

# artifex NOVUS

PISMO INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE  
ISSN 2544-5014

4 / 2020



Od Redakcji / **1**  
Przemysław Mrozowski

Kilka uwag o medalach portretowych Zygmunta I Starego / **4**  
Mateusz Grzęda

Monachijski portret króla Zygmunta Augusta i uwagi o ikonografii ostatniego Jagiellona / **24**

Jerzy T. Petrus

Jeszcze o stroju polskim w malarstwie portretowym w XVII–XX wieku. Pomiędzy obrazami a źródłami / **44**  
Jan K. Ostrowski

Opat Łądu Jan Zapolski, inicjator barokowej przebudowy, wystroju i wyposażenia kościoła pw. Najświętszej Maryi Panny i św. Mikołaja w Łądzie, i jego portret / **68**

Janusz Nowiński

Wizerunki Michała Kazimierza Paca – przegląd ikonografii hetmana litewskiego i wojewody wileńskiego / **86**

Anna Sylwia Czyż

Wokół medalu biskupa Andrzeja Trzebickiego / **112**  
Krzysztof J. Czyżewski, Marek Walczak

*Religione pro Deo, Sapientia pro Patria.* Kreacja wizerunku biskupa wileńskiego Konstantego Kazimierza Brzostowskiego w drukach okolicznościowych / **162**  
Aleksander Stankiewicz

#### MISCELLANEA

*Polonorum Icones* – zbiór „wyobrażeń ludzi w ojczyźnie znakomitych, na hołd potomności zasługujących”. Przyczynek do kształtowania kolekcji Gabinetu Rycin króla Stanisława Augusta / **182**  
Izabela Przepałkowska

Idea twórczości i figura artysty w *singeries* Davida Teniersa Młodszeo, Antoine’a Watteau i Jeana Chardina / **194**  
Joanna Strzemecka

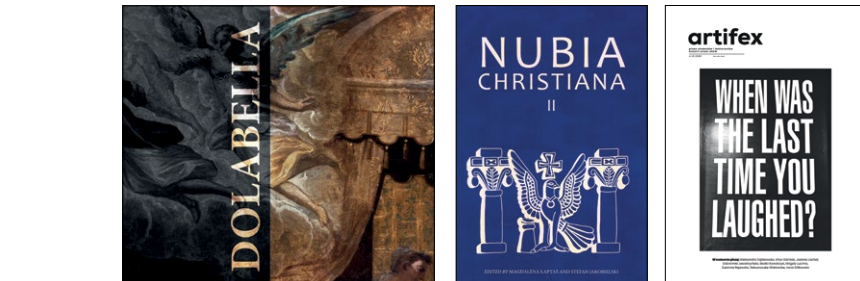
Wspomnienie o Ks. Prof. Stanisławie Kobielusie / **206**  
Romana Rupiewicz

Stanisław Kobielus (1939–2020) / **214**  
Stanisław Tylus SAC

Mowa pogrzebowa wygłoszona podczas nabożeństwa żałobnego księdza profesora Stanisława Kobielus a 9 stycznia 2019 r., kaplica księży pallotynów w Wadowicach na Kopcu / **216**

Anna Sylwia Czyż

Sprawozdanie z konferencji „Metamorfozy koloru w sztuce”. Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 9 grudnia 2020 r. / **218**  
Magdalena Tarnowska



PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE  
PRACOWNIKÓW IHS UKSW 2020

Artur Badach, *Mistrzowie reliefu. Najcenniejsze plakiety XV–XVIII w. z dawnej kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego* [katalog wystawy], Warszawa 2020

Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, *Podręcznik do inwentaryzacji polskich cmentarzy i nagrobków poza granicami kraju*, Warszawa 2020

Romana Rupiewicz, *Biblijne kody sacrum w kościele św. Andrzeja Boboli w Lublinie*, Warszawa 2020

*Nubia Christiana II*, ed. by Magdalena Łaptaś and Stefan Jakobielski, Warsaw 2020

*Dolabella. Wenecki malarz Wazów* [katalog wystawy], red. nauk. Magdalena Białonowska, konsultacja nauk. Przemysław Mrozowski, Warszawa 2020

