że był to dom d’ Oxenstierna, wcześniejszego zarządcy księstwa³¹.

Należy dodać, że koszt pierwszych prac remontowych w przygotowanych dla władcy pomieszczeniach, podobnie jak i całego wyposażenia, pokrywano z dochodów księstwa³². Jego roczny dochód, szacowany na 20 milionów talarów, był bardzo skromny, a przecież z jego budżetu należało utrzymać jeszcze samego Leszczyńskiego³³. Istotnie, już po miesiącu pobytu największym problemem okazało się finansowanie monarchy oraz szeregu³⁴ towarzyszących mu osób wymagających zakwaterowania i utrzymania w mieście³⁵. Problemem okazały się nawet koszty sprowadzenia reszty królewskiej rodziny, na pokrycie których król Stanisław zaciągnął drobne pożyczki. W październiku 1714 r. przybyła ze Szwecji jego żona, Katarzyna z Opalińskich, z córkami oraz matka króla, Anna Jabłonowska³⁶.

²⁸ L. Daville, *Le séjour de Stanislas à Deux-Ponts d’après la correspondance de Leibnitz avec Greiffencranz*, „Annales de l’Est” XVIII (1904), s. 450.

²⁹ A. Muratori-Philip, *op. cit.*, s. 45.

³⁰ Stanisław już po kilkunastu dniach donosił w listach szwedzkiemu królowi, że został godnie podjęty i ugoszczony. Karol XII w nagrodę awansował Stralenneima w październiku 1714 r. na gubernatora generalnego, L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 21.

³¹ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 315.

³² L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 23.

³³ A. Muratori-Philip, *op. cit.*, s. 46.

³⁴ Szerzej na temat pobytu Króla Leszczyńskiego i kosztów utrzymania zob. L.K. Kinzinger, *Stanislaus...*, *op. cit.*, s. 22 oraz J. Kowalik, *Leszczyński i Zweibrücken*, [w:] *Karolinska Forbundets Arsbok*, Stockholm 1976, s. 62–99.

³⁵ Dwór określano mianem polskiego, a liczył on od 100 do 150 osób. Zob. Das Lustschloss Tschifflik, <http://www.alt-zweibruecken.de/bauwerke/lustschloss-tschifflik> [dostęp: 10.05.2024].

³⁶ A. Muratori-Philip, *op. cit.*, s. 45–46.

Zgodnie z najnowszymi badaniami Lothara K. Kinzingera do otoczenia skupionego wokół Leszczyńskiego dołączało wielu obcokrajowców³⁷. Stanisław utworzył w efekcie w Zweibrücken dwór liczący 150 osób, obejmujący wszystkie urzędy dworskie. Jego skład narodowościowy przedstawiał się następująco: ok. 40% Niemców, 30% Polaków, 20% Francuzów, 6% Szwedów, pozostały procent to Turcy i Żydzi³⁸. Jak łatwo się domyślić, wobec stale rosnących potrzeb, dochody z księstwa nie pokrywały w dostatecznym stopniu kosztów jego utrzymania, co zmusiło do przekazywania dodatkowych środków odpowiedzialne za to władze Szwecji. W grudniu 1714 r. Karol XII oszacował dla polskiego dworu łącznie 100 000 talarów waluty pomorskiej – kwota ta została wypłacona administracji księstwa. Dodatkowo dobra rzeczowe nie były przeliczane na gotówkę, mimo to koszt utrzymania efemerycznego dworu sukcesywnie wzrastał. Kazimierz Jarochoński podaje, że gubernator Stralenheim, jak i ludność Zweibrücken byli bardzo niezadowoleni z ciężaru, jaki im przyszło utrzymywać. Spór dotyczył nawet miejsca zamieszkania. Na tym tle wywiązał się z czasem dużych rozmiarów konflikt między gubernatorem i „księciem z upoważnienia”³⁹, skutkiem czego Stralenheim został w 1718 r. odwołany z pełnionej przezeń funkcji, a na jego miejsce szwedzki król desygnował generała Stanisława Poniatowskiego⁴⁰.

Początkowe miejsce zakwaterowania rodziny Leszczyńskich nie należało do zbyt reprezentacyjnych, a izby starego zamku nie nadawały się od razu do zamieszkania. Co więcej, część pomieszczeń zajmowała administracja księstwa wraz z gubernatorem Stralenheimem. Decyzję o remoncie, wyznaczonych mu przez króla Szwecji, pomieszczeń w starym zamku podjął polski władca dopiero po dwóch latach⁴¹.

³⁷ Wraz z Carlem Adlerfeltem, Carlem Tornskioldem i Martenem Cronstierną, trzech Szwedów sprawowało wpływowe urzędy na polskim dworze. Zwłaszcza Tornskiold wywarł wielki wpływ na Stanisława. Zob. L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 26.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ K. Jarochoński, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁰ K. Kantecki, *op. cit.*, s. 73.

⁴¹ Stanisław powołał do przebudowy starego zamku architekta Jonas Erikson Sundahl, którą do przebudowę zrealizowano w 1716 r. według koncepcji króla. Rodzina królewska nie chciała dłużej mieszkać w niezbyt reprezentacyjnych pomieszczeniach. Stary pałac królewski, choć nie był okazałym budynkiem, bardziej odpowiadał królewskiej randze. Sundahl naszkicował plany parteru i górnych pięter dawnego budynku pałacowego zgodnie z wytycznymi Stanisława. Znajdowały się tam m. in.: gabinet, duża sala, pokój księżniczki, mieszkania marszałka dworu, nadwornego sekretarza i Żyda Macholego, pokój pałacy i kuchnia. Na terenie zamku znajdowały się: liczne stajnie (w tym matki króla i marszałka dworu), dwie wozownie, ujeżdżalnia i główna wartownia. W 1716 r. rodzina królewska przeniosła się do zamku, a zakwaterowany tam wcześniej gubernator zamieszkał w innym budynku. Zob. L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 29.

Budowa letniej posiadłości

O stworzeniu poza obrębem miasteczka Zweibrücken reprezentacyjnej posiadłości król Stanisław zdecydował w pierwszych kilku miesiącach swojego pobytu. Gdyby sytuacja polityczna była dla niego nadal niekorzystna, liczył się zapewne z możliwością długoletniego korzystania z przystani w księstwie, tym bardziej że jego protektor był młody i cieszył się doskonałym zdrowiem⁴². Teoretycznym planistą kompleksu był szwedzki mistrz budowlany Jonas Erikson Sundahl⁴³, jednak badania wskazują, że pomysł na wybudowanie głównego pawilonu z wklęsłym dachem o tureckiej nazwie *Tschifflik* jest jednym z pierwszych ważnych projektów architektonicznych Stanisława⁴⁴. W języku tureckim słowo *ciflik* oznacza farmę. Zachowana w tekście pisownia *Tschifflik* jest wyraźnie zniemczona⁴⁵. Według badań Lothara K. Kinzingera budowę rozpoczęto wiosną 1715 r.⁴⁶ a słowo „Szyflick” odnotowano po raz pierwszy w księdze parafialnej pobliskiego kościoła 15 października tego roku⁴⁷. Należy zatem sądzić, że król przebywał tam wraz ze swoim licznym dworem, bowiem już w tym samym miesiącu wystawiono pierwszą sztukę teatralną pt. *Telemach* na podstawie libretta zainspirowanego poematem Fénelona⁴⁸.

Dotąd wygląd założenia pałacowo-ogrodowego *Tschifflik* badany był przez Jana Ostrowskiego na podstawie trzech osiemnastowiecznych rysunków znajdujących się w Bibliothèque Municipale w Nancy⁴⁹. Rysunki te wchodziły w skład albumu 38 rysunków i widoków architektonicznych miasteczka Zweibrücken i okolic⁵⁰. Zostały wykonane piórkiem z użyciem ciemnoszarego atramentu oraz sepia⁵¹. Opierając się na dotychczasowych, dość niespójnych przekazach (brak

⁴² S. Cieślak, *op. cit.*, s. 88.

⁴³ Jonas Erikson Sundahl (1678–1762) – szwedzki architekt, który większość życia zawodowego spędził w Zweibrücken i okolicach, w niemieckim Palatynacie. Większa część jego projektów była utrzymana w nowoczesnym wówczas stylu barokowym. W 1755 r. zrezygnował ze stanowiska w wieku 70 lat. W 250. rocznicę śmierci architekta, w pałacu Zweibrücken, zorganizowano wystawę na jego cześć. Zob. *Jonas Erikson Sundahl: (1678–1762); Bau- und Renovationsdirektor von Pfalz-Zweibrücken; zum 250. Todestag des Zweibrücker Schlossbaumeisters*, vom 8. September bis 9. Dezember 2012, red. C. Glück, im Stadtmuseum Zweibrücken 2012.

⁴⁴ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 315; *Tschifflik*, zob. <http://www.barockstrasse-saarpfalz.de/barockstrasse/4332.htm> [dostęp: 9.05.2024]

⁴⁵ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 315; M. Forycki, *op. cit.*, s. 77.

⁴⁶ L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 28.

⁴⁷ W. Weber, *op. cit.*, s. 13.

⁴⁸ A. Muratori-Philip, *op. cit.*, s. 49.

⁴⁹ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 315–316.

⁵⁰ P. Morey, *op. cit.*, s. 160.

⁵¹ Zatytułowane są następująco: 1. *Plan et perspective de Schifflique maison de plaisance que sa Majesté Stanislas Roi de Pologne a fait batir*: (k. 20); 2. *Un autre vue d'oiseaux (!) du cote de Contwieg* (k. 21); 3. *Les façades des maison de Schifflique* (k. 22); [w:] Album de dessins et de vues d'architecture de Deux-Ponts, , B.M.N., Ms. 310 (740).



3. *Plan et perspective de Schifflique maison de plaisance que sa Majeste Stanislas Roi de Pologne a fait batir*. k. 20, Bibliothèque municipale de Nancy: Ms. 310 (740).

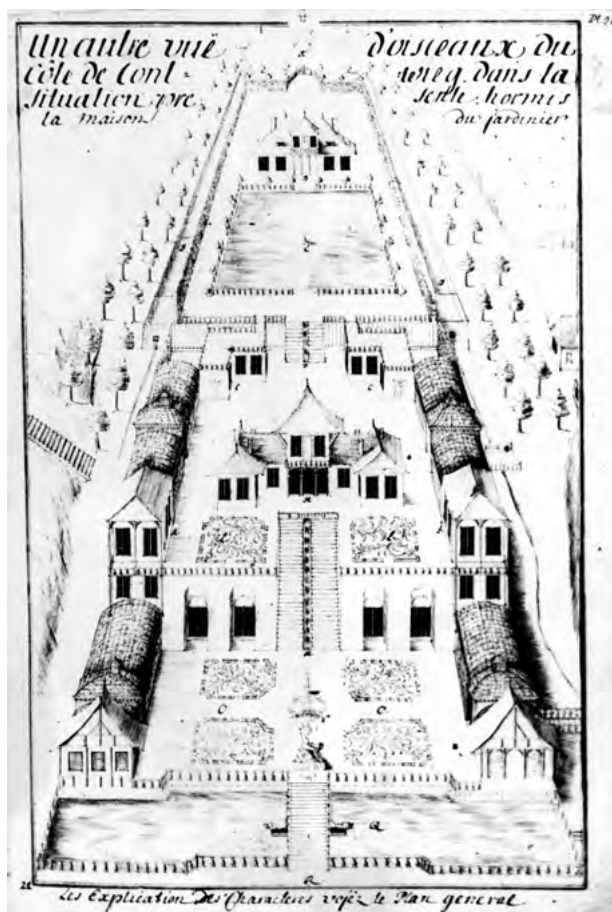
skali planu całości⁵², różnice pomiędzy poszczególnymi ujęciami, niewłaściwe proporcje założenia ogrodowego), Jan Ostrowski poddaje w wątpliwość datę powstania i autorstwo całego zespołu rysunków. Dodam, że początkowo za ich autora uznano samego króla Stanisława, a w następnym wieku architekta Jeana-François Duchesnois. Ostrowski ustalił, że musiały one powstać na podstawie wcześniejszych szkiców z czasu pobytu Leszczyńskiego w Dwóch Mostach, przed śmiercią jego córki Anny w 1717 r.⁵³

Przystępując do realizacji planów nowej posiadłości, król Stanisław wybrał tereny znajdujące się kwadrans drogi od miasteczka Zweibrücken, w kierunku miejscowości Contwieg. Naturalnie wymodelowana rzeźba terenu umożliwiła autorowi projektu wkomponowanie w podłużną niszę doliny założenia pałacowo-ogrodowego, formując w ten sposób ogrody tarasowe (il. 3). Całość zrealizowano wzdłuż głównej osi kompozycyjnej zorientowanej w kierunku wschód-zachód z zachowaniem reguł symetrii. Wzdłuż tej osi zbudowano symetrycznie funkcjonalne pawilony⁵⁴. Kompozycja składająca się z trzech tarasów, jak dotychczas

⁵² Tylko na jednym rysunku pt. *Les façades des maison de Schifflique* (k. 22), przedstawiającym fasady budynków, umieszczono skalę, zob. *ibidem*.

⁵³ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 316.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 317.



4. *Un autre vue d'oiseaux (!) du cote de Contwieg*, k. 21, Bibliothèque municipale de Nancy: Ms. 310 (740).

sądzono⁵⁵, oddzielonych od siebie: basenami, schodami, wodnymi kaskadami, fontannami i alejami grabowymi, tworzyła wrażenie pozornie odmiennych ogrodowych układów przestrzennych. Tarasy wraz z budynkami mieszkalnymi zostały zamknięte po obu stronach szpalerem żywopłotowym oraz dwurzędową aleją kasztanowców. Podwyższone poziomy tarasów połączono ze sobą funkcjonalnymi schodami z doskonałym elementem plastycznym, w formie rozmieszczonych pośrodku widowiskowych kaskad wodnych. Prawie cały zespół ogrodowy usytuowany był na zachodnim stoku o mniejszym nachyleniu⁵⁶.

W centralnej części założenia, na środkowym tarasie, wybudowano główną rezydencję dla króla i królowej, oraz dwa małe pawilony dla matki

⁵⁵ Czwarty taras widoczny jest na planie z Warszawy. *Plan założenia...*, op. cit., Nr inw. ZKW 1547. Zob. ilustrację nr 6.

⁵⁶ J. Ostrowski, op. cit., s. 317.

króla – *Madame Royale*, i córek Anny oraz Marii (il. 4). Po obu stronach środkowego tarasu, przy murze oporowym, wzniesiono pomieszczenia z przeznaczeniem na jadalnię i salę zabaw. Te dwa pawilony posiadały ponadto pokoje dla służby i niżej położone piwnice. Z jednej strony królewskiej rezydencji okna wychodziły na ośmiokątny basen z wodotryskiem, a po przeciwległej stronie otwierały perspektywę na położony poniżej taras ogrodowy, do którego wiodły widowiskowe schody z umieszczoną pośrodku kaskadą wodną. Taras wypełniały cztery barokowe partery haftowe⁵⁷ w stylu francuskim, z basenem z wodotryskiem oraz niewielką fontanną z grupą rzeźbiarską z „Bogiem Panem i koniem morskim na skale”⁵⁸.

Widoczny na rysunkach prostokątny staw przecięty był mostem prowadzącym do monumentalnych schodów wiodących z kolei na tzw. „trąbkowe wzgórze”, zwieńczone łukiem triumfalnym. Zdaniem Anne Muratori-Philip był to „most na filarach zdobnych w motyw delfinów plujących wodą”⁵⁹. Z kolei „trąbkowe wzgórze” powstałe na przedłużeniu głównej osi zamykało perspektywę widokową. Pełniło funkcję galerii dla muzyków oraz sceny teatralnej, bowiem król Stanisław zatrudniał grupę muzyków, w tym kilku trębaczy, i miał do dyspozycji Teatr Jego Królewskiej Wysokości. W *Tschiffliku* wystawiano opery włoskie, francuskie, teatralne sztuki⁶⁰. W tej części ogrodu widoczne są jeszcze dwa symetrycznie wybudowane pawilony, ale jedynie oznaczone w legendzie planu z Warszawy. Dodam, że budowle te istniały już w roku 1717, a była to łaźnia ciepła i łaźnia zimna. Taras ten był prawdopodobnie otoczony bindażami⁶¹.

W górnej części tarasu o największej powierzchni⁶² znajdowały się: znacznych rozmiarów prostokątny basen wodny z wodotryskiem oraz pawilon nadwornego marszałka Stanisława, szwedzkiego hrabiego Carla von Adlerfelt⁶³. W tym miejscu pragnę zaznaczyć, że rok po wystąpieniu Pierre’a Moreya (1884) pojawiła się w Niemczech litografia przedstawiająca widok rezydencji *Tschifflik* autorstwa Ludwiga Molitora, która jest bardzo podobna do jednego z wyżej wymienionych rysunków przedstawiających zróżnicowaną rzeźbę terenu posesji⁶⁴ (il. 5).

⁵⁷ A. J. Dézallier d’Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage où l’on traite à fond des beaux jardins appelés... “les jardins de propreté”*, Paris 1709, s. 38 i nast.

⁵⁸ P. Morey, *op. cit.*, s. 157.

⁵⁹ A. Muratori-Philip, *op. cit.*, s. 48.

⁶⁰ Ostatnim wystawionym tam 25 listopada 1718 r. przedstawieniem była pastorałka skomponowana na okoliczność objęcia przez generała Stanisława Poniatowskiego funkcji gubernatora, pt. *Divertissement pour son Excellence monsieur le général Poniatowski*. Zob. A. Muratori-Philip, *op. cit.*, s. 49.

⁶¹ *Plan założenia...*, Nr inw. ZKW-M 1547.

⁶² Rysunek z Nancy ukazuje jedynie fragment tej powierzchni.

⁶³ Szambelan Carl Adlerfelt, który zarządzał już dworem Leszczyńskiego w Benderach, skąd w połowie października 1714 r. został wysłany przez króla Szwecji do Zweibrücken. Adlerfelt przybył tam dopiero 4 stycznia 1715 r. i jako nadworny marszałek objął kierownictwo nad dworem polskim. Zob. L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 26.

⁶⁴ L. Molitor, *op. cit.*, s. 385.



5. Litografia przedstawiająca widok rezydencji *Tschifflik* autorstwa Ludwig Molitora, [w:] Molitor L., *Vollständige Geschichte der ehemals pfalz-bayerischen Residenzstadt Zweibrücken von ihren ältesten Zeiten bis zur Vereinigung des Herzogthums Zweibrücken mit der bayerischen Krone*, Zweibrücken 1885, s. 385.

Tschifflik rozbudowany

Podczas przedłużającej się III wojny północnej pobyt rodziny Leszczyńskich w księstwie Dwóch Mostów stanowił namiastkę życiowej stabilizacji. Aczkolwiek śmierć córki Anny⁶⁵ czy zamach na Stanisława zakłóciły idylliczny obraz towarzyskiego życia wyższych sfer tego niewielkiego państewka. Król, pełniący rolę mecenasa sztuki i inicjatora rozwoju życia kulturalnego, uczynił ze swej letniej rezydencji centrum artystyczne i intelektualne, które przyciągało uwagę okolicznych książąt, hrabiów i baronów, stając się jednym z najważniejszych ośrodków spotkań elit.

Przebywali tam: elektor Trewiru, margrabia Badenii, biskup Strasburga oraz jego komendant du Bourg, późniejszy marszałek Francji, hrabiowie Nassau-Saarbrücken i Nassau-Ottweiler, oraz palatyn Gustav Samuel Leopold. Skupiony wokół Stanisława dwór polski stał się dworem międzynarodowym⁶⁶. Dopiero

⁶⁵ Starsza córka króla Anna ciężko zachorowała na zapalenie płuc. Zmarła o świcie 20 czerwca 1717 r., po przyjęciu sakramentów w wieku osiemnastu lat. Następnego dnia została pochowana w klasztorze Gräfinthal w Mandelbachtal, którego odbudowę zlecił kilka lat wcześniej jej ojciec. Przypuszczano wówczas, że księżniczka mogła zostać przypadkowo otruta zamiast króla, którego próbowano wyeliminować. Zob. A. Muratori-Phillip, *op. cit.*, s. 50; A. Schneider, *Śladami Stanisława Leszczyńskiego w Gräfinthal* [w:] *W hołdzie Stanisławowi Leszczyńskiemu: materiały z sesji popularnonaukowej*, pod red. A. Koniora, Leszno 2010, s. 81–85; L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, *op. cit.*, s. 31.

⁶⁶ L.K. Kinzinger, *Stanislaus...*, *op. cit.*, s. 26.

niespodziewana śmierć Karola XII położyła kres bezpiecznemu i naznaczonemu sielanką życiu w księstwie. Ten waleczny monarcha zmarł 11 grudnia 1718 r. w wyniku zaledwie 36 lat⁶⁷, skutkiem czego Leszczyński znalazł się w tragicznym położeniu, a z uwagi na fakt formalnego przejęcia jego ziem przez Gustawa Samuela Leopolda Wittelsbacha, kuzyna szwedzkiego króla⁶⁸, zmuszony został, już na początku 1719 r., do opuszczenia księstwa Dwóch Mostów.

Z informacji zamieszczonych w niemieckich opracowaniach wynika, że kiedy Stanisław Leszczyński opuścił Zweibrücken, plany założenia ogrodu nie były jeszcze w pełni zrealizowane. Ukończenie kompleksu w latach 1727–1728 przypisuje się księciu Gustawowi Samuelowi Leopoldowi, który zamierzał tam stworzyć uzdrowisko. Plany te zostały owszem zrealizowane, ale uzdrowisko funkcjonowało krótko, być może z powodu śmierci księcia w 1731 r. Ze względu na brak potomstwa w linii prostej jego tytuły książęce przeszły na dalekiego kuzyna z domu Wittelsbachów Christiana III⁶⁹. Jednakże i ten władca zmarł w 1735 r., zaledwie po czterech latach panowania⁷⁰. Wówczas władzę w księstwie przejął jego 13-letni syn Christian IV Wittelsbach⁷¹. Niebawem został on wysłany, wraz z młodszym bratem Fryderykiem Michałem, na studia na uniwersytecie w Lejdzie i odbył dodatkowe *grand tour* we Francji przebywając na dworze w Wersalu. Poznał tam królową Marię Leszczyńską i zaprzyjaźnił się z królem Ludwikiem XV. Książę Christian IV objął formalne panowanie dopiero po zakończonej edukacji i powrocie w 1740 r.⁷² do księstwa Dwóch Mostów. Był frankofilem, zamiłowanym mecenasem sztuki i kolekcjonerem.