#### WYDARZENIA 2020

4 marca Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. Piotr Gliński nadał prof. dr. hab. Jakubowi Pokorze, emerytowanemu pracownikowi IHS UKSW, Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”

29 sierpnia dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. ucz. została członkinią zarządu Fundacji im. Janusza St. Pasierba

1 października nowym dyrektorem IHS UKSW został prof. dr hab. Czesław Grajewski

10 września otwarto w Zamku Królewskim w Warszawie wystawę „Dolabella. Wenecki malarz Wazów”, przygotowaną według koncepcji i scenariusza dr. Jerzego Żmudzińskiego, której kuratorem była dr Magdalena Białonowska

We wrześniu dr Bartłomiej Gutowski został ponownie członkiem zarządu Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej AICA

W dniach 17–18 września odbyło się wyjazdowe seminarium IHS w Kazimierzu nad Wisłą, które zorganizowała dr Romana Rupiewicz

6 października otwarto w Zamku Królewskim w Warszawie wystawę „Mistrzowie reliefu. Najcenniejsze plakiety XV–XVIII w. z dawnej kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego”, której kuratorem był dr Artur Badach

24 listopada podpisano umowę pomiędzy IHS UKSW a Gminnym Ośrodkiem Kultury w Żołyńi. Celem projektu jest badanie twórczości rodziny Dąbrowskich – snycerzy, którzy swoje realizacje pozostawili na terenie Małopolski, Mazowsza, Ukrainy i USA. Projektem kieruje dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. ucz.

9 grudnia Katedra Kultury Artystycznej zorganizowała konferencję „Metamorfozy koloru w sztuce”

Ukazał się 19., jubileuszowy numer pisma „Artifex. Pismo studentów i doktorantów historii sztuki UKSW”, którego wieloletnim opiekunem naukowym jest dr Bartłomiej Gutowski. Pismo „Artifex” jest wydawane od 2000 r.

artifexnovus



Artifex Novus  
Pismo naukowe Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie  
ISSN 2544-5014

Redakcja Artifex Novus  
ul. Wóycickiego 1/3 bud. 23  
01-938 Warszawa  
artifex.uksw.edu.pl

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich reprodukcji ponoszą autorzy artykułów

Numer wydany ze środków Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Na okładce:  
Józef Rajecki, Portret opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego, olej na płótnie, 1747 r., klasztor w Łądzie. Fot. J. Nowiński

Redakcja:  
dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. ucz. (redaktor naczelna)  
dr Bartłomiej Gutowski (z-ca redaktor naczelnej)  
dr Magdalena Białonowska (sekretarz redakcji)  
dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. ucz.  
dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk  
dr Agnieszka Skrodzka  
dr Marta Wiraszka

Redaktor naukowy numeru:  
dr hab. Przemysław Mrozowski, prof. ucz.

Redakcja językowa i korekta:  
dr Małgorzata Jesiotr

Recenzenci numeru:  
dr hab. Zbigniew Bania, prof. ucz. (UŁ)  
dr hab. Andrzej Betlej, prof. ucz. (UJ)  
prof. dr hab. Waldemar Deluga (Ostravská univerzita, Czechy)  
dr Marzena Dziubecka (PiSnSŚ)  
dr Tomasz Dziubecki (PB)  
dr hab. Sławomir Górzyński (AIH)  
dr hab. Piotr Gryglewski, prof. ucz. (UŁ)  
prof dr hab. Teresa Grzybkowska (Warszawa)

dr. hab. Kazimierz Kuczman,  
prof. ucz. (UPJPII)

dr hab. Ewa Letkiewicz, prof. ucz. (UMCS)  
prof. dr hab. Urszula Mazurczak (Lublin)  
prof. dr hab. Jakub Pokora (Warszawa)  
dr hab. Irena Rolska, prof. ucz. (KUL)  
ks. prof. dr hab. Andrzej Witko (UPJPII)