Nieanalizowany dotychczas plan *Schisfluk, maison de Plaisance du Sme Prince Palatin, duc des Deux ponts [...] que le Roi de Stanislas de Pologne fit batir dans le gout asiatique, pendant le sejour, qu'il fit dans le duché de Deuxponts*, przedstawia rezydencję już rozbudowaną w roku 1741⁷³. Ukazuje główną część

⁶⁷ R. N. Bain, *Charles XII*, [w:] *Encyclopedie Britannica*, t. 5, New York 1911, s. 931.

⁶⁸ A. Kleinschmidt, *Gustaw Samuel Leopold*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 10, Leipzig 1879, s. 188–189. Gustaw Samuel Leopold Wittelsbach (1670–1731) odziedziczył księstwo Palatynatu-Zweibrücken, ponieważ ze względu na obowiązujące tam prawo primogenitury nie mogła go odziedziczyć siostra zmarłego króla Karola XII.

⁶⁹ Christian III Wittelsbach (1674–1735) książę, od 1731 roku hrabia palatyn i książę Palatynatu-Zweibrücken.

⁷⁰ Nie posiadamy informacji odnośnie losów rezydencji *Tschiflik* z tego okresu.

⁷¹ Christian IV Wittelsbach, (1722–1775). J.-L. Vonau, *Christian IV de Deux-Ponts-Birkenfeld*, [w:] *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, vol. 7, dir. Charles Baechler, Jean-Pierre Kintz, Strasbourg 1986, s. 636

⁷² Christian IV rządził osobiście w księstwie jako drugi książę z linii bocznej Zweibrücken-Birkenfeld-Bischweiler od 1740 r. Zob. *Neue Deutsche Biographie*, t. 3, Berlin 1957, s. 229–230. Zob. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118676067.html#ndbcontent>: [dostęp: 10.06.2024].

⁷³ „Schisfluk, maison du Plaisans du Prince Palatin, Duc de Deuxponts, située à un quard de lieu de sa residence et que le Roi Stanislas de Pologne fit batir dans le goût asiatique pendant le sejour qu'il fit dans le duché de Deuxponts (Deux-Ponts-M.D.)”. *Plan założenia..., op. cit.*, Nr inw. ZKW 1547.

omówionego powyżej ogrodu tarasowego⁷⁴ oraz kolejny najwyższy taras powstały na osi przedłużającej centralne tarasy z budynkami. Z niższego poziomu prowadziły tam, rozmieszczone w trzech miejscach, niewielkie schody. Z oznaczeń widocznych na planie wynika, iż w analizowanym obszarze znajdował się jeden dużych rozmiarów boskiet zwykły, charakteryzujący się symetrycznym układem dróg dojazdowych, Kompozycja układu przestrzennego boskietu wykazuje podobieństwo do rozwiązań stosowanych w ogrodzie w Rydzynie, co sugeruje świadome nawiązanie do tamtejszych wzorców geometrycznych⁷⁵. W centralnej części boskietu, zlokalizowano przestronną salę ogrodową o planie koła, w której usytuowany był dom marszałka dworu. Do tej centralnej części prowadziło dwanaście promieniście rozchodzących się alei, co podkreślało osiowy, reprezentacyjny charakter założenia. W przestrzeni tej urządzono cztery gabinety na planie figur geometrycznych, cztery partery wodne: owalne i prostokątne. Równolegle do wewnętrznej sali ogrodowej wytyczono aleję w formie okalającej ją okręgu⁷⁶. Na podobieństwo całego założenia *Tschiffliku* do Rydzyny, jak i ona powstałego w układzie symetrycznym, zwrócił uwagę Jan Ostrowski⁷⁷, któremu plan z Warszawy nie był znany. Należy zaznaczyć, że ta część ogrodu, z czwartym tarasem, mogła powstać jeszcze podczas bytności tam króla Stanisława albo została stworzona po jego wyjeździe, lecz według wcześniej istniejących planów.

Rozbudowa omawianego tu założenia pałacowo-ogrodowego dotyczyła terenu znajdującego się od strony tzw. trąbkowego wzgórza. Aranżacja terenu na tej nierówności polegała na wytyczeniu trzech zagospodarowanych tarasów. W efekcie stworzono trzy boskiety średniej wielkości z salami ogrodowymi i drogami dojazdowymi, oraz jeden parter, najprawdopodobniej kompartymenrowy. Schody z kaskadami wodnymi łączą poszczególne poziomy, a szpalery arkadowe wytyczają granice między częściami dobrze zagospodarowanej przestrzeni. Na środkowym tarasie znajduje się niewielkich rozmiarów posiadłość księcia Fryderyka Michała⁷⁸, wybudowana w 1741 r., otoczona posadzonymi na planie kwadratu drzewami oraz jednym ze wspomnianych powyżej boskietów. W miejscu przejścia na następny niższy taras znajduje się basen wodny z trzema snopowymi fontannami. Powyżej, na jednym z tarasów, czyli poziomów, powstał, również w 1741 r., dom preceptora książąt⁷⁹.

Analizując oba ikonograficzne źródła: nowy plan i rysunek z Nancy (il. 7), zauważyć da się drogę prowadzącą z omawianego już tu ogrodu regularnego

⁷⁴ Zob. il. 3 i 4.

⁷⁵ L. Preibisz, *Zamek i klucz rydzynski*, Rydzyna 1938; ilustracje – zamek rydzynski z ogrodem w 1738 r.

⁷⁶ Pierwszą próbę omówienia planu przedstawiono w pracy: M. Skarczyńska [Durbas], *Ogrody króla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii w latach 1737–1766*, Warszawa 2005, s. 75–76.

⁷⁷ J. Ostrowski, *op. cit.*, 319.

⁷⁸ Mowa o bracie Fryderyku Michale Wittelsbachu (1724–1767). Zob. <http://www.chronologia.pl/biogram-fryd17241767r0.html> [dostęp: 20.03.2025].

⁷⁹ *Plan założenia...*, *op. cit.*, Nr inw. ZKW-M 1547.

do części przedstawiającej pagórkowatą rzeźbę terenu. Były to tereny kamieniołomu⁸⁰. Przylegała do nich część gospodarcza, na którą składały się: dom ogrodnika i piekarnia, jak również stajnie i służbówki, z kolei za szeroką aleją i żywopłotowym szpalerem urządzono warzywnik, postawiono też niewielką szklarnię. W legendzie nie zostało oznaczone tzw. „trąbkowe wzgórze” (teatr muzyczny), które znajduje się na rysunku *Tschifflika* z Nancy, niemniej na planie widnieje jego miejsce⁸¹.

Pewne informacje zamieszczone w legendzie planu z Warszawy, a dotyczące daty budowy dwóch znajdujących się tam pawilonów (1741 r.), jak również fakt wzmiankowania sadu wiśniowego królowej Francji, świadczą o późniejszej rozbudowie przez Sundhala całego kompleksu, być może według wcześniejszych projektów, bowiem architekt ten nadal pracował dla tamtejszych książąt. Dowodzą również tego, że zbudowane przez Leszczyńskiego pawilony mieszkalne istniały i że utrzymywany był sad wiśniowy. Według informacji zawartych w pracy Philippa Casimira Heintza najmłodsza córka Stanisława, przyszła królowa Francji, przy każdej okazji z wielkim sentymentem opowiadała o posiadłości ojca, w której spędziła wiele szczęśliwych dni swojego młodościowego życia. Sama zasadziła drzewo wiśniowe w *Tschiffliku* i pielęgnowała je z wielką starannością. Kiedy została królową Francji, co roku przesyłano jej do Paryża wiśniowe zbiory, za co za każdym razem wyrażała wdzięczność księciu Christianowi⁸². Wydarzenie to, utrwalone w przestrzeni społecznej, po stu latach znalazło wyraz w wierszowanym poemacie autorstwa Karla Josepha Schulera zamieszczonym w pracy z 1835 r. *Beiträge zur Geschichte des Bayerischen Rheinkreises*⁸³. Na rysunku z Nancy, przedstawiającym fasadę pałacu Tschifflik, zaznaczono drzewa i prawdopodobnie są to wiśnie⁸⁴. W tym samym miejscu sad wiśniowy został zaznaczony na planie z Warszawy⁸⁵. Na jednym z tarasów można ponadto zauważyć dwa partery haftowe kompartymentowe, podczas gdy rysunek z Nancy przedstawiał w tym miejscu cztery mniejsze haftowe partery⁸⁶. Wynika z tego, że rezydencja była utrzymywana przez wiele lat po opuszczeniu jej przez króla Stanisława. W tym czasie architektem rodziny książęcej był nadal Jonas Erikson Sundahl, który zrezygnował ze stanowiska dopiero w 1755 r., w wieku 70 lat⁸⁷. Znaczące przeobrażenia rezydencji zarówno w stylu, jak i w funkcji⁸⁸ nastąpiły po jakimś czasie.

⁸⁰ Teren ten został odczytany błędnie jako ogród krajobrazowy. Zob. M. Skarczyńska [Durbas], *op. cit.*, s. 76.

⁸¹ *Plan założenia ...*, Nr inw. ZKW-M 1547.

⁸² P. C. Heintz, *op. cit.*, s. 117.

⁸³ *Die Tschiffliker Kirschen, ballade von Karl Joseph Schuler*, [w:] P. C. Heintz, *op. cit.*, s. 205–208.

⁸⁴ BMN, *Les façades des maisons de Schisflique*, k. 21.

⁸⁵ *Plan założenia ...*, Nr inw. ZKW-M 1547.

⁸⁶ A. J. Dézallier d'Argenville, *op. cit.*

⁸⁷ *Jonas Erikson Sundahl ...*, s.

⁸⁸ Około 1755 r. posiadłość przekształcono w ogród krajobrazowy, w którym zachowały się niektóre starsze elementy stylistyczne. Wówczas na terenie ogrodu urządzono „bażantarnię”, która

Reasumując pragnę podkreślić, że główna część nowego planu rezydencji *Tschifflik* odzwierciedla realia z czasów Stanisława Leszczyńskiego – bez wyżej wymienionego bosketu – oraz ukazuje dalsze, powstałe później, budowle wraz z rozbudowaną i dobrze prosperującą częścią gospodarczą. Obiekty te zostały wzniesione dla członków ówczesnie panującej w księstwie Dwóch Mostów dynastii. Można zatem odnieść wrażenie, że turecka nazwa nadana przez króla Stanisława: „*ciflik*” („farma”) znalazła odzwierciedlenie dopiero ok. 1741 r., bowiem *ciflik*” oznaczało wówczas samowystarczalne gospodarstwo wiejskie z siedzibą „możnowładcy i jego rodziny”. Spełniało ono funkcje rekreacyjno-towarzyskie, ale i gospodarcze, wspierając tamtejszą ludność możliwością utrzymania. Zdaniem Nebahat Avcioğlu zaadoptowanie tureckiego terminu w odniesieniu do pierwszej rezydencji polskiego króla na wygnaniu uważane jest nie tylko za odległe echo jego wspomnień z pobytu w Benderch, ale świadczy też o jego zamiłowaniu do tamtejszej kultury⁸⁹. Dotychczas nie jest wiadomym, czy za czasów króla rezydencja *Tschifflik* spełniała tylko funkcję rekreacyjno-towarzyską czy również gospodarczą.

Przechodząc do omówienia wybudowanych przez „króla tułacza” budowli zaznaczę, że pawilony mieszkalne *Tschifflika* były bardzo proste i zapewne wykonane z drewna. Plany i wymiary wskazują, że używano ich – zdaniem Jana Ostrowskiego – tylko jako tymczasowe miejsce pobytu⁹⁰. Pawilony marszałka von Adlerfelta⁹¹ i pary królewskiej były jedynymi, które odznaczały się szczególną architekturą. Pierwszy z nich, parterowy, zbudowano na planie prostokątnym i symetrycznym, z krużgankiem z trzema arkadami i niewielką nadbudówką z wysokim dachem z lukarnami. Jedyne różnice widoczne w drugim pawilonie dotyczyły bardziej skomplikowanego planu z bocznymi alkierzami, niższym dachem i szerokim zadaszeniem najwyższej kondygnacji. Architektura pozostałych budynków była czysto funkcjonalna. Pawilony matki króla i pawilony księżniczek zbudowano w kształcie litery L. Zlokalizowane przy murze oporowym, dzięki płaskim dachom przedłużały górny taras. Jediną dekoracją pawilonów salonu i jadalni były galerie wychodzące na zachód, aczkolwiek nie ma zgodności w tej kwestii z uwagi na brak spójności w wykonaniu rysunków⁹². Cała rezydencja została starannie zaprojektowana i przemyślana. Taras otoczono galeriami, żywopłotami i altanami. Mury oporowe i elementy wodne zostały zabezpieczone balustradami. Na kanałach znajdowały się małe mostki. Woda była bardzo ważnym elementem tworzącym wyjątkową atmosferę w rezydencji *Tschifflik*. Pochodziła

nadała temu obszarowi nazwę, jaką nosi on do dziś. Budynki *Tschifflicka* zostały ostatecznie zniszczone przez wojska francuskie w 1794 r., a miejsce to w XIX wieku było wykorzystywane przez stadninę.

⁸⁹ N. Avcioğlu, *A Palace of One's Own: Stanislas I's Kiosks and the Idea of Self-Representation*, „The Art Bulletin”, vol. 85, no. 4 (Dec., 2003), s. 663.

⁹⁰ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 317–318.

⁹¹ BMN, *Les façades des maison de Schifflique*, k. 22.

⁹² J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 317–318.

ze źródła w pobliżu domu ogrodnika, skąd płynęła podziemnymi kanałami na dno doliny. Na wszystkich poziomach znajdowały się elementy wodne, w tym fontanny kaskadowe. Woda stanowiła łącznik z przyrodą i zróżnicowanym ukształtowaniem terenu. Pomysłodawcy tej wiejskiej posiadłości nie była obca też tradycja antyczna – basen z fontanną, w którego centralnym punkcie dolnego tarasu umieszczono grupę rzeźbiarską przedstawiającą boga Pana, roztaczał refleksy światła, potęgowane ruchem i dźwiękiem tryskającej wody. Wszystkie te elementy, łącznie z pracami ziemnymi i kosztowną instalacją wodociągową, wymagały znacznych nakładów finansowych i wielu tygodni żmudnej, ciężkiej pracy⁹³.

Charakter stylowy rezydencji pałacowej badał Jan Ostrowski, wysuwając tezę o przeniesieniu architektonicznych elementów polskiego dworu szlacheckiego na grunt niemiecki i zręcznej kompilacji z renesansową „villa italiens”, oraz osadzeniu całości w symetrycznej kompozycji francuskiego baroku⁹⁴. Architektura i ogrody *Tschifflika* zostały połączone w wyjątkową, jednolitą kompozycję i uważane są za wybitny przykład barokowej architektury ogrodowej. Co do budowli powstałych ok. 1741 r. nie posiadam informacji na temat ich charakteru stylowego. Uwzględniając zamiłowania architekta J. E. Sundahla do architektury jego czasów można jedynie sugerować, że nie odbiegały od ogólnie przyjętych ówczesnie norm.

Zakończenie

W czasach, gdy podczas III wojny północnej król Stanisław Leszczyński został odsunięty od decydowania w sprawach kraju, nadal snuł niezbyt realne plany powrotu do Rzeczypospolitej, ale zarazem niepokoił się o swoją i swojej rodziny przyszłość. Namiastką stabilizacji było zatem księstwo Dwóch Mostów, które dawało nadzieję na przeczekanie trudnych dla niego czasów. W takiej sytuacji stworzenie wiejskiej posiadłości stanowić miało psychologiczną rekompensatę przywołującą na myśl ideę odległej krainy szczęścia. Ale zarazem był *Tschifflik* miejscem reprezentacyjnym, eksponatem, który polski władca mógł zademonstrować swoim gościom, zdumionym ekstrawagancją „wiejskiej posiadłości”, jako własne dzieło⁹⁵. Zdaniem Nebahat Avcioglu palatynacka posiadłość stanowiła podświadomą „autoprezentację rozumianą jako widoczną dla oczu siłę pochodzącą z peryferii władzy, siłę zakorzenioną w psychice wysiedlonych, których polityczny los był niepewny”⁹⁶. Istotnie, wybrany królem przy pomocy wojsk szwedzkich, po klęsce swego proktora pod Połtawą, znalazł się Stanisław Leszczyński na marginesie europejskiej

⁹³ *Ibidem*, s. 318.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 315.

⁹⁵ L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 29.

⁹⁶ N. Avcioglu, *A Palace of One's Own: Stanislas I's Kiosks and the Idea of Self-Representation*, „The Art Bulletin”, vol. 85, no. 4 (Dec., 2003), s. 662–663.

polityki. Pochwały i uznanie, jakich odmówiono mu jako mężowi stanu, przyznane zostały mu jako pomysłowemu twórcy⁹⁷, wykorzystującemu nieznane dotąd w jego środowisku formy, zaczerpnięte z egzotycznej dla Europejczyka Turcji. W ten sposób marginalizowany władca podkreślał, a raczej wzmacniał, swą pozycję poprzez nowości, metaforę, ikonografię, a to, co tureckie, oferowało mu w tym kontekście silny i rozpoznawalny „symbol potęgi”⁹⁸. Równocześnie jednak tureckie *ciflik* (farma) przywoływało na myśl dobrze zorganizowane samowystarczalne gospodarstwo. Obiekt ten zbudowany z materiałów nietrwałych świadczył zarazem o tymczasowości pobytu, odzwierciedlając tymczasowość „wysiedlenia” z Rzeczypospolitej oraz politycznej marginalizacji jego twórcy. Niemniej architektoniczne elementy *Tschifflika* wskazują na zlepek kultur: zauważalne są w nim tradycje willi włoskiej, jak i reminiscencje staropolskiego dworu⁹⁹. Symetryczna zaś kompozycja z osią podłużną, odgrywającą centralną rolę, oraz charakterystyczny boskiet przypominają elementy ogrodowe z Rydzyny. *Tschifflik* – prosta i skromna budowla, była ważnym etapem na drodze mecenatu artystycznego Stanisława. W tym pierwszym powstałym za granicą projekcie króla znaleźć można wiele cech, które rozwinął on w przyszłości w swoich architektonicznych budowlach w Lotaryngii. Reminiscencje *tchifflikowej* sielanki odnaleźć można mianowicie w orientalnych budowlach króla Stanisława powstałych w Lunéville czy Commercy¹⁰⁰.

Warto podkreślić, że na ziemiach niemieckich to właśnie król polski należał do grona pierwszych władców, którzy wprowadzili do ogrodowej aranżacji fascynację orientalnymi wzorcami w kształtowaniu przestrzeni. Zarówno egzotycznie brzmiąca nazwa *Tschifflik*, odmienność tradycji architektonicznych względem lokalnych wzorców, jak i rzeczywiste odwołania do inspiracji tureckich sprawiły, że w zbiorowej świadomości mieszkańców tego regionu utrwalił się „azjatycki mit” *Tschifflika*. odnotowany w legendzie planu obrazującego całe założenie¹⁰¹.

Zatem rezydencja tuż po opuszczeniu jej przez rodzinę króla Stanisława na początku 1719 roku nie popadła w ruinę. Była starannie utrzymywana przez następnych około 30 lat, a z czasem zdecydowano się i na określone zmiany. Pewnych przeobrażeń dokonano najpierw na zlecenie księcia Gustawa Samuela Leopolda, częstego gościa u króla Leszczyńskiego w *Tschiffliku*, a następnie księcia Christiana IV, który po zakończeniu studiów i swym towarzysko-edukacyjnym pobycie w Wersalu objął formalnie rządy w kraju. Z jego to polecenia powiększono

⁹⁷ L. K. Kinzinger, *Stanislaus...*, s. 29.

⁹⁸ N. Avcioğlu, *op.cit.*, s. 662

⁹⁹ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 320

¹⁰⁰ M. Skarczyńska [Durbas], *op. cit.* s. 87–156; M. Durbas, *W ogrodowym zaciszu u króla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii (1737–1766)*, [w:] *Leszczyńscy i Sułkowscy w XVI–XVIII wieku, sztuka-kultura-konserwacja*, pod red. A. Barczyk i T. Bernatowicza, Leszno-Łódź, 2023, s. 111–115; *eadem*, *Genius loci lotaryńskich ogrodów króla Stanisława Leszczyńskiego w XVIII wieku* [w:] *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenie, uczucia, wyobraźnia*, pod red. B. Mazurkowej, Katowice 2015, s. 35–67.

¹⁰¹ *Plan założenia ...*, Nr inw. ZKW 1547.

całe założenie, dobudowując nowe pawilony – w tym dla młodszego brata – i stworzono tam dobrze prosperującą „farmę”, prawdziwe gospodarstwo wiejskie ze szklarnią, warzywnikiem, służbówkami. Utrzymano zatem „sad wiśniowy” i ogród z okresu pobytu tam króla Leszczyńskiego, zmieniając jedynie kształt i aranżację parterów haftowych i ich przeznaczenie. Pawilony mieszkalne służyć miały czemu innemu, ale całość utrzymywano. Świadczy o tym fakt oznaczenia na planie z 1741 r. powstałych w początkowej fazie budowy *Tschifflika* dwóch łaźni w stylu tureckim: z zimną i ciepłą wodą, jako elementu wyposażenia siedziby władcy tak charakterystycznego dla kultury osmańskiej¹⁰².

Niewątpliwie omówiony przeze mnie plan całego założenia *Schisflika, maison de Plaisance...* z 1741 r. będzie dla historyków, nie tylko niemieckich, cennym materiałem badawczym. Posłuży do dalszych prac, które podparte wydobytymi z archiwalnych zasobów materiałami być może wypełnią dzisiejsze luki badawcze i dorzucą niejedną ciekawą szczegół, poszerzający wiedzę o wiejskiej posiadłości *Tschifflik* w czasie pobytu tam króla (1714–1719) oraz jego dalszych losach.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Zamek Królewski w Warszawie, *Plan założenia palacowo-ogrodowego Stanisława Leszczyńskiego*, Nr inw. ZKW 1547.

Bibliothèque Municipale de Nancy, *Plan et perspective de Schifflique maison de plaisance que sa Majesté Stanislas Roi de Pologne a fait batir*, k. 20.

Bibliothèque Municipale de Nancy, *Les façades des maisons de Schisflique*, k. 21.

Bibliothèque Municipale de Nancy, *Un autre vue d'oiseaux (!) du cote de Contwieg*, k. 22.

Źródła drukowane

Dézallier d'Argenville A. J., *La théorie et la pratique du jardinage où l'on traite à fond des beaux jardins appelés... „les jardins de propreté”*, Paris 1709.

Seyler J. D., *Historia życia najjaśniejszego Stanisława I, króla Polskiego Wielkiego księcia Litewskiego, z Francuskiego i niemieckiego na żądanie wielu po polsku zebrana*, [b. m.] 1744, s. 1.