Koncepcja graficzna:  
Sławomir Krajewski

Opracowanie graficzne:  
Piotr Górski

# Od Redakcji

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7922>

Trudno racjonalnie i naukowo dociekać, na czym polega siła oddziaływania portretu, która od czasów jego narodzin u progu nowożytności zapewniała mu tak wielkie zainteresowanie odbiorców, zarówno uczonych erudytów i arystokratycznych klientów, którzy je zamawiali sobie i bliskim, jak również szerokiego grona wszystkich tych, którzy tylko niekiedy miewali okazje je podziwiać. O ile w pierwszych stuleciach rozwoju zainteresowanie to miało swoje mocne uzasadnienie w opiniach teoretyków, którzy skłonni byli przypisać portretom ważną rolę w „odradzaniu się” sztuki, o tyle w XVII i XVIII w. nie stały one wysoko w hierarchii tematów powierzanych malarzom. Cóż z tego? Wzięci portreciści i tak należeli do twórców zarabiających najlepiej; aby „ustawić się” w kolejce do tych najsłynniejszych, jak w końcu XVII w. Hyacinthe Rigaud, trzeba było szukać wpływowych protektorów. Podobnie ekskluzywne było w XVIII w. grono klientów słynnych portrecistek Élizabeth Vigée-Lebrun czy Angeliki Kauffmann. Nawet w stanisławowskiej Warszawie pozyskanie podobizny pędzla najbardziej wziętego Marcella Bacciarellego wymagało nie lada zabiegów, także w kręgu najwyższej arystokracji. Gdy we wrześniu 1784 r. księżna Izabela Czartoryska chciała zamówić u niego portret swojej córki Marii, przyszłej księżnej wirtemberskiej, musiała wrazić zgodę na jej pozowanie do roli jednej z trzech muz przedstawionych w obrazie *Nadanie przywilejów Akademii Krakowskiej*, przeznaczonym do Sali Rycerskiej w zamku warszawskim. Dopiero wówczas król skłonił nadwornego malarza, aby przyjął zamówienie jego wpływowej kuzynki.

Fascynacja możliwych portretem wynikała w znacznej mierze z chęci posiadania udanej podobizny własnej lub osoby bliskiej, w której pragnęli oglądać swoje oblicza. Szerokiemu gronu odbiorców pozostawało podziwianie wizerunków wystawianych na widok publiczny nie tylko w gmachach urzędowych, ale także w kościołach, a ich prezentację uznawano za wyraz społecznego wyniesienia i wysokiej oceny rzeczywistych lub domniemanych zasług upamiętnianych nimi osób. Większy zasięg społecznego oddziaływania portretów zapewniały im edycje graficzne. Od połowy XVI w. publikowano cieszące się dużą popularnością albumowe serie z podobiznami znakomitych osobistości. Z czasem pojawiły się także samodzielne ryciny. Począwszy od XIX w., gdy najpoważniejsze kolekcje artystyczne zaczęto w Europie udostępniać w „świątyniach sztuki” – muzeach otwartych dla publiczności, za miarę wielkiego i nieustającego zainteresowania portretami można uznać poświęcane im wystawy. Było ich wiele, ale w tym miejscu koniecznie trzeba przypomnieć tę najważniejszą bodaj w powojennej Polsce – przejmującą panoramę narodowych dziejów *Polaków portret własny*, otwartą jesienią 1979 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wielkiej i tłumnie odwiedzanej ekspozycji towarzyszyła niezwykle podniosła atmosfera bezpośredniego nieomal obcowania z przeszłością, przywołaną podobiznami wspólnoty przodków.

Nie ulega wątpliwości, że wystawa ta odegrała ważną rolę w procesie odbudowy poczucia tożsamości zbiorowej Polaków po latach jej poniewierania za rządów komunistycznych. Stała się tym samym jednym z ważnych ogniw w łańcuchu wydarzeń, które prowadziły do przełomu Sierpnia 1980.

Wystawa krakowska była osiągnięciem niezwykłym – rzadko której ekspozycji portretów dane było odegrać tak ważną rolę społeczną. W emocjach, jakie budziło jej zwiedzanie, ujawnił się bardzo ważny aspekt relacji między portretem a jego odbiorcą, który miał znaczący wpływ na recepcję podobizny. U progu nowożytności Leone Battista Alberti próbował opisać te relacje, przypisując portretom „nieomal boską moc”, ponieważ „nie tylko nieobecnych obecnymi czyni, lecz także po upływie całych wieków ukazuje zmarłym oczom żyjących”. Alberti podkreślał zatem znaczenie portretu jako medium służącego komemoracji. Przywołał też reakcję Cassandra, jednego z wodzów Aleksandra Wielkiego, który oglądając portret nieżyjącego już władcy miał „odczuć powagę majestatu królewskiego i zadrżał z wrażenia”.