Opracowania

Avcioglu N., *A Palace of One's Own: Stanislas I's Kiosks and the Idea of Self-Representation*, „The Art Bulletin”, vol. 85, no. 4, s. 662–684.

Bain R. N., *Charles XII*, [w:] *Encyclopedie Britannica*, t. 5, New York 1911.

Boyé P., *Stanislas Leszczyński et le troisième traité de Vienne*, Paris 1898.

Cieślak S., *Stanisław Leszczyński*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994.

¹⁰² *Ibidem*.

- Daville L., *Le séjour de Stanislas à Deux-Ponts d'après la correspondance de Leibnitz avec Greiffenclanz*, „Annales de l'Est”, XVIII (1904) s. 153–160.
- Durbas M., *Genius loci lotaryńskich ogrodów króla Stanisława Leszczyńskiego w XVIII wieku*, [w:] *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenie, uczucia, wyobraźnia*, red. B. Mazurkowska, Katowice 2015, s. 35–65.
- Durbas M., *Akademia Stanisława w Nancy (1750–1766)*, Kraków 2013.
- Durbas M., *W ogrodowym zaciszu u króla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii (1737–1766)*, [w:] *Leszczyńscy i Sulkowscy w XVI–XVIII wieku, sztuka-kultura-konserwacja*, red. A. Barczyk, T. Bernatowicz, Leszno-Łódź, 2023. s.
- Forycki M., *Stanisław Leszczyński. Sarmata i Europejczyk 1677–1766*, Poznań 2006.
- Gaber S., *Les années d'exil de Stanislas 1714–1733*, [w:] *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, t. XI–XII, Nancy 1982.
- Gaber S., *Les années d'exil de Stanislas 1714–1733*, Nancy 1969, thèse dactyl. Bibliothèque universitaire de Nancy.
- Glück-Christmann C., *Der Exilaufenthalt von König Stanislaus I. Leszczyński von Polen (1714–1719)*, [w:] *Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken*, hrsg. von eadem, Zweibrücken 2010.
- Heintz P. C., *Beiträge zur Geschichte des Bayerischen Rheinkreises*, Zweibrücken 1835.
- Jarochoński K., *Nowe opowiadania i studia historyczne*, Warszawa 1882.
- Jonas Erikson Sundahl: (1678–1762); [w:] *Bau- und Renovationsdirektor von Pfalz-Zweibrücken, zum 250. Todestag des Zweibrücker Schlossbaumeisters, vom 8. September bis 9. Dezember 2012*, red. C. Glück, Zweibrücken 2012.
- Kantecki K., *Stanisław Poniatowski, kasztelan krakowski, ojciec Stanisława Augusta*, t. 1, Poznań 1880.
- Kempiński A., *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa 2001.
- Kinzinger L. K., *Stanislaus I. Leszczyński – ein polnischer König in Zweibrücken (1714–1719)*, [w:] *idem, B. Weigel, Stanislaus Leszczyński: Ein König im Exil*, Katalog zur Sonderausstellung im Stadtmuseum Zweibrücken, 2006, Zweibrücken 2006.
- Kleinschmidt A., *Gustaw Samuel Leopold*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 10, Leipzig 1879.
- Kowalik J., *Leszczyński i Zweibrücken*, [w:] *Karolinska Forbundets Arsbok*, Stockholm 1976, s. 62–9.
- Molitor L., *Vollständige Geschichte der ehemals pfalz-bayerischen Residenzstadt Zweibrücken von ihren ältesten Zeiten bis zur Vereinigung des Herzogthums Zweibrücken mit der bayerischen Krone*, Zweibrücken 1885.
- Morey P., *Maison de capmagne de Schifflique dans la principauté des Deux-Ponts construite pour le roi de Pologne Stanislas Lecziński d'après des dessins manuscrits*, [w:] *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, Nancy 1884.
- Muratori-Philip A., *Stanisław Leszczyński. Król – tulacz*, z jęz. fr. przełożyła B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 2007.
- Ostrowski J., *Tschifflik, la maison de plaisance du roi Stanislas à Deux-Ponts*, „Dix-huitième Siècle”, n°4 (1972), s. 315–322.
- Ostrowski J., *Tschifflik, maison de plaisance Stanisława Leszczyńskiego w Zweibrücken*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 34 (1972), nr 3/4, s. 309–314.
- Preibisz L., *Zamek i klucz rydzynski*, Rydzyna 1938.
- Schneider A., *Śladami Stanisława Leszczyńskiego w Gräfintha*, [w:] *W hołdzie Stanisławowi Leszczyńskiemu, Materiały z sesji popularnonaukowej*, pod red. A. Koniora, Leszno 2010.
- Skarczyńska [Durbas] M., *Ogrody króla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii w latach 1737–1766*, Warszawa 2005.
- Tröss R. K., *Tschifflik*, Monatschrift, April 1955.
- Weber W., *Stanislaus Leszcinsky – König zwischen Ost und West*, „Saarheimat”, Mai 1960, s.10–16.
- Zweibrücken, [w:] *Britannica. Edycja polska*, t. 48, Poznań 2005.

Strony internetowe

Baumann K., "Christian IV." [in:] Neue Deutsche Biographie 3 (1957), s. 229–230 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118676067.html#ndbcontent>: [dostęp: 10.06.2024]]

Das Lustschloss Tschifflik, <http://www.alt-zweibruecken.de/bauwerke/lustschloss-tschifflik> [dostęp: 10.05.2024].

Neue Deutsche Biographie, t. 3, (1957), s. 229–230. Zob. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118676067.html#ndbcontent>: [dostęp: 10.06.2024]]

<http://www.barockstrasse-saarpfalz.de/barockstrasse/4332.htm>

Irena Rolska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II,

Polska

irena.rolska@kul.pl

ORCID: 0000-0001-7360-9536

Katafalk z Żelechowa – requiem za dusze czyścicowe

Catafalque from Żelechów – requiem for the souls in purgatory

Abstract

At the beginning of the 19th century, a classicist catafalque was donated to the church in Żelechów. Its form and sculptural decoration are associated with the tradition of castrum doloris erected during funerals. The catafalque from Żelechów was displayed during masses for the souls in purgatory. The custom of solemn masses of this type was introduced by the Congregation of Marian Fathers as one of the main features of its spirituality. The services were held on All Souls' Day and during its octave. According to the recommendations of Father Kazimierz Wyszyński (1700–1755), during the masses churches were decorated with symbols of death, representations of the souls in purgatory, and a catafalque was also erected. All Souls' festivities were accompanied by a solemn procession and mournful songs. Doubtless this was also the case at the church in Żelechów, where the Marians had their monastery and, in accordance with the instructions of the congregation's superiors, assisted the parish priests in praying for the souls in purgatory and, at the same time, prepared the faithful for an appropriate spiritual preparation of the faithful for their Christian departure from the world.

Keywords

catafalque, Marian spirituality, Żelechów

Książka *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej* autorstwa śp. Profesora Juliusza Antoniego Chrościckiego była jedną z moich pierwszych lektur z historii sztuki. Jej treść nie tylko mnie zafascynowała, ale i niejako wytyczyła dalszą zawodową drogę historyka sztuki. Monografia ta wprowadziła mnie w zupełnie dotąd nieznany świat kultury, trochę mroczny, ale pełen symbolicznego życia po śmierci. Po wielu latach spotkałam Profesora i tak rozpoczęła się nasza znajomość i współpraca naukowa.

We wstępie do powyższej książki Juliusz A. Chrościcki napisał:

W maju 1971 r. obroniłem na Uniwersytecie Warszawskim pracę doktorską, pt. *Castrum doloris. Z symboliki polskich pogrzebów od XVI do początków XIX wieku*, której promotorem był prof. dr J. Białostocki. W obecnej wersji skróciłem ją do połowy. W maszynopisie pozostały

liczne wypisy archiwalne oraz obszerny katalog obejmujący zachowane elementy dekoracji pogrzebowych, jak i widoki architektury okazjonalnej na pogrzebach 55 osobistości polskich. Uzupełnieniem katalogu jest skrócony opis każdego z pogrzebów z bibliografią starodruków związanych z tymi pogrzebami. Wiele kwestii szczegółowych, rozwiniętych w glossach katalogu, jak i opisów pogrzebów, z konieczności pominąłem w obecnej wersji¹.

Ten długi cytat mówi o wielkiej pracy włożonej przez Profesora w przygotowanie doktoratu, której wyniki zostały niestety tylko częściowo opublikowane.

Okazjonalna architektura pogrzebowa, z towarzyszącą jej bogatą oprawą artystyczną i ideową, która powstała w Polsce, swoje apogeum osiągnęła w czasach baroku. Z tej, jakże ulotnej twórczości pozostało niewiele artefaktów. Fragmentarycznie zachowane, zwłaszcza te pochodzące z XVIII wieku, rzeźbione elementy dekoracyjne katafalków przetrwały w niewielu kościołach i muzeach. Wiadomości o magnackich pogrzebach i o wystawianych w ich trakcie uroczystych „castrum doloris” posiadamy przede wszystkim dzięki zachowanym opisom tych wydarzeń oraz grafikom, które zostały tak świetnie udokumentowane przez śp. Juliusza A. Chrościckiego.

Nieco inaczej wygląda sprawa katafalków z XIX stulecia. W drugiej połowie tego wieku nastąpiło stopniowe odejście od bogatej dekoracji funeralnej. Natomiast zupełny kres reprezentacyjnym „castrum doloris” położył wiek XX². Dotychczasowe formularze mszy za zmarłych zawarte w *Missale Romanum*, wydanym w 1570 roku, zostały zmienione, wprowadzano nowe, a ceremoniał stał się znacznie skromniejszy³. Jeszcze w pierwszej połowie XX w. z kościołów pozbywano się starych XIX-wiecznych katafalków.

Do nielicznych zachowanych do naszych czasów należy klasycystyczny katafalk datowany na pierwszą połowę XIX wieku⁴, ufundowany do kościoła parafialnego w Żelechowie (pow. garwoliński), a obecnie przechowywany w jego kościele filialnym pw. św. Stanisława (il. 1). O obiekcie tym Juliusz A. Chrościcki jedynie wspomniał w swej książce⁵. W inwentarzach parafialnych wymieniany był w 1834 roku⁶ jako katafalk o pięciu stopniach⁷. Nie zachowały się schody prowadzące na podium, lecz jedynie górna ich partia, oraz ustawiane niegdyś, zapewne na schodach, wysokie, czarne świeczniki. W całości, ze schodami, katafalk

¹ J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 8–9.

² C. Krakowiak, *Msza za zmarłych*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 13 (*Modlitwa–Notyfikacja*), Lublin 2009, s. 442.

³ *Ibidem*.

⁴ Katafalk ten został odnotowany w jeszcze w latach 60-tych XX wieku w pracy: *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo warszawskie*, t. X, z. 2: *Powiat garwoliński*, red. I. Galicka, H. Sygetyńska, Warszawa 1967, s. 11.

⁵ J. A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 182.

⁶ Brak wcześniejszych inwentarzy kościoła nie pozwala na stwierdzenie, czy przed tą datą w kościele znajdował się wspomniany katafalk.

⁷ Archiwum Diecezjalne w Siedlcach, *Visitatio Generalis Ecclesiae et Beneficii Parochialis Żelechowiensis [...] 1834 anno*, sygn. 000298.



1. Katafalk, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski

stanowił wyniosłe „castrum doloris” wystawiane w obszernym wnętrzu kościoła w Żelechowie.

Wieloboczne, długie podium katafalku składa się z dwóch części. Dolna, z niewielkim cokołem, stanowi jego podstawę. W górnej znalazła się drewniana czarna trumna. Koncepcja wyniesienia trumny ponad podium znana jest od czasów uroczystości pogrzebowych cesarza Konstantyna⁸. Taka forma „castrum doloris” miała swą kontynuację także w okresie nowożytnym, zwłaszcza przy pogrzebach cesarskich, na przykład cesarza Macieja Habsburga (il. 2). Na katafalku z Żelechowa na bocznych dłuższych ścianach podium umieszczono metalowe pręty służące do jego przenoszenia. W narożach i w środkowej części podium znajdują się ponadto wysunięte ryzality. Pełnią one rolę cokołów dla ustawionych na nich malowanych na czarno rzeźb, których elementy podkreślono złotą i srebrną farbą. Cztery narożniki katafalku ozdabiają bogato rzeźbione, groźne gryfy z tułowiem lwa oraz z głową, nogami i skrzydłami orła. Na ich głowy nałożone zostały liście akantu. Z tyłu gryfy oparte są o ażurową rzeźbioną kompozycję, złożoną z kwiatu, liści i woluty (il. 3). Motyw gryfa pojawiał się w dekoracjach barokowych „castrum doloris”. Ten starożytny motyw w przypadku katafalku z Żelechowa miał nie tylko charakter dekoracyjny, ale symbolizował też strażników zaświatów.

Za gryfami, na wysuniętych postumentach stoją odziane w długie szaty bose postacie o krótkich, kręconych, jasnych włosach. Trzymają one draperie, których

⁸ J. A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 33.



2. Jacques Callot, Requiem dla cesarza Macieja Habsburga, katafalk cesarski w kaplicy pogrzebowej we Florencji, 1619, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/417623> [data dostępu 28.08.24]

końce zawieszone są na wielobocznych, ozdobnych słupach opartych na głowach gryfów (il. 4). Stanowi to z pewnością nawiązanie do antycznych „psychopompoi”, prowadzących w zaświaty. Tradycja przewodników dusz do krainy zmarłych przejęta została przez chrześcijaństwo, gdzie funkcję tę pełnią przede wszystkim aniołowie⁹. Trzymane przez owe postacie draperie to motyw wywodzący się z łoża paradnego z podwieszonym baldachimem, symbolizującym wieczne zbawienie

⁹ *Ibidem*, s. 28.



3. Fragment katafalku, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski



4. Fragment katafalku, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski



5. Fragment katafalku, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski

i Niebieskie Jeruzalem¹⁰. Między gryfami a postaciami „psychopompoi”, na niższej partii cokołu, umieszczone są, po dwie z każdej strony, drewniane, rzeźbione czaszki z piszczelami, przypominające o nieuchronności śmierci (il. 5).

Pomiędzy gryfami z kolei, z krótszej strony katafalku, znajdują się, ujęte w kunsztownie wykonane ramy, kartusze. Obramienia tarcz dekorowane są motywami roślinnymi, stylizowanymi liśćmi i ślimacznicami. Na tablicach wypisano modlitwę za zmarłych: „Wieczny odpoczynek racz im dać Panie”. Kartusze zamykają z obu stron katafalk. Kartusz u góry, u wezłowia trumny, ozdobiony jest muszlą, symbolem nieskończoności i nowego życia, kartusz z drugiej strony udekorowano symbolem „vanitas”, czaszką z piszczelami (il. 6–7).

W górnej kondygnacji „castrum doloris” znajdują się kolejne uskrzydłone gryfy z głowami orłów, a ich tułowia zakrywają liście akantu (il. 8). Na korpusach gryfów umieszczone są postumenty, nad którymi wznosi się, zamknięta na żelaznej konstrukcji, niewielka drewniana trumna (il. 9). Pusta przestrzeń pomiędzy podium a górną kondygnacją katafalku nie mogła być przeznaczona na trumnę ze zmarłym. Szersza część podium, zamknięta z dwóch stron kartuszami, jest zbyt wąska, by ją pomieściła. Być może taka forma pustej przestrzeni stanowi nawiązanie do zwyczaju stosowanego podczas uroczystych pogrzebów – umieszczania pustego wozu triumfalnego, triumfu chrześcijanina nad śmiercią¹¹.

¹⁰ *Ibidem*, s. 152, 154.

¹¹ J. A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 81.



6. Fragment katafalku, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski



7. Fragment katafalku, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski



8. Fragment katafalku, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski



9. Fragment katafalku, Żelechów, kościół pw. św. Stanisława, fot. T. Rolski

Nie można wszakże wykluczyć, że było to także odwołanie do „funerbris lecti”, żałobnego łoża paradnego¹². Jednak forma „castri doloris” z Żelechowa wskazuje, że nie było ono bezpośrednio związane z uroczystościami pogrzebowymi, choć wystawiano je zapewne podczas mszy za zmarłych.

Msze „requiem”, według *Missale Romanum* z 1570 roku, odprawiano na Dzień Zaduszny, dzień śmierci lub pogrzebu, a także trzy, siedem i trzydzieści dni oraz rok po śmierci¹³. Jak pisał prof. Juliusz A. Chrościcki, uroczyste aniwersarze odprawiano także w rocznice imienin i pogrzebów magnatów. Podczas tych mszy stawiane były w kościołach katafalki¹⁴. Inskrypcja na katafalku z Żelechowa jest

¹² *Ibidem*, s. 161.

¹³ C. Krakowiak, *op. cit.*, *passim*.

¹⁴ J. A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 54.

na tyle uniwersalna, że owo „castrum doloris” mogło być wystawione podczas różnego rodzaju liturgii za zmarłych. Pustą przestrzeń katafalku wypełniono zapewne ulotną dekoracją, odpowiednią dla rodzaju odprawianej mszy.

Należy postawić pytanie, czy w kościele w Żelechowie odprawiano specjalne msze dedykowane zmarłym. Odpowiedź przynosi informacja zaczerpnięta z *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*. Niedaleko kościoła parafialnego tej niewielkiej mazowieckiej miejscowości, zapewne już w pierwszej połowie XIX wieku, znajdował się klasztor Zgromadzenia Księży Marianów. Była to być może filia położonego w bliskiej odległości klasztoru w Goźlinie (znanego jako Mariańskie Porzecze). Co więcej, w kościele w Żelechowie zachowały się trzy portrety, pochodzące przypuszczalnie z tego klasztoru. Przedstawiają one: założyciela zakonu marianów, Stanisława Papczyńskiego (XVIII w.), przeora zgromadzenia Mikołaja Szląskiego (ok. poł. XIX w.) – to identyfikacja jedynie hipotetyczna – oraz nieznanego mariańskiego zakonnika, obraz namalowany zapewne przez Jana Niezabitowskiego (zm. 1804), twórcę dekoracji malarskiej w sanktuarium w Goźlinie, datowany na drugą połowę XVIII wieku¹⁵.

Stanisław Papczyński (1631–1701) wytyczył cele powołanej przez siebie wspólnoty. Zakon miał szerzyć kult Niepokalanego Poczęcia NMP i apostołować pośród ludzi ubogich. Trzecim fundamentalnym rysem duchowości marianów jest modlitwa za dusze cierpiące w czyśćcu. Duchowym charyzmatem Stanisława Papczyńskiego była łączność ze światem zmarłych. Sam zresztą doświadczył wizji cierpiących w czyśćcu dusz, za które sprawował Eucharystie, umartwiał się i pościł¹⁶. W swoich pisarskich dziełach Papczyński podkreślał:

Niewątpliwie, najskuteczniej modli się ten, kto chcąc dostąpić miłosierdzia Bożego świadczy je człowiekowi. Jakie zaś może być większe miłosierdzie, niż okazane zmarłym, od których nie oczekujesz żadnej nagrody, żadnej wdzięczności i żadnej pochwały. Ci, którzy to czynią, na pewno przygotowują sobie nieśmiertelne życie¹⁷.

Współbraciom zalecał pełne zapału wspieranie modlitwą dusz zmarłych, które w czyśćcu oczekują na pełne uczestnictwo w radościach nieba¹⁸. W statucie zgromadzenia pisał: „Wreszcie najwyższym przejawem miłości jest wstawianie się do Boga o uwolnienie dusz znajdujących się w płomieniach czyśćcowych albo wspieranie ich pobożnymi jałmużnami, lub niesienie im pomocy różnymi innymi sposobami”¹⁹.

Marianie odprawiali w Dniu Zadusznym oraz przez jego oktavę uroczyste nabożeństwa za dusze zmarłych ze specjalną ceremonią, śpiewami

¹⁵ *Katalog...*, s. 30.

¹⁶ R. Sawicki, *Apostolat maryjny i eschatyczny jako dominata duszpasterskiego charyzmatu św. Stanisława Papczyńskiego (1631–1701)*, „*Studia Elckie*”¹⁹ (2017), nr 2, s. 202.

¹⁷ S. Papczyński, *Mistyczna świątynia Boga*, [w:] *idem, Pisma zebrane*, [tł. z oryg. łac. K. Krzyżanowski et al., red. naukowa A. Pakuła], Warszawa 2016, s. 1158.

¹⁸ *Idem, Testament pierwszy*, [w:] *idem, Pisma...*, s. 1319.

¹⁹ *Idem, Odnowienie mistycznej świątyni*, [w:] *idem, Pisma...*, s. 1009.

i modlitwami²⁰. Kazimierz Wyszyński (1700–1755), nazywany strażnikiem duchowego dziedzictwa marianów, zalecał, by podczas mszy za zmarłych na środku kościoła umieścić „jakby mauzoleum w żałobie, z napisami, ze śmiercią, z trupami. [...] Nie może jednak zasłaniać wielkiego ołtarza i wystawionego Najświętszego Sakramentu otoczonego kilkoma świecami”²¹. Niektóre dekoracje mogły być wykonane z papieru, podobnie jak ustawiona na katafalku, podtrzymywana przez cztery czaszki, urna²².

Nie mamy informacji, czy wewnątrz kościoła w Żelechowie, tak jak w Górze Kalwarii na wzór uroczystości w Rzymie, specjalnie zdobiono podczas mszy za zmarłych w żałobne szaty. Kazimierz Wyszyński dodawał, by dekoracje kościoła były „ze śmierciami, z trupami głowami, z duszami w płomieniach, aby lud bardziej pobudzić do pomocy zmarłym. Dlatego też trzeba umieścić różne napisy z Pisma św. przypominające Dzień Zaduszny i dusze czyścicowe”. Boczne ołtarze miały mieć podobne dekoracje: „w żałobie, z głowami trupimi, ze śmiercią i różnego rodzaju duszami w płomieniach”²³. Marianin zalecał wykonanie dużego obrazu na płótnie, jak pisze, „namalowanego choćby słabymi farbami”, z przedstawieniem Najświętszej Panny, orędowniczki zmarłych, całej w bieli i otoczonej obłokami. Poniżej przedstawiony miał być czyściec z duszami cierpiącymi, a na skałach postacie dwóch klęczących marianów. Mieli oni trzymać w jednym ręku książeczkę i decymkę [Koronkę Dziesięciu Cnót Niepokalanej NMP – I. R.], w drugiej naczynie z wodą, którą gasiliby płomienie czyścicowe. W Dzień Zaduszny obraz miał być ustawiony w wieczerniku, a po poświęceniu umieszczony w ołtarzu poza miejscowością i miejskim cmentarzem²⁴. Do ołtarza tego odbywała się procesja z obrazem i z żałobnymi sztandarami, z księżmi ubranymi w czarne szaty, a w jej trakcie śpiewano oficjum lub godzinki, albo inne nabożeństwo za zmarłych. Po zakończeniu uroczystości wizerunek NMP zabierano z powrotem do kościoła, gdzie umieszczano go w wielkim ołtarzu na całą oktawę. Codziennie miała być głoszona nauka „pobudzająca lud do współczucia dla dusz” i „udzielania [...] im koniecznej pomocy” w formie spowiedzi, Komunii św., nabożeństwa, jałmużny lub pielgrzymki do kościoła marianów²⁵. Podczas błogosławieństwa Najświętszym Sakramentem lud śpiewał trzy razy „Wieczny odpoczynek racz im dać Panie”²⁶. Kazimierz Wyszyński podkreśla, że tego typu uroczyste nabożeństwa odbywały się nie tylko w kościołach należących do zgromadzenia, ale również w miejscowościach, gdzie marianie

²⁰ K. Wyszyński, *Stróż duchowego dziedzictwa marianów. Wybór pism o. Kazimierza Wyszyńskiego*, oprac. Z. Proczek, Warszawa-Stockbridge 2004, s. 293.

²¹ *Ibidem*, s. 296.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 292.

²⁴ *Ibidem*, s. 293.

²⁵ *Ibidem*, s. 296.

²⁶ *Ibidem*, s. 295.

zostali „wprowadzeni [...] z przywilejami przysługującemu Zgromadzeniu”²⁷, w tym w Żelechowie.

Potrzeba wspomagania zmarłych modlitwami wiązała się z apostołatem eschatycznym Zgromadzenia Marianów, stąd założyciel zakonu Stanisław Papczyński zalecał współbraciom szczególne wsparcie proboszczów w modlitwie i pokucie²⁸. Celem działalności apostolskiej marianów było również odpowiednie duchowe przygotowanie wiernych na chrześcijańskie odejście z tego świata. Zgodnie z zaleceniami Kazimierza Wyszyńskiego podczas mszy za dusze zmarłych w kościele w Żelechowie wystawiano symboliczne „castrum doloris”, z którego zachował się katafalk.

Katafalk z Żelechowa otrzymał formę i dekorację nie tak okazałą, na jaką liczyć mógłby w poprzednich stuleciach, ale nawiązującą niewątpliwie do wielowiekowej tradycji przedstawieniowej, podkreślającej stan triumfu wiecznego. Wiernym kojarzył się jako dobrze znany element pogrzebów i nie bez przyczyny odgrywał ważną symboliczną rolę w trakcie uroczystych Eucharystii, odprowadzanych zgodnie ze zwyczajem mariańskich mszy w intencji dusz czyśćcowych. Uroczystości związane z Dniem Zadusznym zostały zniesione przez Zgromadzenie Marianów dopiero na początku XX wieku.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Diecezjalne w Siedlcach, *Visitatio Generalis Ecclesiae et Beneficii Parchialis Żelechoviensis [...] 1834 anno*, sygn. 000298.

Opracowania

Chrościcki J.A., *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo warszawskie, t. X, z. 2: Powiat garwoliński, red. I. Galicka, H. Sygetyńska, Warszawa 1967.

Krakowiak C., *Msza za zmarłych*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 13 (*Modlitwa–Notyfikacja*), Lublin 2009.

Pakuła A., *Duchowość zakonna według Stanisława Papczyńskiego i wczesnej tradycji Księżąt Marianów*, „*Studia Marianorum*” 12, Warszawa 2010.

Papczyński S. *Pisma zebrane*, [tł. z oryg. łac. K. Krzyżanowski et al., red. naukowa A. Pakuła], Warszawa 2016.

Sawicki R., *Apostolat maryjny i eschatyczny jako dominata duszpasterskiego charyzmatu św. Stanisława Papczyńskiego (1631–1701)*, „*Studia Elckie*” 19 (2017), nr 2, s. 199–208.

Wyszyński K., *Stróż duchowego dziedzictwa marianów. Wybór pism o Kazimierza Wyszyńskiego*, oprac. Z. Proczek, Warszawa–Stockbridge 2004.

²⁷ *Ibidem*, s. 294.

²⁸ A. Pakuła, *Duchowość zakonna według Stanisława Papczyńskiego i wczesnej tradycji Księżąt Marianów*, „*Studia Marianorum*” 12, Warszawa 2010, s. 190.

Agnieszka Bender

*Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II,
Polska*

agnieszka.bender@kul.pl

ORCID: 0000-0002-0432-7436

François Boucher i Polska

François Boucher and Poland

Abstract

François Boucher (1703–1770), the first painter of King Louis XV, is considered the most typical representative of the second, mature phase of French Rococo. His work found interest among Polish elites. More information and works by the artist related to Poland have survived, than just those that are best known so far, mainly works commissioned by Stanisław August Poniatowski through Madame Geoffrin. The earliest commissioned by him were works for a bedroom in Versailles by Maria Leszczyńska. The next, unfulfilled order came from the Polish queen – Maria Josepha of Austria (wife of Augustus III of Saxony), who ordered three paintings. The next object is special and was created in mysterious, still unclear circumstances – it is a copy of Boucher's most famous portrait, painted by Gustaf Lundberg, painted by Tadeusz Kuntze (1756), kept in the Wilanów Palace Museum. For the last Polish king, the artist made a drawing showing *The Coat of Arms of the Republic and Stanisław August with allegorical figures of Peace and Justice* (1765). This is the only confirmed work of Boucher in Polish collections. An unfulfilled royal order is the canvas *The Magnanimity of Scipio* (four sketches have survived). The king was supposed to have two paintings and ten drawings by Boucher in his collection, the attributions of which are not certain, however. After Pompadour's death, Stanisław August also considered buying two tapestries designed by Boucher: *Sunrise* and *Sunset*, from her collection. Boucher's works were also allegedly owned by Prince Stanisław Poniatowski, Wincenty Potocki, Izabela Lubomirska née Czartoryska, and Zofia Maria Czartoryska. However, there are still many uncertainties about the aforementioned orders.

Keywords

François Boucher, Maria Leszczyńska, Polish-French relations, rococo, tapestry

Ceniony znawca sztuki rokoka, Władysław Tomkiewicz, tak napisał o François Boucherze: „Uznany był za najwybitniejszego artystę czasów Ludwika XV, a w istocie był najbardziej typowym reprezentantem drugiej dojrzałej fazy rokoka francuskiego, doby markizy de Pompadour”¹. Badaczka młodszej generacji, Jessica Pribe, w artykule zamieszczonym w *Journal of the History of Collections*,

¹ W. Tomkiewicz, *Rokoko*, Warszawa 1988, s. 67.

dodała: „The name François Boucher is synonymous with the visual and material culture of luxury in mid eighteenth-century France. His paintings are filled with desirable objects that informed the tastes of collectors” [„Nazwisko François Boucher jest synonimem wizualnej i materialnej kultury luksusu we Francji połowy XVIII wieku. Jego obrazy są pełne pożądanych przedmiotów, które trafiają w gusta kolekcjonerów”]².

Ten wszechstronny i bardzo pracowity artysta żył w latach 1703–1770. A tak się akurat składa, że wiek XVIII był czasem szczególnie ożywionych artystycznych, kulturalnych i politycznych relacji pomiędzy Polską a Francją. Królową Francji w latach 1725–1768 jako żona Ludwika XV, została Polka, Maria Leszczyńska, właściwie równolatka malarza, żyła bowiem w latach 1703–1768. Zbliżony do nich wiekiem był też władca Polski – August III Sas (urodzony w 1696, a zmarły w 1763 roku), który w młodości, w czasie swojego „grand tour”, prawie rok spędził w Wersalu. Zastąpił on jako znawca sztuki, szczególnie zaś jako kolekcjoner malarstwa. Jego następca, król Stanisław August Poniatowski, był chyba jeszcze większym frankofilem, który znacząco ożywił i ugruntował artystyczne związki pomiędzy oboma krajami.

Po dziś dzień w zbiorach polskich zachowało się zaledwie jedno potwierdzone dzieło omawianego francuskiego mistrza. Wydaje się wszakże, że warto prześledzić, jak twórczość tak uznanego malarza oddziaływała na Polskę i Polaków. Okazuje się bowiem, że przetrwało więcej prac artysty mających związek z Polską niż tylko te najlepiej znane dzieła zamawiane przez Stanisława Augusta Poniatowskiego przy pośrednictwie Madame Geoffrin. Wciąż jednak pozostaje wiele niejasności na temat zamówień dokonywanych u Francuza przez polskich i z Polską związanych zleceniodawców.

Spróbujmy chronologicznie prześledzić związki Bouchera z naszym krajem. Nie można w tym kontekście na wstępie nie odnotować faktu, że pierwszą Polką, dla której młody artysta stworzył serię czterech obrazów namalowanych „en grisaille”, była królowa Maria Leszczyńska. Prace te po dziś dzień można podziwiać w, znajdującym się na pierwszym piętrze wersalskiego pałacu, Grand Appartement de la Reine (Wielkim Apartamencie Królowej). Już w 1725 roku chciała ona unowocześnić swoją sypialnię, której projekt przebudowy w stylu rokokowym przygotowali Robert de la Cotte i Ange-Jacques Gabriel. W 1735 roku XVII-wieczny sufit został ozdobiony lekką, wyrzeźbioną przez Jacquesa Verberckta, zgeometryzowaną dekoracją. W tym samym czasie, na polecenie Ludwika XV, Direction des Bâtiments du Roi (Dyrekcja Budynków Króla) zleciła Françoisowi Boucherowi udekorowanie plafonu czterema okazałymi medalionami – obrazami „en grisailles” – przedstawiającymi cnoty Marii Leszczyńskiej: Dobroczynność, Roztropność, Miłosierdzie i Wierność. Należy podkreślić, że było to zlecenie wyjątkowo ważne, bo pierwsze otrzymane przez Bouchera z dworu

² J. Pribe, *The Artist as Collector: François Boucher (1703–1770)*, „Journal of the History of Collections” 27 (2015), s. 1.



1. F. Boucher, *Milosierdzie*, 1735 r., Sypialnia Królowej, zamek w Wersalu, fot. RMN-GP (Château de Versailles), Franck Raux, <https://marie-antoinette.forumactif.org/t406p100-la-chambre-de-la-reine-a-versailles>

królewskiego³. Czy wyszło od samej Marii Leszczyńskiej, która żywo interesowała się malarstwem, trudno bez potwierdzenia źródłowego odpowiedzieć, ale hipoteza taka wydaje się dość prawdopodobna. Podkreślić warto, że styl zachowanych „in situ” obrazów jest pełen lekkości i delikatności. Umieszczone w dolnej, szerokiej ramie plafonu, w owalnych złotych ramach, wplecione w siatkę połyskującej, obficie połączanej rokokowej dekoracji, znakomicie kolorystycznie z nią kontrastują. Wpisują się w ten sposób w modne w tej epoce zestawienie barw popielatych i srebrzystych ze złotem. Odnotować należy, że w tym pokoju Polka – królowa Francji – urodziła dziesięcioro dzieci, a w dniu 24 czerwca 1768 roku zmarła⁴.

Następne związane z Polską zlecenie, które otrzymał Boucher, również pochodziło od kobiety, i też od królowej. W 1748 roku, w liście z 12 września, malarz

³ J. Hedley, *François Boucher: Seductive Visions*, London 2004, s. 48.

⁴ https://www.chateauversailles.fr/sites/default/files/file/depliant_marie.l_150419-bd-planche.pdf; <https://frenchtravelboutique.com/marie-leszczynska-bedroom/>; <https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/palace/king-private-apartments#louis-xvs-bedchamber> (dostęp: 20.08.2024).

Charles Antoine Coypel, informuje, że François Boucher przygotowuje prace przeznaczone dla Marii Józefy Habsburżanki, żony Augusta III Sasa. Zaznaczyć w tym miejscu warto, że uchodziła ona za osobę bardzo ambitną i niewątpliwie zdawała sobie sprawę z rosnącej sławy francuskiego artysty. Malarz miał dla niej namalować: „*l'Amour saltimbanque, des Fêtes vénetiennes et celui des Bohémiens*”⁵. W dalszej części listu autor stwierdza, że tematy podobają się Boucherowi i że pracuje już nad szkicami. Wiadomo, że później prace nad obrazami nie postępowały jednak tak pomyślnie, gdyż wysłano kilka ponagleń. Z 1752 roku, pochodzi zaś wiadomość o tym, że malarz życzy sobie realizacji innych tematów⁶.

Kolejny z grupy omawianych obiektów jest szczególnie, jako że powstał w nieco zagadkowych, nadal niejasnych, okolicznościach. A jest to znakomita kopia najbardziej znanego portretu François Bouchera, pędzla szwedzkiego malarza Gustafa Lundberga, z 1741 roku, którą w roku 1756 namalował polski artysta – Tadeusz Kuntze. Oryginał stanowił długie lata własność l’ Académie Royale de peinture (Królewskiej Akademii Malarstwa), będąc tzw. „*morceau de réception*” – dla jego twórcy legitymizacją wstępu do akademii. Obecnie należący do zbiorów muzeum Luwru obraz wykonany został techniką pastelu na papierze. Warto zaznaczyć, że informacje o wspomnianej tu olejnej kopii Kuntzego, która przechowywana jest w Muzeum Pałacu w Wilanowie⁷, podaje, poświęcona portretowi Bouchera, strona internetowa Luwru⁸. Porównując oryginał i kopię, trzeba stwierdzić, że pomimo różnicy technik wykonania, jest ona w dużej mierze wierna. Ustawienie, ubiór i fryzura modela są identyczne. Nieco jednak różni się twarz, która w pracy Kuntzego jest trochę węższa, w modelunku zaś delikatniejsza. Mniej w jej kolorystyce jest tonów czerwonych i różu. Jak pisze Dominika Walawander-Musz: „bujna, puklowana i pudrowana peruka [wydaje się] bardziej puszysta”⁹. Także faktura, oddanego techniką olejną, popielatego aksamitu, z którego uszyto „*justaucorps*” modela (zwany również szustokorem lub szostokorem), w wykonaniu polskiego malarza jest nieco inna, bardziej mięsista.

Pojawia się kilka podstawowych pytań: jak, kiedy, dlaczego i dla kogo polski artysta namalował ową kopię. Niestety nie są znane informacje źródłowe na temat wykonania tej pracy. Można jedynie hipotetycznie, oczywiście nie w pełni, próbować odpowiedzieć na te pytania. A co wiemy? Mecenasem Kuntzego był biskup Andrzej Stanisław Kostka Załuski. To on wysłał młodego malarza na naukę do Rzymu. W 1756 roku wezwał go jednak z powrotem do Krakowa.

⁵ A. Michel, *François Boucher*, Paris 1889, s. 73–74; *François Boucher 1703–1770*, red. A. Laing i in., New York 1986, s. 26.

⁶ A. Michel, *op. cit.*, s. 74.

⁷ https://wmuzeach.pl/wszystkie-obiekty/mRaNSMG3pOfZ1kUMK5yq_portret-francois-bouchera (dostęp: 20.08.2024).

⁸ <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208704> (dostęp: 20.08.2024).

⁹ D. Walawander-Musz, *Tadeusz Kuntze. Portret François Bouchera (wg pastelu Gustafa Lundberga)* [w:] *Oko malarza. Tadeusz Kuntze (1727–1793). Katalog wystawy, 29 listopada 2024 – 2 marca 2025*, red. K. Chrzanowska, N. Koziara-Ochęduszek, Kraków 2024, s. 92.



2. T. Kuntze, Portret François Bouchera (kopia z G. Lundberga), 1756 r., Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, https://wmuzeach.pl/wszystkie-obiekty/mRaNSMG3pOfZ1kUMK5yq_portret-francois-bouchera-/0/G4al0XB9y-NxDR09PM7jc

Droga wiodła prawdopodobnie przez Paryż, gdzie artysta zatrzymał się na jakiś nieokreślony czasowo pobyt. Dowodem na to mają być, wykonane przez niego, kopie aż sześciu portretów przedstawicieli ówczesnych władz Akademii Malarstwa. Dzieła przechowywane są w pałacu w Wilanowie, przynajmniej od lat siedemdziesiątych XIX wieku; należą do kolekcji Potockich, do której nie wiadomo, w jaki sposób ani kiedy trafiły¹⁰. Kopiowanie przez młodego artystę sześciu portretów będących wówczas własnością akademii musiało zająć Taddeo Polacco jakiś,

¹⁰ Willanów, *album zbior widoków i pamiątek oraz kopje z obrazów Galeryi Willanowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytni Warszawskiej z dodaniem opisów skreślonych przez H. Skimborowicza i W. Gersona*, Warszawa 1877, s. 126.

trudny do określenia, ale niewątpliwie dłuższy czas¹¹. Wszystkie one posiadają tę samą sygnaturę: „T. K. P. 1756”, która wyraźnie wskazuje datę i autora. Przedstawiają: François Bouchera (1703–1770), Charlesa-Josepha Natoire’ego (1700–1777) – oba według dzieł Gustafa Lundberga – Jeana II Restouta (1692–1768) i Jacquesa Dumonta, zwanego „Romain” (1701–1781) (według pierwowzorów Maurice’a-Quentina de La Toura), jak również Hyacinthe’a Collina de Vermonta (1693–1761) i Étienne’a Jeaunata (1699–1789), według dzieł Alexandra Roslina¹². Karpowicz, znał tylko cztery obrazy. Napisał wówczas: „Jedynym wspólnym mianownikiem łączącym [te portrety] jest Akademia”¹³. Obecnie wiadomo, że płócien ukazujących akademików jest w Wilanowie w sumie sześć. Kolejną wspólną cechą łączącą sportretowane postacie, którą należy dostrzec, jest to, że wszyscy ci wybitni francuscy artyści malarze byli także projektantami kartonów do tapiserii, czyli byli tzw. „cartonniers”. Powstaje więc pytanie, czy to tylko przypadek, Czy Kuntze poznał ich osobiście? Hipotetycznie wszyscy oni mogli go uczyć lub przynajmniej udzielać mu konsultacji w sprawie projektowania tapiserii. Wiadomo, że protektor malarza – biskup Załuski – bardzo dbał o to, aby młody Kuntze uzyskał jak najlepsze wykształcenie artystyczne. Zależało mu niewątpliwie, aby malarz gruntownie poznał tajniki tworzenia kartonów tapiserskich. Miał on bowiem wkrótce wykonać wielkie zlecenie biskupa: projekty zespołu tapiserii przeznaczonych do kościoła San Stanislao dei Polacchi w Rzymie, które w latach 1758–1759 utkał François Glaize¹⁴. Wracając do kopii wspomnianych sześciu portretów, niestety nie wiemy kto je zamówił. Najprawdopodobniej musiał to być Załuski. Gdzie pierwotnie zawisły? Kuntze przypuszczalnie wziął je ze sobą wracając z Paryża do Polski; okazałe portrety mogły udekorować ściany jednego z pałaców biskupa, w Krakowie¹⁵ lub Warszawie¹⁶. Odpowiedzi na te intrygujące pytania uzyskamy dopiero po odnalezieniu stosownych informacji w materiałach źródłowych¹⁷.

W kontekście omawianego tematu szczególnie istotną grupę stanowią zamówienia zrealizowane i niezrealizowane przez François Bouchera dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego przy pośrednictwie Pani Geoffrin. Artysta należał do jej ulubieńców, był stałym bywalcem salonu Madame¹⁸, a ona sama miała w swojej

¹¹ M. Karpowicz, *Tak zwane „autoportrety” Tadeusza Kuntze-Konicza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 28 (1996), s. 50. Autor podkreślił, że prace są bardzo staranne, a ich wykonie musiało być pracochłonne.

¹² K. Chrzanowska, *Życie i twórczość Tadeusza Kuntze* [w:] *Oko malarza...*, s. 40.

¹³ M. Karpowicz, *op. cit.*, s. 50.

¹⁴ A. Bender, *Tapiserie w dawnej Rzeczypospolitej*, Lublin 2004, s. 175–186; *eadem*, *Les cartons de tapisserie de Rome de Tadeusz Kuntze*, „Atti dell’Accademia Polacca”, vol. VI (2017), Roma 2018, s. 187–197.

¹⁵ M. Banacka, *Załuski i inicjatywy artystyczne*, Warszawa 2001, s. 119–120.

¹⁶ *Ibidem*, s. 127–130.

¹⁷ A. Bender, *Opere di Tadeusz Kuntze per la chiesa romana di San Stanislao dei Polacchi*, (w druku).

¹⁸ T. Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 6.



3. F. Boucher, *Herb Rzeczypospolitej i Stanisława Augusta z postaciami alegorycznymi Pokoju i Sprawiedliwości*, 1765 r., Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, fot. domena publiczna

kolekcji dziewięć jego prac¹⁹. Grupa dzieł zamawianych dla polskiego króla, jak wcześniej nadmieniono, została najlepiej rozpoznana przez badaczy, chociaż nadal nie wydobyto niektórych wątków związanych z historią planowanych i dokonanych zakupów lub ich dalej nie rozwinięto. Na wstępie należy wymienić najważniejszy i chyba jedyny pozostały w polskich zbiorach muzealnych obiekt autorstwa Bouchera, którym jest rysunek wykony na pergaminie tuszem, piórem i pędzlem, ukazujący *Herb Rzeczypospolitej i Stanisława Augusta z postaciami alegorycznymi Pokoju i Sprawiedliwości*, z 1765 roku, przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Pełna rozmachu, ale i jednocześnie subtelności, kompozycja odegrała istotną rolę w polskiej sztuce, stając się wzorcem dla wielu późniejszych dzieł, powstałych w różnych technikach²⁰.

W 1765 roku, również poprzez Madame Geoffrin, starania o zamówienie serii obrazów, m. in. z przedstawieniami zaczerpniętymi z historii starożytnej, do dekoracji sali Zamku Królewskiego w Warszawie rozpoczął, wkrótce po wstąpieniu na tron, młody król Stanisław August. Wybór padł na Carla Vanloo, François Bouchera, Josepha Viena i Noël Hallé. Boucher miał przygotować płótno

¹⁹ H. Kowalski, *Dzieje pierwszego artystycznego zamówienia króla Stanisława Augusta Poniatowskiego: cykl malarski w „Chambre des Seigneurs”*, „Kronika Zamkowa” 42 (2001), nr 2, s. 142.

²⁰ M. Kwiatkowski, *Stanisław August. Król – architekt*, Wrocław 1983, s. 58, 139; François..., s. 82–83; J. Pokora, *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764–1770). Studium z ikonografii władzy*, Warszawa 1993, s. 71, il. 40; T. Kossecka, *Gabinet rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1999, s. 159, il. 119, s. 178; M. Choynowski, *Ornamenta Regia – fotele tronowe Stanisława Augusta*, „Kronika Zamkowa” 65–66 (2013) nr 1–2, s. 29.

ukazujące *Wspaniałomyślność Scypiona*. Historię tego zamówienia szczegółowo prześledził i opracował Hubert Kowalski. Wiemy, że francuski malarz niestety nie wywiązał się z zadania. Przygotował jednak przynajmniej cztery szkice, które przetrwały. Trzy przechowują zbiory amerykańskie: Detroit Institute of Arts, Metropolitan Museum of Art oraz prywatna galeria Philips Family Collection, zaś jeden znajduje się w muzeum francuskim – Musée des Beaux-Arts w Quimper. Odpowiedzi na pytanie dlaczego obraz nie powstał, należy szukać w tym, iż artysta był już wówczas wiekowy i chory, do tego nękany coraz to nowymi sugestiami Pani Geoffrin i króla, czuł się po prostu zmęczony. Przekazał więc w 1768 roku wykonanie dzieła swojemu przyjacielowi Josephowi Vienowi²¹.

Wspomniane wyżej prace François Bouchera przetrwały do naszych dni lub też zachowały się źródła ich dotyczące. Pozwalają one w dużej mierze prześledzić historię tych dzieł, co nie pozostawia wątpliwości względem ich autorstwa. Znacznie trudniej jest się ustosunkować do celności atrybucji różnych wykazów z epoki, jak i tych późniejszych. Feliks Łoyko – dyplomata, szambelan i mąż zaufania króla Stanisława Augusta – zaznaczył, że dbano o autentyczność i wartość nabywanych prac. Napisał bowiem: „nous n’ en ferions l’acquisition qu’ en présence de Mr. Cochin ou d’un autre artiste célèbre, afin de n’ avoir aucun doute sur mérite de ce tableau que le propriétaire estime être un des meilleurs ouvrages de Mr. Boucher”. [„Nabylibyśmy go jedynie w obecności pana Cochina lub innego znanego artysty, aby nie mieć wątpliwości co do wartości tego obrazu, który właściciel uważa za jedno z najlepszych dzieł pana Bouchera”]²². Płótno oferowano w cenie 4000 liwrów, niestety nie podano jego tytułu²³, a z kontekstu zapisu nie wynika, jaka była to praca.

W kolekcji obrazów król miał posiadać dwa dzieła Bouchera: *Krajobraz z 1744 roku* (73,5 x 64,5 cm)²⁴ oraz *Śpiącą pasterkę* (52 x 43,5 cm)²⁵. Za najcenniejszy jednak uchodził spory obraz *Enfants faisant la moisson* (dosłownie: *Dzieci bawiące się w żniwiarzy*) (112 x 87 cm), dar biskupa Warmii, Ignacego Krasickiego²⁶. Johann Bernoulli odwiedzając, w towarzystwie Marcella Bacciarellego, królewski zamek w Warszawie napisał 12 października 1778 roku, że wychodząc z dużego owalnego pomieszczenia, trafił na jeden koniec zamku (?), a mianowicie do gabinetu, w którym wisiały ulubione przez króla obrazy, świadczące o jego wyrafinowanym guście artystycznym. Zobaczył tam m.in.: „Spilende Kinder

²¹ François..., s. 81–82; P. Stein, M. Taverner Holmes, *Eighteen-Century French Drawings in New York Collections*, New York 1999, s. 126–129; H. Kowalski, *op. cit.*, s. 137, 142–145; D. Juszcak, H. Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Warszawa 2007, s. 479–482.

²² T. Mańkowski, *op. cit.*, s. 40.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 291, nr 659.

²⁵ *Ibidem*, s. 53, 341, nr 1211.

²⁶ T. Mańkowski, *op. cit.*, s. 47; T. Mańkowski, *Krasicki jako kolekcjoner dzieł sztuki*, „Pamiętnik Literacki” 33 (1936), nr 1–4, s. 414.

von Boucher, ein niedliches Geschenk des jetzigen Bischofs von Ermland [Ignacy Krasicki], der überhaupt entweder auf gleiche Weise oder käuflich viele Gemälde aus seiner Sammlung zu der königlichen überlassen hat” [„*Dzieci bawiące się* Bouchera, miły dar obecnego biskupa Warmii, który przekazał królowi wiele obrazów ze swoich zbiorów, czy to w prezencie, czy też je mu sprzedając”]²⁷. Płótno to, noszące znaki „S. A.”, miało należeć od 1810 roku do Wojciecha Bogusławskiego, później informacje o jego losach niestety się urywają. Według ustaleń wielu badaczy były to *Enfants faisant la moisson*, dzieło wykonane przez malarza w 1731 roku²⁸. Przed II wojną światową obraz należał do Władysława Frąckiewicza²⁹.

Co do zbioru rysunków ostatniego polskiego króla, Teresa Kossecka powołując się na katalog Mikołaja Iwanowicza Utkina / Nikolaï Outkine, spisany w Sankt Petersburgu w pierwszej połowie XIX wieku³⁰, podaje, że autor z dawnej kolekcji Stanisława Augusta wymienił dziesięć prac Bouchera. Cztery z nich zaginęły w czasie II wojny światowej: dwa studia śpiących dzieci i dwie główki dziecięce. Z ocalałych sześciu tylko jedna praca utrzymała atrybucję. Jest to studium przygotowawcze sangwiną *Młodzieniec i dama z piskiem*, stanowiące szkic do obrazu *Piknik*. Rysunek należy do paryskiej kolekcji René de Chambrun³¹.

W polskiej literaturze przedmiotu nie był właściwie dotąd odnotowany fakt, iż poza nabyciem obrazów i rysunków wykonanych przez François Bouchera, król Stanisław August, za namową Pani Geoffrin, przymierzał się także do kupna dwóch tapiserii według projektu tego słynnego francuskiego artysty³². Przedstawiły one wschód i zachód słońca. Jak wynika ze źródeł, Pompadour zamówiła ich wykonanie w roku 1752³³. Utkane zostały one w latach 1754 i 1755, w manufakturze Gobelin, w atelier uznanego tapisjera Pierra-François Cozette’a, w oparciu o wcześniej namalowane obrazy olejne Bouchera. Po śmierci Pompadour w 1764 roku tapisserie planował kupić rosyjski marszand³⁴, ale transakcja jednak nie doszła do skutku. Zachowały się natomiast informacje o tym, że następnie, w 1766 roku, nabyciem tapiserii dla króla Polski była zainteresowana

²⁷ T. Mańkowski, *Galerja...*, s. 65, 225, nr 155; *Polska stanisławowska...*, s. 442–443; *François...*, s. 83.

²⁸ T. Mańkowski, *Galerja ...*, s. 156; *François...*, s. 83.

²⁹ T. Mańkowski, *Galerja...*, s. 225.

³⁰ Teresa Kossecka powołuje się na katalog: Mikołaj I. Utkin, *Catalogue raisonné des Estampes composant la Collection du Cabinet d’Alexandre de Varsovie redigé par Nikolaï Outkin*, t. I–XXIII, mps, St. Petersburg 1843–1849.

³¹ T. Kossecka, *op. cit.*, s. 139, 141, il. 99.

³² Temat niezrealizowanego zakupu dwóch tapiserii projektu François Bouchera szczegółowo omówiłam w artykule: A. Bender, *Zrealizowane i niezrealizowane zakupy ze zbiorów Madame de Pompadour w kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, (w druku).

³³ J. Vittet, *Commandes et achats de madame Pompadour aux Gobelins et à la Savonnerie*, [w:] *Madame Pompadour et les arts*, red. X. Salmon, Paris 2002, s. 367.

³⁴ O. Medvedkova, *Šuvalov À Rome (1765–1774). Histoire d’une dédicace*, „Cahiers du monde russe” 52 (2011), nr 1, s. 3, 10.

Pani Geoffrin³⁵. Madame proponowała zakup obu tkanin bez dodanych później bordiur, wobec czego negocjowała ich cenę³⁶. Jean Vittet nadmienia, że nie można wykluczyć, iż to sam Poniatowski zasugerował kupno tych tapiserii, gdyż jak zauważył, król interesował się nabyciem różnych innych przedmiotów z kolekcji Pompadour³⁷. Ale i ta transakcja nie została ostatecznie zrealizowana. Mme Geoffrin zmieniła zdanie lub de Marigny (brat Pompadour) nie chciał sprzedawać tapiserii bez bordiur i to po niższej cenie. Wydaje się jednak bardziej prawdopodobne, że to polski król musiał po prostu zrezygnować z tak kosztownych wydatków na dekoracje wnętrz³⁸. Ostatnie wiadomości o tkaninach pochodzą z 1785 roku³⁹. Od tego czasu ślad po nich niestety ginie. Wyobrażenie o ich wyglądzie mogą dać zachowane po dzień dzisiejszy obrazy olejne Bouchera, *Wschód* z 1753 roku i *Zachód słońca* z roku 1752, zakupione przez faworytę. Według bardzo wielu uchodziły one, i wciąż uchodzą, za najlepsze płótna wykonane przez Bouchera, „premier peintre du roi” [„pierwszego malarza króla”]⁴⁰. Po śmierci Pompadour obrazy te wystawione zostały na sprzedaż⁴¹. Kilka razy zmieniały właścicieli, aż w XIX wieku kupił je brytyjski kolekcjoner i po dziś dzień należą do zbiorów The Wallace Collection w Londynie⁴².

Twórczość François Bouchera funkcjonowała w tym czasie nie tylko w orbicie zainteresowań królewskich. Istotny dla badaczy jest krótki opis pracowni francuskiego mistrza, jaki skreślił hrabia Michał Jerzy Wandalin Mniszech, który odwiedził malarza w 1767 roku. Lakoniczny, bardzo syntetyczny tekst nie pozbawiony jest samodzielnego i, co ciekawe, dość krytycznego osądu autora. Polak bowiem napisał:

„Les plus célèbres artistes, membres des diverses Académies de Paris, ont leur atelier et leur logement au Louvre. Nous y avons vu Boucher travaillant à un grand tableau: *Apollon gardant*

³⁵ *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à jours, 1600–1900*, t. 4, oprac. M. Fenaille, Paris 1903, s. 183–188; J. Vittet, *Madame Geoffrin, ambassadrice des Gobelins à la cour de Pologne*, [w:] *Madame Geoffrin: une femme d'affaires et d'esprit*, ed. M. de Châteaubriand, Milan 2011, s. 50–51.

³⁶ *Etat...*, s. 185; J. Vittet, *Madame...*, s. 50.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J. Vittet, *Commandes...*, s. 378.

⁴⁰ É. Campardon, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du dix-huitième siècle. Ouvrage suivi du catalogue des tableaux originaux, des dessins et miniatures vendus après la mort de Madame de Pompadour; du catalogue des objets d'art et de curiosité du Marquis de Marigny, et de documents entièrement inédits sur le théâtre des petits cabinets avec un portrait gravé d'après le pastel de La Tour et le fac-similé d'une lettre*, Paris 1867, s. 321; P. Mantz, *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris 1880, s. 128–129; C. Henry, *Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins*, [w:] C. Henry, *Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, t. 1, Paris 2018, s. 141.

⁴¹ É. Campardon, *op. cit.*, s. 321.

⁴² <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.tab.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=3&sp=F&sp=SdetailBlockKey&sp=0> (dostęp: 12.08.2024).

les troupes d'Admète. Son cabinet, composé de plusieurs pièces, est immense magasin de curiosités de l'art et de la nature, rangés uniquement pour le coup d'oeil et n'offrant aucune suite, mais une multitude de pièces rares et bien conservées. On trouve, en général, les tableaux de Boucher très-gracieux, mais trop uniformes”.

[„Najsłynniejsi artyści, członkowie różnych akademii paryskich, mają swoje pracownie i zakwaterowanie w Luwrze. Widzieliśmy Bouchera pracującego nad dużym obrazem: *Apollo strzegący stad Admeta*. Miejsce jego pracy, składające się z kilku pomieszczeń, jest ogromnym magazynem z osobliwościami sztuki i natury, zaaranżowanym wyłącznie dla oka i nie oferującym żadnej sekwencji, ale mnóstwo rzadkich i dobrze zachowanych przedmiotów. Ogólnie rzecz biorąc, obrazy Bouchera są bardzo wdzięczne, ale zbyt jednolite”]⁴³.

Poza zamówieniami królewskimi François Boucher miał także otrzymywać zlecenia od najbardziej majątnych polskich arystokratów. Niestety na ten temat wiadomości są mocno niekompletne, czasem wręcz zdawkowe, a i atrybucje też są dość niepewne.

Wiadomo, że bratanek króla, podskarbi wielki litewski, książę Stanisław Poniatowski, jako młody, ale wytrawny już kolekcjoner, posiadał w swoich zbiorach „wiele rysunków Bouchera”, które w 1778 roku widział i o których, niestety, bardzo enigmatycznie wspominał Johann Bernoulli⁴⁴. Wincenty Potocki, podkomorzy wielki koronny, w swojej bogatej warszawskiej galerii mógł poszczycić się aż siedemnastoma obrazami Bouchera, o czym w wydany w 1780 roku katalogu poinformował jego sekretarz i bibliotekarz Henri Amiet. Przy obecnym stanie badań trudno stwierdzić, jaka była celność tych atrybucji. Trudno też prześledzić losy stopniowo rozsprzedawanych przez Potockiego, już od 1802 roku, obrazów. Znaczna część jego ogromnej kolekcji wywieziona została do Paryża, gdzie w 1820 roku wystawiono ją na licytacji⁴⁵.

W zamku w Łańcucie znajduje się po dziś dzień „Salon Bouchera” (zwany dawniej Pokojem sypialnym paradnym), którego dekoracja pochodzi z lat osiemdziesiątych lub początku lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku⁴⁶. Po 1885 roku na jego ścianach zawisło pięć francuskich obrazów, w tym trzy owalne płótna, przypuszczalnie autorstwa Bouchera: *Toaleta Wenus*⁴⁷, *Odpoczynek Diany (Śpiąca Diana)*⁴⁸ i *Bachanalie (Scena bachiczna)*⁴⁹. Należały one do olbrzymiej kolekcji malarstwa księżnej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej i do 1792 roku znajdo-

⁴³ Cyt. za: M. Mniszech, *Un gentilhomme Polonais à Paris 1767. Note de Voyage de Comte Michel Mniszech*, „La Revue rétrospective. Littéraire, historique et anecdotique” 6 (1887), s. 109.

⁴⁴ *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 380.

⁴⁵ *François...*, s. 83; A. Rottermund, *O warszawskiej galerii obrazów Wincentego Potockiego*, „Roczniki Humanistyczne” 35 (1987), z. 4, s. 155.

⁴⁶ Z. Kossakowska-Szanajca, B. Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964, s. 180.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 331, il. 218.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 332, il. 219.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 182, 330, il. 217.

wały się w jej, nieistniejącym dziś, warszawskim pałacu, dokładniej zaś w jakiś nieokreślonych „małych pokojach”, gdzie widziało je dwóch podróżujących po Polsce Francuzów⁵⁰. Prace te we wspomnianym łańcuckim salonie znajdowały się do 1944 roku⁵¹. W zbiorach zamku w Łańcucie odnotowany został także „gobelinowy dywan francuski z w. XVIII, wykonany według rysunków Bouchera i Tessiera w pracowni Cozette’a około r. 1760”⁵² oraz biskwit z Sèvres – *Paro ogrodników*, projektu omawianego tu artysty⁵³.

Najwięcej znaków zapytania dotyczy domniemanego plafonu lub supraport, bądź innych obrazów, które Boucher miał wykonać do Złotego Salonu – *Salon d’Or* – w należącym do rodziny Czartoryskich pałacu w Puławach. Dzieła malarzkie miały stanowić uzupełnienie zamówionej po 1748 roku, dla księżnej Zofii Marii Czartoryskiej i jej męża Aleksandra Augusta, boazerii projektu mistrza sztuki rokokowej – Juste Aurèle Meissonniera⁵⁴, która niestety w latach 1840–43 uległa zniszczeniu. Jej istnienie potwierdzają nie tylko trzy zachowane projekty⁵⁵, ale także, przechowywane w Ermitażu, rysunki pomiarowe⁵⁶. Kolejne dowody stanowią dwa opisy boazerii, niestety bardzo zwięzłe i mało konkretne. Pierwszy jest autorstwa księcia Jerzego Adama Czartoryskiego, który pisze o tym, jak w rewanżu za patriotyczną postawę jego rodziny pałac w Puławach został w 1794 roku zdewastowany przez wojska rosyjskie dowodzone przez hrabiego Waleriana Zubowa. Autor tak te dramatyczne wydarzenia przedstawił:

Rozbijano, niszczone wszystko, co zdobiło wnętrza. Cenne obrazy zostały pocięte na kawałki, książki z biblioteki – grabione i porozrzucone. Tylko główna sala pałacowa została oszczędzona, ponieważ złożone sztukaterie i drzwi malowane przez Bouchera sprawiły, iż Kozacy uwierzyli, że jest to kaplica⁵⁷.

Nieco późniejsza relacja pochodzi ze wspomnień senatora Leona Dembowskiego. Dotyczy czasów jego młodości, czyli pierwszej ćwierci XIX stulecia.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 320; B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736–1816*, Wrocław 1976, s. 316; *François...*, s. 83–84.

⁵¹ B. Majewska-Maszkowska, *op. cit.*, s. 299, 316.

⁵² *Ibidem*, s. 183, 336.

⁵³ *Ibidem*, s. 353.

⁵⁴ S. Lorentz, *Projets pour la Pologne de J. A. Meissonnier*, „Biuletyn Historii Sztuki” 30 (1958), nr 2, s. 198. Autor proponował wcześniejsze, niż udało się ustalić kolejnym badaczom, datowanie powstania omawianych dzieł: S. Popow, *Meissonnierowski salon Franciszka Bielińskiego – historia rokokowej dekoracji dworu magnackiego*, [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa 2005, s. 306.

⁵⁵ S. Lorentz, *op. cit.*, s. 198.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 186–198; *François...*, s. 84; A. Bernatowicz, *Malarski wystrój pałacu w Radzynie Podlaskim i rola Jana Bogumiła Płerscha*, „Biuletyn Historii Sztuki” 83 (2021), nr 2, s. 416; K. Niemira, *Honor bez egzageracji. Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII wieku*, Warszawa 2022, s. 178.

⁵⁷ A. J. Czartoryski, *Pamiętniki i materiały polityczne 1776–1809*, oprac. J. Skowronek, Warszawa 1986, s. 231.

Napisał on wówczas: „[Sala Złota] miała kształt szczególny, a ściany jej całe były w zwierciadłach i złożonych floresach. Części stanowiące czworoboki były niższe od owalu środkowego, ozdobione malowidłami Boucher”⁵⁸.

Jeszcze trudniej powiedzieć, czy – jak przypuszczał Stanisław Lorentz – prace Bouchera stanowiły uzupełnienie pierwszej realizacji Meissonniera dla Polski, czyli przeznaczonej do salonu *Grand Cabinet* (w jego warszawskim pałacu przy ul. Królewskiej) boazerii, zamówionej przez Franciszka Bielińskiego, a wykonanej w 1734 roku, która niestety również nie przetrwała. Autorstwo przedstawienia (lub przynajmniej szkicu kompozycyjnego) zdobiącego plafon, *Apollo powożący kwadrygą*, według najnowszych ustaleń przypisać należy Meissonnierowi⁵⁹. Obraz *Zefir i Flora* okazał się natomiast dziełem Augera Lucasa⁶⁰. W oparciu zaś o wyniki badań polskich i obcych uczonych Samanta Popow wykluczyła hipotezę Lorentza na temat możliwości dekoracji omawianego salonu tapiserią projektu Bouchera z manufaktury Beauvais⁶¹.

Na początku XIX wieku, pod wpływem oświecenia i klasycyzmu, w spojrzeniu na sztukę upowszechniły się inne niż dotąd kanony, w związku z czym malarstwo Bouchera przestało zachwycać jak wcześniej. Anna z Tyszkiewiczów Potocka, relacjonując swą podróż do Francji w 1810 roku, stwierdza, że „Bouchery i Vanloo” dawali zmanierowane dowody upadku sztuki. Ich twórczość według niej nie była wystarczająco „wielka, szlachetna i zuchwała”⁶². Juliusz Chrościcki zauważył, że gust rokokowy jednak na długie lata zakorzenił się na ziemiach polskich. Napisał bowiem:

Jeszcze w XIX i pocz. XX wieku na Małopolsce i na wschodnich terenach dawnej Rzeczypospolitej Szlacheckiej wznoszono stosunkowo często ołtarze rokokowe i neorokokowe, fundowano takie kielichy i monstrancje. Tak więc rokoko stało się na prowincji synonimem najbardziej powszechnego smaku artystycznego z którego kpił sobie Voltaire⁶³.

W podsumowaniu stwierdzić należy, że w XVIII stuleciu zainteresowanie Polaków, władców Polski oraz polskich arystokratów, sztuką François Bouchera było niemałe i godne dalszych badań naukowych. Nie do końca jednak wiemy i chyba trudno będzie w przyszłości precyzyjnie ustalić, ile i jakich prac francuskiego mistrza rokoka znajdowało się w rodzimych kolekcjach, ówczesne bowiem atrybucje nie zawsze mogły być celne. Należy przy tym pamiętać, że modnego artystę

⁵⁸ L. Dembowski, *Moje wspomnienia*, t. 1, St. Petersburg 1898, s. 130.

⁵⁹ S. Popow, *op. cit.*, s. 305–306.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 300–301.

⁶¹ *Ibidem*, s. 301–302.

⁶² A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne. W kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967, s. 57.

⁶³ J. A. Chrościcki, *Meissonnier's Designs for Polish Magnates*, [w:] *Polish and English Responses to French Art and Architecture: Contrasts and Similarities. Papers Delivered at the University of London/University of Warsaw History of Art Conference, January and September 1993*, red. F. Ames-Lewis, London 1995, s. 93–94.

chętnie kopiowano. Jego dzieła rozpowszechnione były ponadto dzięki odbitkom graficznym⁶⁴, co przyczyniało się do powstawania prac naśladowujących obrazy i styl francuskiego mistrza. Jest to niewątpliwie temat na odrębne opracowanie.

Jak zaznaczyłam, podjęty w niniejszym artykule temat rodzi wiele trudnych do rozstrzygnięcia pytań. Pozostaje jedynie mieć nadzieję, że dalsze poszukiwanie i zgłębianie źródeł polskich, jak i obcych, oraz prześledzenie historii poszczególnych porozrzucanych po niemal całym świecie obiektów, może w przyszłości pozwoli na uzyskanie odpowiedzi na niektóre z nich, a także umożliwi zweryfikowanie zaproponowanych w tekście hipotez.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Czartoryski A. J., *Pamiętniki i materiały polityczne 1776–1809*, oprac. J. Skowronek, Warszawa 1986.
- Dembowski L., *Moje wspomnienia*, t. 1, St. Petersburg 1898.
- Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à jours, 1600–1900*, t. 4, oprac. M. Fenaille, Paris 1903.
- Mniszech M., *Un gentilhomme Polonais à Paris 1767. Note de Voyage de Comte Michel Mniszech*, „La Revue retrospective. Litteraire, historique et anecdotique” 6 (1887), s. 75–123.
- Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963.
- Willanów, album zbiór widoków i pamiątek oraz kopje z obrazów Galeryi Willanowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytni Warszawskiej z dodaniem opisów skreślonych przez H. Skimborowicza i W. Gersona*, Warszawa 1877.

Opracowania

- Banacka M., *Zaluski i inicjatywy artystyczne*, Warszawa 2001.
- Bender A., *Les cartons de tapisserie de Rome de Tadeusz Kuntze*, „Atti dell' Accademia Polacca”, vol. VI (2017), Roma 2018, s. 187–197.
- Bender A., *Opere di Tadeusz Kuntze per la chiesa romana di San Stanislao dei Polacchi*, (w druku).
- Bender A., *Tapiserie w dawnej Rzeczypospolitej*, Lublin 2004.
- Bender A., *Zrealizowane i niezrealizowane zakupy ze zbiorów Madame de Pompadour w kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, (w druku).
- Bernatowicz A., *Malarski wystrój palacu w Radzynie Podlaskim i rola Jana Bogumila Plerscha*, „Biuletyn Historii Sztuki” 83 (2021), nr 2, s. 377–424.
- Campardon É., *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du dix-huitième siècle. Ouvrage suivi du catalogue des tableaux originaux, des dessins et miniatures vendus après la mort de Madame de Pompadour, du catalogue des objets d'art et de curiosité du Marquis de Marigny, et de documents entièrement inédits sur le théâtre des petits cabinets avec un portrait gravé d'après le pastel de La Tour et le fac-similé d'une lettre*, Paris 1867.

⁶⁴ *Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta, ryciny z kolekcji Stanisława Augusta i ze zbioru Jana Kantego Szembeka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2013, s. 14–18. Jako przykład podać można pracę *Zeus i nimfa*, którą według obrazu François Bouchera rytował René Gaillard.

- Choynowski M., *Ornamenta Regia – fotele tronowe Stanisława Augusta*, „Kronika Zamkowa” 65–66 (2013) nr 1–2, s. 17–57.
- Chrościcki J. A., *Meissonnier's Designs for Polish Magnates*, [w:] *Polish and English Responses to French Art and Architecture: Contrasts and Similarities. Papers Delivered at the University of London/University of Warsaw History of Art Conference, January and September 1993*, red. F. Ames-Lewis, London 1995, s. 85–94.
- Chrzanowska K., *Życie i twórczość Tadeusza Kuntzego* [w:] *Oko malarza. Tadeusz Kuntze (1727–1793)*, katalog wystawy, 29 listopada 2024–2 marca 2025, red. K. Chrzanowska, N. Koziara-Ochęduszek, Kraków 2024, s. 35–71.
- François Boucher 1703–1770*, red. A. Laing i in., New York 1986.
- Hedley J., *François Boucher: Seductive Visions*, London 2004.
- Henry C., *Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins*, [w:] Henry C., *Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, t. 1, Paris 2018, s. 135–150.
- Juszczak D., Małachowicz H., *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Warszawa 2007.
- Karpowicz M., *Tak zwane „autoportrety” Tadeusza Kuntze-Konicza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 28 (1996), s. 45–51.
- Kossecka T., *Gabinet rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1999.
- Kossakowska-Szanajca Z., Majewska-Maszkowska B., *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964.
- Kowalski H., *Dzieje pierwszego artystycznego zamówienia króla Stanisława Augusta Poniatowskiego: cykl malarcki w „Chambre des Seigneurs”*, „Kronika Zamkowa” 42 (2001), nr 2, s. 137–166.
- Kwiatkowski M., *Stanisław August. Król – architekt*, Wrocław 1983.
- Lorentz S., *Projets pour la Pologne de J. A. Meissonnier*, „Biuletyn Historii Sztuki” 30 (1958), nr 2, s. 186–198.
- Majewska-Maszkowska B., *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736–1816*, Wrocław 1976.
- Mantz P., *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris 1880.
- Mańkowski T., *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
- Mańkowski T., *Krasicki jako kolekcjoner dzieł sztuki*, „Pamiętnik Literacki” 33 (1936), nr 1–4, s. 408–419.
- Medvedkova O., *Šuvalov À Rome (1765–1774). Histoire d'une dédicace*, „Cahiers du monde russe” 52 (2011), nr 1, s. 1–25.
- Metamorfozy. Królewska kolekcja grafiki Stanisława Augusta, ryciny z kolekcji Stanisława Augusta i ze zbioru Jana Kantego Szembeka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2013.
- Michel A., *François Boucher*, Paris 1889.
- Niemira K., *Honor bez egzageracji. Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII wieku*, Warszawa 2022.
- Pokora J., *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764–1770). Studium z ikonografii władzy*, Warszawa 1993.
- Popow S., *Meissonnierowski salon Franciszka Bielińskiego – historia rokokowej dekoracji dworu magnackiego*, [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa 2005, s. 295–320.
- Priebe J., *The Artist as Collector: François Boucher (1703–1770)*, „Journal of the History of Collections” 27 (2015), s. 1–16.
- Rottermund A., *O warszawskiej galerii obrazów Wincentego Potockiego*, „Roczniki Humanistyczne” 35 (1987), z. 4, s. 151–155.
- Ryszkiewicz A., *Francusko-polskie związki artystyczne. W kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967.
- Stein P., Taverner Holmes M., *Eighteen-Century French Drawings in New York Collections*, New York 1999.
- Tomkiewicz W., *Rokoko*, Warszawa 1988.

- Vittet J., *Commandes et achats de madame Pompadour aux Gobelins et à la Savonnerie*, [w:] *Madame Pompadour et les arts*, red. X. Salmon, Paris 2002, s. 367–381.
- Vittet J., *Madame Geoffrin, ambassadrice des Gobelins à la cour de Pologne*, [w:] *Madame Geoffrin: une femme d'affaires et d'esprit*, ed. M. de Châteaubriand, Milan 2011, s. 47–51.
- Walawander-Musz D., *Tadeusz Kuntze. Portret François Bouchera (wg pastelu Gustafa Lundberga)* [w:] *Oko malarza. Tadeusz Kuntze (1727–1793). Katalog wystawy, 29 listopada 2024 – 2 marca 2025*, red. K. Chrzanowska, N. Koziara-Ochęduszek, Kraków 2024, s. 92–93.

Strony internetowe

- https://www.chateauversailles.fr/sites/default/files/file/depliant_marie.l_150419-bd-planche.pdf;
<https://frenchtravelboutique.com/marie-leszczynska-bedroom/>; <https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/palace/king-private-apartments#louis-xvs-bedchamber> (dostęp: 20.08.2024).
- https://wmuzeach.pl/wszystkie-obiekty/mRaNSMG3pOfZ1kUMK5yq_portret-francois-bouchera (dostęp: 20.08.2024).
- <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020208704> (dostęp: 20.08.2024).
- <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.tab.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=Sdetail-View&sp=0&sp=Sdetail&sp=3&sp=F&sp=SdetailBlockKey&sp=0> (dostęp: 12.08.2024).

Bożena Popiołek, Z POCZUCIA PIĘKNA, Z POTRZEBY POSIADANIA. KOBIECY ŚWIAT RZECZY W OSIEMNASTOWIECZNEJ RZECZYPOSPOLITEJ, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2024, ss. 560.



1. Okładka monografii B. Popiołek, *Z poczucia piękna, z potrzeby posiadania. Kobiety świat rzeczy w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2024

Problematyka mecenatu kobiecego stanowi jeden z wyrazistych kierunków w badaniach z zakresu historii kultury. W powyższy nurt wpisuje się książka *Z poczucia piękna, z potrzeby posiadania. Kobiety świat rzeczy w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej*, autorstwa Bożeny Popiołek, wydana nakładem Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Z prac Autorki, tworzących spójny dorobek związany z analizą dworów szlacheckich i mecenatu kobiet, wymienić można przykładowe monografie: *Królowa bez korony: studium z życia i działalności Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej ok. 1669–1729* (Kraków 1996); *Kobiety świat w czasach Augusta II: studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich* (Kraków 2003); „Woli mojej ostatniej testament ten...”: *testamenty staropolskie jako źródło do historii mentalności XVII i XVIII wieku* (Kraków 2009); *Dobrodziejki i klienci: specyfika patronatu kobiecego i relacji klientalnych w czasach saskich* (Warszawa 2020); *Rytuały codzienności: świat szlacheckiego dworu w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej* (Warszawa 2022).

Tytułowym zagadnieniem w omawianym tomie są przedmioty związane z codziennością kobiet przynależących do elit społecznych. Kwalifikacja przestrzeni

i rzeczy jako damskich jest oczywiście umowna – płynne granice pozostają szczególnie widoczne przy takich wątkach, jak meble, kałamarze czy zastawa stołowa. Użytkowanie ich zarówno przez panie, jak i mężczyzn, nie podważa jednak zasadności uwzględnienia ich w zestawieniu.

Tom został podzielony na trzy rozdziały, z których pierwszy obejmuje precjoza i sposoby ich pozyskiwania (dzięki spadkom bądź zakupom). Z wyrobów jubilerskich wyszczególnione zostały między innymi wysadzane szlachetnymi kamieniami pierścienie, bransoletki, kamee, naszyjniki, kolczyki i wpinane we włosy egrety. Kunsztem wykonania odznaczały się również przybory do pisanja, relikwiarze, szkatułki, igielniczki oraz różnej wielkości zegary i zegarki (np. inkrustowane lub z kryształowymi kopertami). Kolejna część opracowania obejmuje analizę tkanin oraz damskiej odzieży. Można się z niej dowiedzieć, jakie rodzaje sukien noszono podczas dworskich uroczystości czy w czasie żałoby. Ciekawie przedstawia się przegląd modnych w XVIII wieku dodatków, którymi wzbogacano kreacje i podkreślano statut społeczny, czego „exemplum” były rozmaite nakrycia głowy. Ważne dopełnienie strojów stanowiły rękawiczki, wachlarze, parasolki i sztuczne kwiaty – uszyte z jedwabiu bądź muślinu – dzięki którym można było zmienić wygląd starszych szat. Kwestią poruszaną w kilku podrozdziałach jest też sposób pozyskiwania i użytkowania ubrań – handel tkaninami, dziedziczenie strojów czy pranie sukien.

Trzecia część poświęcona została przestrzeniom: rezydencjom i ich wyposażeniu. Charakterystyka magnackich siedzib uwzględnia zarówno wielkoskalowe kompleksy pałacowe (np. Wilanów), jak i założenia dworskie. Szczególnie interesującym zagadnieniem, uwzględnionym we fragmencie



2. Porcelanowy kosz kwiatowy z manufaktury w Miśni, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. domena publiczna



3. M. Bacciarelli, *Portret Izabeli z Poniatowskich Branickiej*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. domena publiczna



4. *Pałac w Wilanowie*, fot. A. Barczyk

dotyczącym bibliotek i galerii obrazów, jest zamiłowanie magnatek do gromadzenia cenionych wówczas książek i podejmowane przez nie próby tworzenia własnych utworów literackich. Pasją wielu kobiet było też zakładanie ogrodów, które stawały się między innymi sceną dla uroczystości i przedstawień teatralnych. Autorka przybliżyła również wyposażenie wnętrz, prezentując mieszczące



5. Wachlarz z drugiej połowy XVIII wieku, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. domena publiczna

się w nich kominki, zwierciadła, różne typy mebli. Uwzględnione zostały też naczynia, służące do serwowania i spożywania potraw, wśród nich srebrne serwisy do kawy i herbaty, fajanse i wyroby porcelanowe. Zestawienie domyka spojrzenie na dawne sposoby podróżowania – opisane zostały konie i środki transportu (np. karety oraz kolaski). Nieodłączną częścią książki są ponadto bibliografia (zawierająca obszerne źródła archiwalne) oraz indeks osobowy.

Do wartych podkreślenia atutów monografii należy to, że ukazano w niej zróżnicowanie funkcji pozornie prostych przedmiotów (czego przykład stanowić może wachlarz, pełniący rolę użytkową i ozdobną, ale też związany z ówczesną kulturą – za pośrednictwem tego rekwizytu okazywano uczucia, zapisywano na nim modlitwy i taneczne choreografie) oraz fakt przybliżenia nieco zapomnianych pojęć. W przypisach wyjaśnione zostały takie terminy, jak choćby berberzyca (rodzaj naczynia gospodarskiego), szynal (długi gwóźdź), angażanty (dekoracyjne, podwójne bądź potrójne mankiety) czy binda (ozdobny diadem z tkaniny lub kruszcu i kamieni szlachetnych). Treść publikacji warto by było dopełnić większą liczbą ilustracji, niedostatek ten wynikać może wszakże z ogólnych wytycznych wydawniczych i nie jest zarzutem wobec Autorki. Książka Bożeny Popiołek posiada jeszcze jeden walor, często marginalizowany w odniesieniu do prac naukowych. Dzięki wyborowi tematu publikacja – powstała w wyniku analiz źródeł,



6. Sekretera z około 1720 roku, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. A. Barczyk

skierowana w pierwszej kolejności do historyków, badaczy kultury i sztuki – może stać się interesująca dla szerszego grona odbiorców. Atrakcyjność temu podnosi estetyka layoutu i druku, zgodna z identyfikacją wizualną wydawcy: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

Omówiona publikacja zawiera przekrojowe spojrzenie na różnorodne przestrzenie i przedmioty związane z kobietami doby baroku, stanowiąc efekt badań nad znaczną ilością materiałów źródłowych. Inwentarze majątków magnackich i szlacheckich wykorzystywane są najczęściej do rekonstrukcji form architektonicznych i wyposażenia poszczególnych rezydencji. Zestawienie informacji z dokumentów związanych z wieloma różnymi postaciami i ich siedzibami czyni z niej tym ciekawszą propozycję czytelniczą.

Alina Barczyk

Uniwersytet Łódzki

Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury

alina.barczyk@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0002-6596-8915

Anna Sobecka, OBRAZOWANIE NATURY W NOWOŻYTNYM GDAŃSKU. O KULTURZE KOLEKCJONERSKIEJ MIASTA, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2021, ss. 454



Sztuka Gdańska epoki nowożytnej zdawała się dotychczas wszechstronnie omówiona. Wiele uczonych zajmowało się analizą powstałych wówczas dzieł oraz twórczością działających tam artystów. Równie interesującym zjawiskiem jest kolekcjonerstwo, stanowiące niełatwy do opracowania temat badawczy. Wiele tekstów potwierdzających istnienie określonych kolekcji przepadło, te zachowane zaś dostarczają zwykle niewielkiej wiedzy. Pomimo trudności w zakresie źródłowym Anna Sobecka, podejmując próbę opracowania tego zagadnienia, stworzyła publikację spełniającą oczekiwania czytelników.

Książka *Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku, O kulturze kolekcjonerskiej miasta* w pierwszej kolejności przybliża tytułowe miasto i jego mieszkańców. Dawny Gdańsk był ośrodkiem wielokulturowym i wielowyznaniowym, o świetnym, sprzyjającym odwiedzaniu go, położeniu geograficznym. Społeczeństwo gdańskie wykazywało znaczne zainteresowanie

poznawaniem otaczającego świata. Wiele osób decydowało się na podróże rozwijające ich wiedzę i zainteresowania, podczas których mieli okazję zapoznać się ze sztuką wielkich mistrzów, np. Albrechta Dürera, Jacopa Tintoretta czy Petera Paula Rubensa. Wszystkie te czynniki sprzyjały zapoczątkowaniu pierwszych przejawów kolekcjonerstwa. Z czasem gromadzenie artefaktów stało się wyznacznikiem statusu społecznego. Inspirując się wzorcami zachodnioeuropejskimi gdańszczanie czerpali wskazówki, w jaki sposób budować, systematyzować i eksponować swe zbiory.

Zainteresowanie kolekcjonerstwem nabrało dużego znaczenia w XVII i XVIII w. Zbieranie eksponatów z drobnej pasji stało się nierzadko przedsięwzięciem na większą skalę. Do największych gdańskich kolekcjonerów należeli: Gottfried Schwartz, rodziny Rosenbergów i Rottenbergów. Popularność kolekcjonerstwa wpłynęła w znacznym stopniu na handel sztuką. Gdańsk był ważnym

ośrodkiem wymiany handlowej. Ze względu na warunki geograficzne do miasta przypływały dzieła sztuki i towary luksusowe. To właśnie dzięki handlowi i podróżom gdańszczanie mieli dostęp do egzotycznych roślin, minerałów, zwierząt i innych ciekawych okazów natury, które następnie trafiały do lokalnych kolekcji jako swoiste kurioza. Wiele znamienitych rodów dostrzegło w nich także źródło zarobku, wysyłając dobra luksusowe w głąb kraju.

Anna Sobecka w ciekawy sposób śledzi etapy rozwoju gdańskiego kolekcjonerstwa od jego założeń po szczytowy okres. Towarzyszy temu analiza wizerunków natury i tego, jak ewoluowały one pod wpływem zmian kulturowych i gospodarczych tamtego okresu. Zachodnioeuropejskie odkrycia badaczy fauny i flory przenikały do nauki i sztuki, co wpływało na sposób, w jaki ludzie postrzegali i przedstawiali przyrodę. Ważnym aspektem w kulturze Gdańska, prezentowanym w publikacji, było zainteresowanie jego mieszkańców naturalizmem. Początkowo martwe natury miały związek z emblematyką, posiadały też symboliczne, ukryte znaczenie, np. motyw *Vanitas*. Z biegiem czasu przedstawienia tego typu stały się pomocne w badaniach naukowych nad fauną i florą.

Zainteresowanie zwierzętami początkowo wynikało z popularności myślistwa, przez co ukazywano je najczęściej w ruchu. Odminną narrację prezentuje gdański malarz z XVI w. Daniel Schultz. Przedstawiane przez niego zwierzęta miały charakter trofeów myśliwskich czy martwej natury stołowej (najczęściej ptactwa), czasami uzupełnianej o żywe zwierzęta, np. psy myśliwskie. Pomimo dramaturgii przedstawienia były to dzieła o dużych walorach dekoracyjnych. Obrazy prezentujące martwą zwierzyńcę nie były jedynymi występującymi w sztuce Gdańska. Popularne stały się też wizerunki zwierząt wykonane z punktu widzenia naukowego, ukazujące ich cechy charakterystyczne. Oddaje to zainteresowanie fauną lokalną, jak i egzotyczną. Podobnie podchodzono do obrazowania roślinności. Wielu twórców skupiało się na motywach florystycznych. Chętnie tworzone karty prezentujące poszczególne gatunki roślin. Sami naukowcy, będący kolekcjonerami, podejmowali amatorskie próby artystyczne. Doceniano także estetyczne aspekty flory, prezentując m.in. bukiety kwiatowe.

Autorka eksploruje różnorodne aspekty natury poprzez malarstwo, rysunek oraz grafikę. Jednym z jej głównych założeń jest to, że sposób obrazowania przyrody był ściśle związany z wiedzą naukową i mentalnością społeczeństwa epoki nowożytnej. Badaczka ukazuje, jak różnorodne, często bardzo szczegółowe, przedstawienia natury wynikały z fascynacji naukowymi odkryciami, np. geograficznymi i przyrodniczymi, które budziły ciekawość i przybliżały odbiorcom nieznane wcześniej gatunki roślin i zwierząt.

Anna Sobecka w świetny sposób łączy analizę artystyczną z kontekstem historyczno-społecznym, co czyni jej książkę ważną pozycją nie tylko dla miłośników sztuki, ale także historyków i kulturoznawców, zainteresowanych złożonymi relacjami między kulturą Gdańska epoki nowożytnej a naturą.

Karolina Nowakowska

Łódź

karolina.nowakowska2@edu.uni.lodz.pl

DE MORBIS CAPITIS ET TRISTIA ANIMAE / O CHOROBAH GŁOWY I SMUTKU DUSZY. Wystawa czasowa w Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku (maj 2024 r. – luty 2025 r.)

W Szpitalu Świątego Ducha, mieszczącym Dział Historii Medycyny Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku, od maja 2024 r. do lutego 2025 r. odwiedzić można wyjątkową wystawę zatytułowaną *De morbis capitis et tristitia animae / o chorobach głowy i smutku duszy*. Kuratorka wydarzenia – dr Jowita Jagła – wraz ze współpracownikami podjęła się stworzenia ekspozycji poświęconej tym, którzy przez wieki spychani byli na margines społeczeństwa. Wystawa jest spojrzeniem na to, jak postrzegano i odbierano cierpiących na choroby umysłu. Przybliżeniem świata wykluczonych i niezrozumianych. Ekspozycja podzielona została na trzy części, w których dziełom sztuki towarzyszą eksponaty związane z dawnym leczeniem oraz kompozycje stworzone z suszonych roślin, korzeni i owoców.



1. Biblijny Jonasz odpoczywa po nawróceniu mieszkańców Niniwy, lewe skrzydło ołtarza głównego, 1583/1600 r., kościół pw. Najświętszej Maryi Panny Częstochowskiej, Łukta, fot. B. i L. Okońscy



2–3. Fragment ekspozycji *De morbis capitis et tristitia animae* / *O chorobach głowy i smutku duszy*, Szpital św. Ducha (Dział Historii Medycyny Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku), fot. M. Zabłocki



4. Kompozycja z ciemierników, wykonanie Mayra Wojciechowicz, fot. B. i L. Okońscy



5. Portret Jana Zygmunta Hohenzollerna, autor nieznany, XVIII w. (kopia obrazu z wieku XVII), Muzeum im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Kętrzynie



6. Ropucha wotywna, Wiedeń, przed 1675 r., Klasztor O.O. Paulinów Jasna Góra, fot. B. i L. Okońscy

7. *Pokutująca Maria Magdalena*, malarz częstochowski Jan C. W., 1669 r., Sanktuarium Matki Bożej Gidelskiej w Gidlach, fot. B. i L. Okońscy





8. *Głowa św. Jana Chrzciciela*, Stanisław Drabczyński, 2009 r., kolekcja prywatna, Kraków, fot. B. i L. Okońscy

Wędrówkę przez świat cierpiących na choroby mentalne i neurologiczne rozpoczyna widz od strefy poświęconej szaleństwu społeczno-jednostkowemu i alegorycznej melancholii. Spotyka tu portrety trzech postaci historycznych, dotkniętych szaleństwem lub apopleksją: książąt Albrechta Fryderyka Hohenzollerna, Jana Zygmunta Hohenzollerna oraz Fryderyka Wilhelma IV – króla Prus. Obrazy pochodzą kolejno z XVI, XVII i XIX wieku. Świat melancholików, których postrzegano jako zgnuśniałych i leniwych, emanujących apatią i wyczerpaniem, reprezentują tu przedstawienia proroka Jonasza oraz św. Marii Magdaleny. Na wizerunkach obu postaci widoczny jest charakterystyczny gest podparcia głowy ręką, wyrażający od czasów starożytnych zamyślenie, smutek i cierpienie. Na ekspozycji znajdujemy takie dzieła, jak *Złożenie do grobu, ze sceną Zwiastowania i fundatorem*, gdzie jedną z bohaterek jest Maria Magdalena (1615 r.), oraz skrzydło ołtarzowe ze sceną prezentującą *Biblijnego Jonasza odpoczywającego po nawróceniu mieszkańców Niniwy* (1583–1600 r.). Dopełnienie tematyki melancholijnej stanowi alegoria Lenistwa, z którym utożsamiano usposobienie melancholijne, ukazana na *Tablicy Grzechów Głównych* z kościoła pw. św. Barbary w Rumianie.

Część druga wystawy poświęcona została praktykom związanym ze sposobami leczenia umęczonego szaleństwem umysłu. Autorom wystawy udało się zgromadzić różnorodny zbiór eksponatów. Widz odnajdzie tu zarówno przedmioty wotywnie, których przez wieki używano w, mających zaradzić problemom zdrowotnym, praktykach religijnych, jak i obiekty związane z farmakologicznym leczeniem takich przypadłości, jak padaczka i depresja. Ponadto ekspozycja została

wzbogacona, wypożyczoną z Katedry Anatomii UJ CM w Krakowie (pierwotnie pochodzącą z krypty kościoła pw. św. Mikołaja w Sławkowie), ludzką czaszką z widocznymi śladami po trepanacji, którą w dawanych czasach stosowano jako metodę leczenia chorób umysłowych. Całość ekspozycji dopełniają doskonale dobrane kwiatowo-roślinne kompozycje wykonane przez współczesną artystkę Mayrę Wojciechowicz.

Ostatnia część wystawy wprowadza oglądającego na ścieżki prezentujące wątki histerii, tanecznictwa i epilepsji. Schorzenia te, jak się wydaje, w okresie średniowiecza i nowożytności występowały niezwykle często. Na ekspozycji zgromadzone zostały przedstawienia świętych patronów od tych przypadłości – św. św. Jana Chrzyciela i Wita, oraz opiekuna cierpiących na padaczkę, św. Walentego. Na szczególną uwagę zasługuje rycina z 1642 r., autorstwa Hendrika Hondiusa, zatytułowana *Pielgrzymka epileptyczek do kościoła św. Jana Chrzyciela w Molenbeck*. Stanowi ona swoisty portret manii tanecznej odnotowanej między XI a XVIII w. głównie na terenie Niemiec, północno-wschodniej Francji, Niderlandów oraz Włoch. Rycina powstała na podstawie jednego z rysunków Pietera Breugla, ukazujących pejzaż z pochodem ludzi dotkniętych epilepsją bądź tanecznictwem.

Jak zaznacza sama Kuratorka, ekspozycji doświadczać można zarówno w przedstawionej powyżej kolejności, jak i odwrotnie, gdyż jak mówi: „Niepewność kierunku jest wszak niepewnością ludzkich doznań i poczynań, wiodących umysł na manowce”¹.

Wystawa powinna zwrócić uwagę nie tylko znawców i miłośników sztuki, ale także tych wszystkich, którzy interesują się zagadnieniami związanymi z historią medycyny. Autorem wystawy udało się zgromadzić bogatą kolekcję eksponatów wypożyczonych z różnych ośrodków muzealnych i kolekcji prywatnych. Pomimo niewielkiej powierzchni ekspozycja w sposób różnorodny przybliżyła obraz średniowiecznego i nowożytnego spojrzenia na choroby umysłu i cierpiących na nie ludzi. Całość wystawy jest bardzo dobrze skomponowana. Wykorzystanie naturaliiów, a także same wnętrza Szpitala Świętego Ducha, sprawiają, że wizyta w muzeum jest całościowym doznaniem wizualnym, doskonale oddającym charakter prezentowanej tematyki.

Sylvia Ośniecka

Łódź

s.osniecka@gmail.com

STANISŁAW HERAKLIUSZ LUBOMIRSKI – SZTUKA MYŚLENIA I PRAKTYKA DZIAŁANIA. Konferencja naukowa (24 maja 2024 r.) i promocja katalogu wystawy (12 lipca 2024 r.)

Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642–1702), magnat, marszałek wielki koronny, poeta, pisarz i filozof, stał się po raz kolejny tematem ożywionej debaty za sprawą wystawy *Sztuka dobrego myślenia. Dziedzictwo Stanisława Herakliusza Lubomirskiego* przygotowanej przez Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie i zaprezentowanej w dniach od 25 kwietnia do 1 września 2024 r. Kuratorzy wystawy, Kamil Frejlich i Piotr Skowroński, postarali się o nową interpretację idei oraz dzieł Śreniawity. Wystawie, która przyciągnęła uwagę publiczności dzięki obiektom wypożyczonym m.in. z Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Staatsgalerie Stuttgart, Nationalmuseum w Sztokholmie, Bibliothèque nationale de France, Lubovnianske múzeum – hrad v Starej Ľubovni oraz polskich muzeów i bibliotek, towarzyszył bogaty program wydarzeń naukowych i popularnonaukowych. Wśród nich ważne miejsce zajęły: zorganizowana w dniu 24 maja konferencja, nosząca ten sam co wystawa tytuł, oraz promocja katalogu wystawy 12 lipca 2024 r.

¹ <https://muzeumkopernika.pl/de-morbis-capitis-et-tristitia-animae-o-chorobach-glowy-i-smutku-duszy/>

Zgodnie z ideą ekspozycji konferencja miała charakter interdyscyplinarny i łączyła perspektywy trzech dziedzin: historii, historii sztuki i historii literatury, co odzwierciedlało pola zainteresowań i działalności Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Na początku spotkania głos zabrala Marianna Otmianowska, dyrektor Muzeum Łazienek Królewskich, która nawiązała do potrzeby odkrywania przeszłości miejsca, jako drogowskazu wyznaczającego rozwój instytucji na przyszłość, dla kolejnych generacji. Po niej, w krótkim wystąpieniu, Jan Lubomirski-Lanckoroński, prezes Fundacji Lanckorońskich, podziękował organizatorom za trud tworzenia wystawy i nawiązał do postaci swojego dalekiego przodka oraz jego znaczenia w życiu publicznym. Tuż przed pierwszym panelem tematycznym głos zabrali kuratorzy wystawy Kamil Frejlich i Piotr Skowroński, którzy przybliżyli realia powstawania ekspozycji, odnajdywania i pozyskiwania obiektów, a także kontaktu z instytucjami wypożyczającymi. Zwrócili uwagę m.in. na nową interpretację symboliki Łazienki Lubomirskiego, którą ukazali w kontekście całego założenia rezydencjonalnego, obejmującego Ujazdów, ale też Czerniaków oraz Arkadię.

Pierwszy z paneli, poświęcony sprawom polityki krajowej i zagranicznej, rozpoczął Mirosław Nagielski z Instytutu Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Jako znawca dziejów rodów, w szczególności okresu rokoszu Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, przybliżył najwcześniejsze lata życia Stanisława Herakliusza, poświęcone edukacji i wczesnej karierze politycznej. Jak zauważył badacz, obarczony brzemieniem ojcowskiej nielojalności wobec Jana II Kazimierza, Stanisław Herakliusz dał się poznać jako sprawny i płomienny mówca, a przy tym popierający politykę dworu uczestnik życia publicznego, dzięki czemu zdobył awans na ważne urzędy centralne. Kolejny prelegent, Krzysztof Wiśniewski, reprezentujący Instytut Historii Akademii Piotrkowskiej, odniósł się w swojej prezentacji do postaci Stanisława Herakliusza Lubomirskiego jako marszałka wielkiego koronnego. W swoim referacie badacz zarysował główne płaszczyzny jego działalności, takie jak zarządzanie dworem królewskim, utrzymanie porządku publicznego w mieście rezydencjonalnym oraz rozbudowę Starej Warszawy. Prelegent nie omieszczał także przypomnieć o udziale Lubomirskiego w opozycji przeciwko Janowi III w latach 80. XVII w. oraz o próbie uzyskania przez niego kontroli nad polityką dworską. W ocenie badacza Lubomirski, który z sumiennością wypełniał swoje obowiązki, był niezwykle energicznym dostojnikiem państwowym, który orientował się w zasadach działalności fakcyjnej i wykorzystywał jej najróżniejsze aspekty m.in. tworząc stronnictwa sejmikowe. Panel zakończyło wystąpienie Zbigniewa Hunderta z Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum, poświęcone działalności wojskowej Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w armii koronnej, w którym ten znawca tematyki militarnej ukazał proces gromadzenia przez Śreniawitę oddziałów oraz jego wiedzę z zakresu prowadzenia wojen, jaką zdobył w czasie rozlicznych wypraw.

Po tej części odbyła się dyskusja, w której zadano pytania dotyczące niektórych obiektów zaprezentowanych na wystawie, m.in. horoskopów urodzeniowych Lubomirskich i ingresu Stanisława Herakliusza do Ujazdowa. Z kolei Mirosław Nagielski odpowiedział na pytanie dotyczące poszukiwania korespondencji Stanisława Herakliusza Lubomirskiego z lat. 60. i 70. XVII wieku, wskazując na jej rozdrobnienie pomiędzy Wiedniem oraz archiwami prywatnymi m.in. rodu Lobkoviców. Drugi panel konferencji upłynął pod znakiem rozpoznawania literackich pasji „polskiego Salomona”, jak nazywano Stanisława Herakliusza Lubomirskiego za jego życia. Pierwsze wystąpienie wygłosiła Eстера Lasocińska z Instytutu Badań Literackich w Warszawie, która skupiła się na omówieniu poezji Lubomirskiego jako twórcy okresu późnego baroku. Osią przewodnią jej wypowiedzi stały się takie dzieła, jak *Adverbia moralia*, *Tobiasz wyzwolony* i przekład Księgi Koheleta. Badaczka naszkicowała system wartości Lubomirskiego oraz jego światopogląd, poruszyła też (w kontekście doświadczeń życiowych autora) występujące w jego dziełach motywy natury, mądrości i kobiet. Ciekawym elementem jej wypowiedzi stały się odniesienia do elementów sztuki graficznej – rycin towarzyszących wydaniom poszczególnych utworów oraz architektury, w tym nagrobków Zofii z Opalińskich Lubomirskiej i Małgorzaty z Durantów Kotowskiej. Zaraz po wystąpieniu Lasocińskiej głos zabrał Mieczysław Mejor, także reprezentujący Instytut Badań Literackich w Warszawie. Swoją uwagę skupił on tylko na jednym, ostatnim dziele Lubomirskiego, *De vanitate consiliorum*, którego wydźwięk nie tylko filozoficzny, ale i polityczny, był zakamuflowaną krytyką rządów

Augusta II. Wokół kwestii poruszanych przez dzieło, w tym m.in. zgubnych skutków wyprawy króla Polski na Inflanty w 1702 r., debatowali później, w czasie dyskusji, prelegent wraz z Urszulą Kosińską z Instytutu Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Ostatnie wystąpienie w tym panelu należało do Anny Kolasy z Naukowej i Akademickiej Sieci Komputerowej – Państwowego Instytutu Badawczego, która wprowadziła zebranych w meandry filozoficznych rozważań snutych przez marszałka wielkiego koronnego i głoszonej przez niego filozofii sceptycyzmu.

Ostatni panel, obejmujący zagadnienia z zakresu historii sztuki i kultury, otworzyło wystąpienie Przemysław Wątroby z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, który przyjrzał się niedokończonym, a atrybuowanym Tylmanowi z Gameren projektom architektonicznym. Badacz poszukiwał w zachowanych „niedomówieniach” ważnych realizacji budowlanych, które ostatecznie nie zostały wcielone w tkankę architektoniczną. Mowa tu m.in. o zespole prywatnych pomieszczeń Lubomirskich przy klasztorze bernardynów czy obiektów małej architektury, takich jak nagrobek Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, służących propagandzie rodowej. Zaraz po nim w swoim cennym wystąpieniu Jarosław Dumanowski z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, ukazał znaczenie siedemnastowiecznego magnackiego stołu, poszukując odniesień kulinarnych w księdze kucharskiej Stanisława Czarnieckiego oraz w dziele Stanisława Herakliusza Lubomirskiego pt. *Rozmowy Artakserksesa i Ewandra*.

Całość spotkania została podsumowana potrzebą dalszych badań nad spuścizną pisarską Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, ogłoszenia pełnej edycji jego dzieł, co stanowiłoby powrót do planów wydawniczych zespołu Adama Karpińskiego, ale też do przebadania epistolografii Śreniawity oraz zrekonstruowania jego biografii..

Dopełnieniem majowej konferencji stała się, w dniu 12 lipca 2024 r., prezentacja katalogu wystawy. Spotkanie przybrało charakter rozmowy z kuratorami wystawy, którą poprowadził Jarosław Pietrzak z Instytutu Historii i Archiwistyki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Poza oczywistymi pytaniami o konieczność dotarcia „ad fontes”, do początków Łazienek i potrzebę organizacji kolejnej, podobnej, wystawy, poruszone zostały takie wątki, jak m.in. symbolika wody i jej znaczenie w kontekście budowy Łazienki jako apollińskiego źródła Hipokrene, wokół którego zbierały się Muzy. Dalsza część rozmowy dotyczyła próby naszkicowania intelektualnej biografii Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w kontekście jego światopoglądu, w tym m.in. zapatrywań na Boską obecność w świecie. Kuratorzy próbowali zmierzyć się z dysonansem wynikającym z rekatolizacyjnych działań Lubomirskiego w starostwie spiskim w latach 70. XVII w. a typowym dla niego pojmowaniem Boga li tylko jako siły natury i potęgi rozumu. Nie mogło zabraknąć bardziej przyziemnych tematów, m.in. stosunku Lubomirskiego do kobiet i włączaniu ich przez niego w orbitę swoich działań politycznych, czego świetnym przykładem była druga żona marszałka wielkiego koronnego Elżbieta z Denhoffów. Kuratorzy opowiedzieli też o zdumiewających eksponatach, które zaprezentowane zostały na wystawie, m.in. o horoskopach, medalach, płycie grobowej marszałka wielkiego koronnego, sukni grobowej jego pierwszej żony i wielu innych.

Spotkanie zakończyło się podziękowaniami złożonymi na ręce darczyńców, autorów not katalogowych oraz esejów, w końcu sponsorów wystawy i jej patronów.

Jarosław Pietrzak

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

jaroslawpietrzak777@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0341-2273

PACAI. ISTORIJS SODO LELIJOS. Wystawa czasowa w Pałacu Władców Wielkiego Księstwa Litewskiego w Wilnie (październik 2024 r. – styczeń 2025 r.)

Wystawa poświęcona jednemu z najpotężniejszych nowożytnych rodów w Wielkim Księstwie Litewskim, jakim byli Pacowie herbu Gozdawa (29 października 2024 r. – 26 stycznia 2025 r.), świetnie wpisuje się w cykl ekspozycji organizowanych przez Pałac Władców Wielkiego Księstwa Litewskiego w Wilnie, dedykowany najznamienitszym rodowi magnackim Litwy. Pierwsza z nich, poświęcona Sapiehom, odbyła się w 2012 r., druga zaś, która miała miejsce na przełomie 2019 i 2020 r., ukazywała dzieje i mecenat Radziwiłłów. Wystawa opowiadająca o rodzinie Paców jest trzecim dużym pokazem tego typu przybliżającym historię oraz hojny mecenat rodu na przestrzeni wieków.

Niewątpliwie należy zwrócić uwagę na osoby kuratorów, którymi są dr Vidas Dolinskas, dyrektor Pałacu oraz badacz zajmujący się m.in. nowożytną historią, kulturą i sztuką Wielkiego Księstwa Litewskiego, oraz prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż, specjalizująca się w nowożytnej sztuce tego regionu w kontekście fundacji artystycznych i ich treści ideowych¹.

Bardzo trafny jest tytuł wystawy: *Pacowie. Lilie w ogrodzie historii*, nawiązujący do piśmiennictwa kręgu pacowskiego, w którym członkowie magnackiej rodziny porównywani są z liliami (herbem Paców jest Gozdawa, czyli podwójna lilia heraldyczna), a sama familia do ogrodu, gdzie owe lilie wyrastają i kwitną, służąc Kościołowi i Rzeczypospolitej². Ekspozycja została podzielona na pięć części, z których każda porusza inne wątki, a poprzedzają je plansze wprowadzające w dane zagadnienie, co ułatwia zrozumienie wystawy, szczególnie przez odwiedzających, którzy nie są zbyt zorientowani w historii czy znaczeniu treści ideowych doby baroku.

Pierwsza z części wprowadza w historię rodu Liliatów oraz ich pochodzenie, ukazuje łączące ich powiązania małżeńskie, styl życia, a także zwyczaje pogrzebowe. Ułatwia to znacznych rozmiarów drzewo genealogiczne Gozdawitów ze wszystkimi znanymi członkami rodziny. Ukazuje ono zarówno starszą kanclerską, jak i młodszą hetmańską, gałąź rodu. Widzowi zostaje również opowiedziana litewsko-pacowska etnogeneza, według której Litwini są potomkami starożytnych Rzymian, uciekających z Italii przed okrutnym władcą, a sami Liliaci są krewnymi florenckiej rodziny de' Pazzi³.

¹ Do najważniejszych prac Kuratorki na temat Paców należą: A. S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008; eadem, *Fundacje artystyczne rodziny Paców Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana*. „Lilium bonae spei ab antiquitate cosecratum”, Warszawa 2016; eadem, *Treści ideowe wystroju kościoła i klasztoru w Pożajściu*, [w:] *Kameduli w Warszawie 1641–2016. 375 lat fundacji eremu na Bielanych*, red. K. Guttmejer, A. S. Czyż, Warszawa 2016, s. 305–336; eadem, *Belweder Krzysztofa Zygmunta Paca i jego żony Klary Izabelli*, „Artifex Novus” 2017, nr 1, s. 10–27; eadem, *Przekaz symboliczny i propagandowy programów heraldycznych w siedemnastowiecznych żałobnych drukach Pacowskich, czyli „Liliaci” i ich Gozdawa*, „Przegląd Wschodni” 56 (2018), t. 14, z. 4, s. 739–765; eadem, *Pomiędzy tradycją zakonu a tradycją rodu – treści ideowe fasady kościoła benedyktynek pw. św. Katarzyny w Wilnie*, „Artifex Novus” 2019, nr 3, s. 58–75; eadem, *The Symbolic And Propaganda Message of the Heraldic Programs in Two 17th-century Marriage Prints (Epithalamia) of the Pacas Family*, „Knygotyra” 2019, vol. 73, s. 79–93; eadem, *Wizerunki Michała Kazimierza Paca – przegląd ikonografii hetmana litewskiego i wojewody wileńskiego*, „Artifex Novus” 2020, nr 4, s. 86–111; eadem, *The Decor of the Room with Painted Views in Ludwik Michał Pac's Palace in Warsaw*, „Kauno istorijos metraštis” 2022, vol. 20, s. 235–256; eadem, Piotr Jamski, „Szczęśliwie nieba krajów włoskich!” *Freskant Michelangelo Palloni w Wielkim Księstwie Litewskim*, Warszawa 2023.

² Więcej na temat autoprezentacji rodu zob. A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne...*, s. 194–216.

³ Więcej na temat litewskiej etnogenezy i rzekomego pokrewieństwa Paców z rodziną de' Pazzi zob. *ibidem*, s. 57–86, 404–429.

Świadczyć mają o tym zaprezentowane na wystawie XVII i XVIII-wieczne rękopisy i druki, oraz portret rzekomej krewniaczki – florenckiej karmelitanki św. Marii Magdaleny de' Pazzi. Wystawę uświetniają druki okolicznościowe wydane z okazji zaślubin członów rodu oraz ich portrety. Uwagę zwracają szczególnie dwa z nich, ukazujące kanclerza wielkiego litewskiego Krzysztofa Zygmunta Paca oraz jego małżonkę Klarę Izabellę de Mailly Lascaris, będące kopią warsztatową portretów Daniela Schultza. Obrazy te, pochodzące z lat 70. XVII w., reprezentują wysoki poziom wykonania, świetnie odzwierciedlone faktury tkanin dają wrażenie namacalności, a w wyraznie portretowych rysach twarzy widoczna jest psychologizacja postaci.

O ile jednak dotychczas omówiona strona sali poświęcona jest życiu, o tyle druga odnosi się do śmierci. Zebrano tam liczne kazania, panegiryki oraz frontyspisy druków okolicznościowych wydanych z okazji pogrzebów Gozdawitów. Wśród nich dwa frontyspisy, autorstwa Conrada Götkego, z epicediów Stefana Paca oraz jego krewnego Piotra zasługują na dokładniejsze przyjrzenie się im. Na pierwszym widać ogród z monumentalną lilią, z której gałązek wyrastają kwiaty z podobiznami Paców, całość zaś układa się w oryginalne drzewo genealogiczne domu. Drugi, będąc apoteozą i idealną wizją ojczyzny, jest także gloryfikacją służącego jej rodu. W tej części wystawy ukazano także rysunkowy projekt „castrum doloris” Anny Katarzyny z Paców Sapieżyny, autorstwa Giovanniego Battisty Gisleniego, oraz projekty nagrobków Krzysztofa Zygmunta i Klary Izabelli dłuta Pietra Puttiniego, przeznaczone do kościoła kamedułów w Pożajściu. Najcenniejszym zabytkiem zaprezentowanym w tej części pokazu jest, pochodząca z grobu Krzysztofa Zygmunta Paca, jedyna oryginalna delia z terenów Rzeczypospolitej.

Druga część wystawy odsłania działalność polityczną i wojskową Liliatów oraz ich zasługi dla państwa. Znajduje się tu galeria portretów przedstawicieli rodu Gozdawitów żyjących od XVII do XIX stulecia, wśród nich konterfekty biskupa wileńskiego Mikołaja Stefana, biskupa żmudzkiego Kazimierza, fundatora katedry w Worniach, czy hetmana wielkiego litewskiego i wojewody wileńskiego Michała Kazimierza, fundatora antokolskiego kościoła pw. św. Piotra i Pawła. Zaprezentowano tu dokumenty świadczące o potęgze i znaczeniu rodu, w tym m.in. przywilej Zygmunta III Wazy dla jednego z wileńskich cechów, podpisany przez Krzysztofa Zygmunta i opatrzony pieczęcią Wielkiego Księstwa Litewskiego. Ciekawymi eksponatami na wystawie są fragmenty dzienników z jego podróży edukacyjnych po Europie z lat 1624–1625 oraz 1631–1642 (w trakcie tej pierwszej towarzyszył królewiczowi Władysławowi Wazie). Wyjątkowym zabytkiem tej części ekspozycji jest srebrny stempel Pieczęci Majestatycznej Wielkiego Księstwa Litewskiego, używany za czasów Krzysztofa Zygmunta Paca. Na co dzień ten niedostępny dla szerszej publiczności atrybut, z którym kanclerz chętnie się portretował, przechowywany jest w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie.

Dużą popularnością wśród odwiedzających cieszy się wypożyczona z antokolskiej świątyni kanoników regularnych skrzynia skarbcowa zdobiona herbami Gozdawa, z okuciami w formie pojedynczych lilii heraldycznych, która mogła służyć wojsku Michała Kazimierza Paca jako skrzynia na monety. Wyobraźnię pobudza fakt, że jak do tej pory udało się otworzyć jedynie górny poziom skrzyni, natomiast zawartość pozostałych, dolnych, segmentów pozostaje zagadką. Obok niej zaprezentowano turecki bęben, zdobyty przez Michała Kazimierza Paca jako łup wojenny w bitwie pod Chocimiem w 1673 r. Na ekspozycji znajduje się także wykonany w północnych Indiach buzdygan. Do wojskowych wiktorii hetmana nawiązuje również zaprezentowana na wystawie paradna zbroja husarska. Wyjątkowym jest to, że w jej skrzydłach znajdują się oryginalne pióra. Niestety eksponat ten nie wiąże się bezpośrednio z żadnym z członków magnackiej rodziny. Ciekawymi zabytkami, które zaprezentowano w przestrzeni poświęconej wojskowości, są ponadto XVII-wieczne publikacje wydane na cześć Michała Kazimierza Paca. Zwłaszcza jedna z nich jest unikalna: *Practica prudenitiae poliitcae et militaris...* Mateusza Dłuskiego z 1670 r., jako że zachowały się zaledwie dwa egzemplarze tej książki. Dodać warto, że ukazano na niej drzeworyt z konnym portretem hetmana, co jest ważną wskazówką, sugerującą, że istniał lub istnieje, i jak na razie jest nierozpoznany, podobny malarski konterfekt Michała Kazimierza.

Kolejna, trzecia sala, znajdująca się na wyższej kondygnacji została zadedykowana tym Gozdawitom, którzy swoje życie poświęcili Bogu i Kościołowi. Zgromadzono tu liczne dokumenty

i publikacje poświadczające działalność trzech pochodzących z tego rodu pastorów i pięciu biskupów, z czego na ekspozycji umieszczono portrety trzech z nich. Znajduje się tu również wizerunek wileńskiej ksieni benedyktynek Sybilli (w zakonie Magdaleny) Pacówny, która zajęła się powiększeniem klasztoru oraz odbudową kościoła pw. św. Katarzyny w Wilnie. Pośród prezentowanych eksponatów podziwiać można też liczne przedstawienia świętyń fundowanych przez przedstawicieli rodu Paców, w tym wileńskich kościołów karmelitów bosych pw. św. Teresy, nieistniejącego już kościoła karmelitanek bosych pw. św. Józefa, wspomnianego kościoła św. Katarzyny, czy świętyń parafialnych w mniejszych miejscowościach należących do Liliatów. Uwagę przykuwa, ozdobiony Gozdawą i jednorożcem, dzwon z fundacji Michała Kazimierza Paca, pochodzący z ratusza lub jezuickiego kościoła w Mereczu (dziś zniszczony), oraz tablice pamiątkowe, które poświęcono dobrodziejom świątyni w Jeźnie – pułkownikowi Antoniemu Michałowi Pacowi oraz jego żonie Teresie Barbarze z Radziwiłłów.

Czwarta przestrzeń ekspozycji przybliży widzom najwspanialsze fundacje rodziny Paców z drugiej połowy XVII w. Należą do nich kościół i klasztor kamedułów w Pożajściu, którego okazałych rozmiarów makietę zaprezentowano w jednej z sal. Oprócz tego zgromadzono liczne dzieła sztuki związane z tamtejszą świątynią, do których należy m.in. *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną* pędzla wybitnego malarza Michała Anioła Palloniego, *Apoteoza św. Romualda* czy XIX-wieczna kopia obrazu *Matki Bożej z Dzieciątkiem w kwiatowej girlandzie*, jaki znajduje się w ołtarzu głównym pożajskiego kościoła. Wyjątkowym zabytkiem jest oryginalny akt fundacyjny eremu kamedułów z 1664 r., który wzbogacono stemmatem. Zebrano także ikonografię drugiej wspaniałej świątyni, będącej fundacją Michała Kazimierza Paca, jaką jest kościół pw. św. Piotra i Pawła na wileńskim Antokolu. Ciekawym obiektem jest też obraz, ukazujący wnętrze świątyni pokryte XIX-wieczną barwną polichromią. Wzrok widza przyciągają ponadto liczne zabytki złotnictwa z fundacji rodu Paców. Wśród nich na uwagę zasługują: augsburska monstrancja podarowana katedrze wileńskiej przez biskupa wileńskiego Mikołaja Stefana, lub biskupa żmudzkiego Kazimierza, z ostensorim w kształcie serca oraz „arma Christi” umieszczonymi na glorii, kielich z fundacji biskupa Mikołaja Stefana, dekorowany emaliowanymi plakietami, ukazującymi sceny z Męki Chrystusa, czy srebrny relikwiarz św. Kazimierza, wyobrażający młodego królewicza, pierwotnie podarowany wileńskiemu kościołowi św. Kazimierza przez Ewę z Paców Gosiewską i jej córkę Helenę Sanguszkową. Oddzielnie wyeksponowano niewielki relikwiarz domniemanej krewnej Paców, św. Marii Magdaleny de' Pazzi, ofiarowany biskupowi Mikołajowi Stefanowi przez Wielkiego Księcia Toskanii Kosmę III Medyceusza, w podzięce za relikwiarz św. Kazimierza, który znajduje się we florenckim San Lorenzo. Pośród wyeksponowanych na wystawie zabytków znajduje się ponadto srebrna sukienka obrazu Matki Boskiej Trockiej oraz wiele kielichów i puszek na komunikanty, które zostały wykonane przez wybitnych mistrzów złotnictwa z Augsburga, Gdańska, Wilna i innych ośrodków. Na pokazie nie zabrakło także olśniewających szat liturgicznych, w tym kilku ornatów fundowanych przez Ewę z Paców Gosiewską do kościoła św. Kazimierza w Wilnie. Wykonane z włoskich i perskich tkanin, przyozdobione litewskimi haftami westymenta reprezentują najwyższej klasy materiały dostępne w tamtym czasie w Rzeczypospolitej, świadcząc o zamożności i znaczeniu fundatorów.

Piątą i ostatnią część pokazu poświęcono świeckiemu dziedzictwu pozostawionemu przez Gozdawitów, w tym ich najważniejszym pałacom. Zgromadzono tu zarówno liczną ikonografię rezydencji, jak i detale z nich pochodzące. Wśród fotografii znajdują się najstarsze zdjęcia pałacu hetmańskiego Paców w Wilnie, litografia jednego z pierwszych na ziemiach polskich neogotyckich pałaców w Dowspudzie, czy rozbudowana makietka rezydencji w Jeźnie. Stamtąd pochodzi również wykonany z czarnego dębika kartusz, którego centrum zdobiła niegdyś metalowa Gozdawa. Oprócz tego imponujące wrażenie wywołuje pięć tapiserii herbowych, zamówionych przez hetmana Michała Kazimierza Paca, które wykonano w Brukseli, w warsztacie jednego z najświetniejszych ówczesnych niderlandzkich tapiserów – Jana Leyniersa. Gobeliny te, obecnie rozproszone po kolekcjach polskich i litewskich, udało się, po około 200 latach, zgromadzić w jednym miejscu. Niestety, znaczna część pozostawionych przez Paców zbiorów jest obecnie niedostępna dla badaczy i turystów; ilustrują to puste ramy po obrazach oraz niewielkie reprodukcje portretów Liliatów, których oryginały zostały

skradzione przez Rosjan, a obecnie przechowywane są w Smoleńsku. Ekspozycję kończy fragment kolekcji ostatniego męskiego przedstawiciela rodu, hrabiego Ludwika Michała Paca. Zaprezentowano tu głównie, pochodzące z jego warszawskiej rezydencji, obrazy słynnych malarzy oraz fragmenty antycznych i klasycystycznych rzeźb. Wszystkiego dopełnia rozbrzmiewający w salach ekspozycyjnych fortepianowy utwór *Taniec polski* Józefa Damsego, który dedykowany został hrabiemu Ludwikowi Michałowi.

Wileńska ekspozycja poświęcona rodowi Paców została pomyślana niezwykle ambitnie, czego dowodem jest choćby zgromadzenie około 300 obiektów od ponad 50 różnych właścicieli z Polski, Litwy i Ukrainy. Kuratorzy doskonale poradzili sobie z zorganizowaniem tak dużej wystawy, dobrze widoczny jest jej watek przewodni, a kolejne przestrzenie z rozmysłem z sobą połączone, tak że jedna wynika z drugiej. Niewielkie wszakże zastrzeżenia budzi na przykład umieszczenie dwóch portretów Paców, biskupa wileńskiego Mikołaja Stefana i biskupa żmudzkiego Kazimierza, w części poświęconej działalności politycznej i militarnej Gozdawitów, zamiast w sali związanej z ich fundacjami kościelnymi. Mankamentem tej przestrzeni jest wyeksponowanie, w dość wąskim przejściu, dużej skrzyni skarbcowej i bębna tureckiego, co w przypadku większej liczby odwiedzających może utrudniać sprawne przemieszczanie się. Ważnym elementem wystawy są makiety i plany architektonicznych fundacji Paców, szczególnie tych, które znajdują się poza stolicą Litwy. O ile wileńskim przykładom poświęcono nieco mniej miejsca, zachęcając do ich osobistego odwiedzenia, o tyle erem kamedułów w Pożajściu czy pałace w Jeźnie, Dowspoudzie i innych pozastołecznych miejscowościach reprezentują liczne pochodzące z nich eksponaty. Wystawa świetnie ilustruje potęgę i znaczenie nieco zapomnianego i pomijanego rodu Liliatów, ze szczególnym uwzględnieniem ich „złotego okresu”, przypadającego na drugą połowę XVII stulecia.

Przemierzając całą wystawę odwiedzający uświadamiają sobie splendor rodu Paców, jego bogactwo oraz znaczną liczbę fundacji architektonicznych, jak i pozostałego ruchomego dziedzictwa, którego większość została splądrowana, rozproszona lub zniszczona. Ostatnie części ekspozycji uświadamiają widzowi potęgę Gozdawitów oraz fakt, że do dziś przetrwała niestety tylko część związanych z nimi zabytków.

Kacper Łażewski

Łódź

kacper.lazewski@edu.uni.lodz.pl

ORCID: 0009-0006-2274-1311



Z życia Uniwersytetu Warszawskiego (styczeń – grudzień 2024)

18 kwietnia Kolegium Elektorów UW wybrało na kolejną, trwającą od 2024 do 2028 roku, kadencję dotychczasowego Rektora, prof. Alojzego Z. Nowaka, który otrzymawszy 281 głosów, zdecydowanie pokonał swych dwóch kontrkandydatów: prof. Łukasza Niesiołowskiego-Spano i prof. Macieja Góreckiego. Resztę Zespołu Rectorskiego od kolejnego roku akademickiego, prócz Alojzego Nowaka, tworzyć będą profesorowie Sambor Grucza, Ewa Krogulec, Adam Niewiadomski, Maciej Raś i Zygmunt Lalak.

12 czerwca, w wyniku wezwania ze strony Rektora, policja siłą wyniosła grupę studentów okupujących wejście do Pałacu Kazimierzowskiego. Okupacja stanowiła eskalację trwającej trzy tygodnie propalestyńskiej akcji protestacyjnej, mającej na celu skłonienie władz uczelni, w świetle trwającej na Bliskim Wschodzie krwawej wojny, do zerwania wszelkiej współpracy z Izraelem. Przez większość czasu protest odbywał się poprzez bierne czuwanie w rozbitych na kampusie namiotach, ale w najgorętszych momentach dochodziło zarówno do siłowego napierania na drzwi Pałacu, jaki i do wdrapywania się na stojące przy nim rusztowanie. Przepychankom z funkcjonariuszami towarzyszyły okrzyki domagające się dymisji Rektora. Wejście policji na teren UW należy do wydarzeń bez precedensu, dlatego też spotkało się ono z mieszanym odbiorem.

5 sierpnia w mieście Kano w północnej Nigerii doszło do zatrzymania szóstki przebywających w tym kraju studentów afrykanistyki naszego uniwersytetu (wraz z ich opiekunką). Powodem zatrzymania był ich rzekomy udział w antyrządowych protestach i wywieszenie w jego trakcie flag rosyjskich, czego podjęte w tej sprawie dochodzenie nie potwierdziło. W wyniku działań Ministerstwa Spraw Zagranicznych, w które włączył się również Rektor UW, całą grupę po trzech tygodniach uwolniono.

W **listopadzie** rozpoczęła się budowa nowego gmachu przy ul. Bednarskiej (działka pomiędzy Dobrą a Wybrzeżem Kościuszkowskim), z którego korzystać będą Wydziały Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii oraz Nauk Ekonomicznych, jak również Akademickie Radio Kampus. Znajdą się w nim specjalistyczne studia telewizyjne, radiowe i fotograficzne, wygodne sale zajęciowe i tarasy rekreacyjne. Elementem centralnym, łączącym wszystkie części gmachu, będzie trzykondygnacyjna agora. Z kolei na dachu przewidziane zostało miejsce na ogród. Powierzchnia całkowita budynku wyniesie 19,2 tys. km². Generalnym wykonawcą inwestycji jest KARMAR S.A., a planowany czas jej ukończenia to druga połowa 2027 roku.

Pod **koniec listopada** Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie wdrożyła nowy, doskonalszy, system zarządzania zbiorami bibliotecznymi o nazwie Alma oraz przeglądarkę Primo, która pozwala dotrzeć do wyszukiwanej pozycji niezależnie od tego, w jakiej bibliotece w Polsce się znajduje. Wcześniej z podobnego systemu korzystała Biblioteka Narodowa.

W **grudniu** Rada Miasta Stołecznego Warszawy podjęła decyzję o przyznaniu dwóm, rosnącym na terenie Ogrodu Botanicznego UW, dębom szypułkowym status pomników przyrody. Jeden z okazów mierzy sobie 345 cm obwodu, drugi – 355, oba należą do odmiany kolumnowej „Fastigiata” (*Quercus robur* „Fastigiata”).

Na podstawie materiałów Biura Prasowego UW
opracował Radosław Rusnak

NOTY O AUTORACH

Zbigniew Bania, doktor habilitowany, prof. ucz., Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki

Alina Barczyk, doktor, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki

Agnieszka Bender, doktor habilitowana, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II – Muzeum KUL

Tadeusz Bernatowicz, doktor habilitowany, prof. ucz., Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki

Anna S. Czyż, profesor doktor habilitowana, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Malgorzata Durbas, doktor habilitowany, prof. ucz., Instytut Historii, Uniwersytet im. Jana Długosza w Częstochowie

Piotr Gryglewski, doktor habilitowany, prof. ucz., Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki

Ewa Kociszewska, doktor, Wydział Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Kacper Łażewski, student, Uniwersytet Łódzki

Karolina Nowakowska, studentka, Uniwersytet Łódzki

Sylwia Ośniecka, historyk sztuki

Jarosław Pietrzak, doktor, Instytut Historii i Archiwistyki, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Irena Rolska, doktor habilitowana, prof. ucz., Instytut Nauk o Sztuce, Katolicki Uniwersytet Lubelski

Radosław Rusnak, doktor habilitowany, Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

Ryszard Szmydki, doktor habilitowany, Leuven

Andrzej Witko, profesor doktor habilitowany, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Jacek Żukowski, doktor, Zamek Królewski w Warszawie

Założyciel pisma: prof. dr hab. Janusz Pele

Komitet Redakcyjny:

Urszula Augustyniak – prof. dr hab., Katedra Historii
Kultury Staropolskiej Instytutu Historycznego UW
Andrzej Borowski – prof. dr hab., Katedra Historii Literatury
Staropolskiej i Oświeceniowej Instytutu Polonistyki UJ
Hans Jurgen Boemelburg – dr hab., Uniwersytet w Giessen
Jan Harasimowicz – prof. dr hab., Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Wrocławskiego
Edmund Kotarski – prof. dr hab., Instytut Filologii Polskiej UG
Wiesław Pawlak – prof. dr hab., Katedra Historii Literatury
Staropolskiej KUL
Marek Prejs – prof. dr hab., Instytut Kultury Polskiej UW
Barbara Przybyszewska-Jarمیńska – prof. dr hab., Zakład Muzykologii
i Pracowni Historii Muzyki IS PAN
Andrzej Rottermund – prof. dr hab., członek PAN
Rostysław Radyszewski – prof. dr hab., Narodowy Uniwersytet
im. Tarasa Szewczenki w Kijowie
Alina Żórawska-Witkowska – prof. dr hab., Instytut Muzykologii UW

Redaktor Naczelny:

Radosław Rusnak – dr hab., Instytut Literatury Polskiej UW

Członkowie Redakcji:

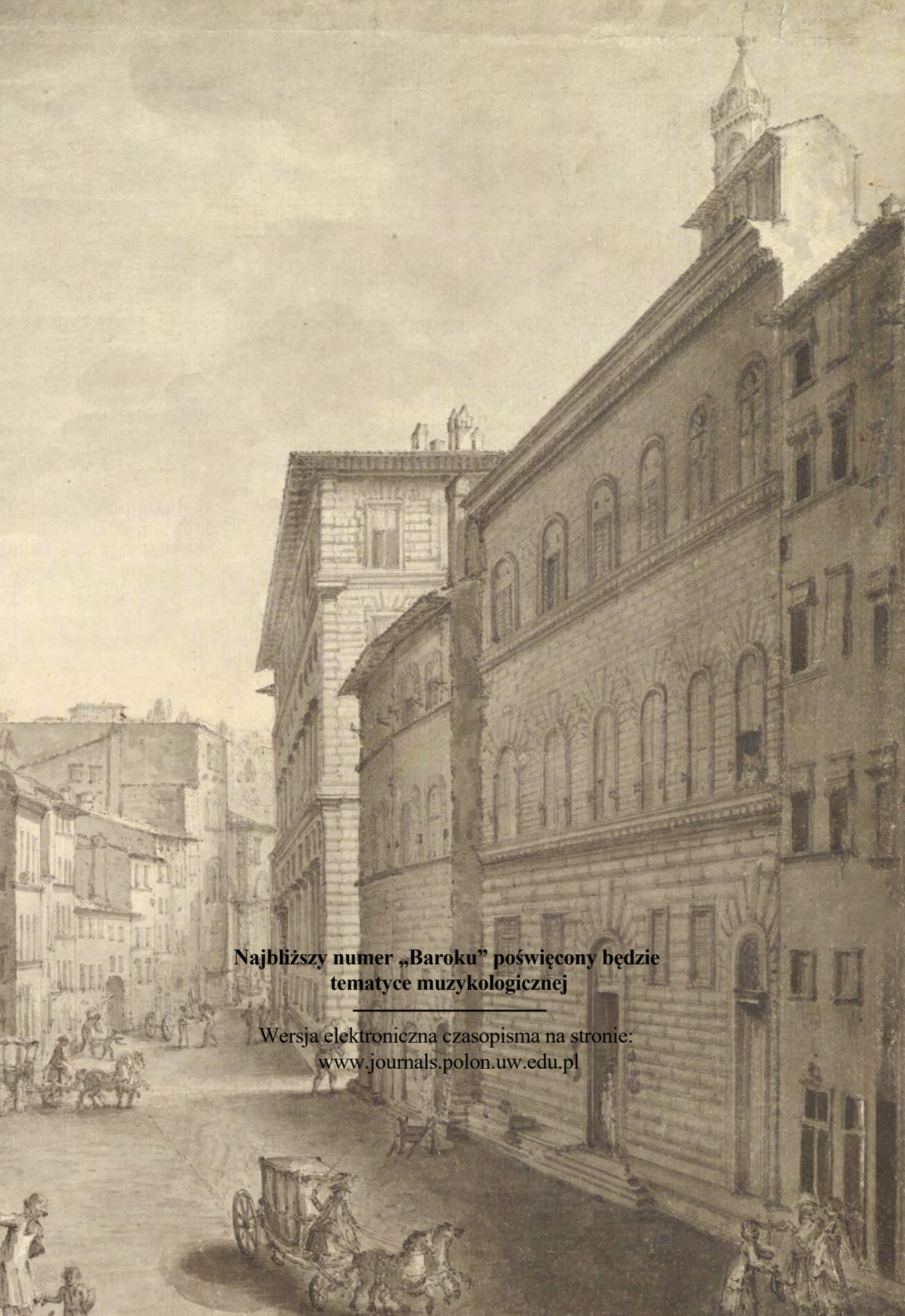
Tadeusz Bernatowicz – prof. dr hab., Instytut Historii Sztuki UŁ
Bartłomiej Czarski – dr hab., Instytut Filologii Klasycznej UW
Robert I. Frost – prof. dr hab., Uniwersytet w Aberdeen
Joanna Krauze-Karpińska – dr hab., Instytut Badań Literackich PAN
Miroslaw Nagielski – prof. dr hab., Instytut Historyczny UW
Szymon Paczkowski – dr hab., Instytut Muzykologii UW
Marek Prejs – prof. dr hab.
Alina Barczyk – dr, Instytut Historii Sztuki UŁ, sekretarz Redakcji

Adres Redakcji:

Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa
tel. 22 55 20 573
fax 22 55 21 020
rrusnak@uw.edu.pl
alina.barczyk@uni.lodz.pl

Adres Wydawnictwa:

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl



**Najbliższy numer „Baroku” poświęcony będzie
tematyce muzykologicznej**

Wersja elektroniczna czasopisma na stronie:
www.journals.polon.uw.edu.pl