Poczucie kontaktu z przedstawioną w portrecie osobą zapewniać miało osiągnięte w nim możliwie sugestywnie podobieństwo twarzy uwzględniające cechy charakteru. Madame Geoffrin, wytrawna miłośniczka sztuki, gdy w 1768 r. otrzymała od króla Stanisława Augusta jego z dawna wyczekiwany portret pędzla Bacciarellego oceniła go bardzo wysoko właśnie ze względu na osiągnięte podobieństwo, pisząc: „nie potrafię nawet wyrazić mojej radości i wdzięczności. To najpiękniejszy prezent, jaki Wasza Królewska Mość mógł mi sprawić, najdroższy mi i najbardziej przyjemny. Oto teraz pozostanę w obecności Waszej Królewskiej Mości aż do końca mego życia”. Rzeczywiście – zachowała portret króla do śmierci i dziś jest on przechowywany w zbiorach rodzinnych jej spadkobierców.

Niewątpliwie ważnym kluczem do odsłonięcia źródeł fascynacji portretem jest to, że otwierał możliwość, aby stanąć „twarzą w twarz” z portretowanym – kimś kogo znamy, albo choćby coś o nim wiemy. Siła oddziaływania sugestywnej podobizny daje się odczuć także wówczas, gdy nie wiemy kogo ona przedstawia. Nie da się jednak dziś poprzestać tylko na emocjonalnych aspektach oddziaływania portretu i skupiać zainteresowań na kwestiach intuicyjnej nierzadko oceny relacji między portretem a osobą w nim przedstawioną mierzonych kategoriami podobieństwa. Było i jest ono nadal konstytutywnie ważne dla tego gatunku przedstawień, choć rzeczywiście – jak chce znaczna część współczesnych badaczy – wymyka się jednoznacznym osądom; bywa zatem subiektywne. W ostatnich dekadach badania nad portretem przebiegają w znacznie szerszej perspektywie – mniej zajmują uczonych kwestie formy i osiągniętego w nim podobieństwa, a częściej przedmiotem zainteresowań stały się zagadnienia słabiej ongiś rozpoznane: funkcje społeczne wizerunku, często traktowanego także jako narzędzie mające wywierać wpływ na postawy i zachowania odbiorcy; ważne jest

jego przesłanie symboliczne, w tym także rola wszelkiego rodzaju znaków identyfikacji przedstawianej osoby; większą uwagę poświęca się wizerunkom realizowanym w technikach zapewniających im szerszy zasięg społecznego oddziaływania, jak medale czy przedstawienia graficzne.

W takim właśnie kierunku zmierną w większości artykuły opublikowane w tym numerze naszego pisma – „Artifex Novus”. Redakcja zdecydowała, że zostanie on poświęcony właśnie portretowi, co również uznać trzeba za świadectwo niegasnącego nim zainteresowania.

Publikowane tu artykuły dają dobry wgląd we współczesne badania nad dawnym portretem w Polsce, poświęcone są bowiem różnym rodzajom podobizny i różnym sferom jej funkcjonowania. Obok prac trzymających się metod i tematów osadzonych mocno w tradycji, omawiane są też zagadnienia rzadziej dotąd poruszane przez badaczy, jak właśnie wykorzystywanie wizerunku jako środka społecznej perswazji – kreującego obraz portretowanego na użytek odbiorców i określonych zamierzeń politycznych. Istotne miejsce zajmują także medale – medium ważne, a słabo dotąd w Polsce obecne w badaniach nad portretem. Osobne studium poświęcone zostało ważnemu zagadnieniu strojów osób przedstawianych w portretach, traktowanych tu wszakże nie tyle jako źródło do badań kostiumologicznych, ile jako wyraz swoistej postawy światopoglądowej polskiej szlachty w XVII–XIX w. Wreszcie przedstawiono również funkcje dydaktyczne przypisywane ongiś portretom, które legły u podstaw kolekcji, prezentujących osobistości godne naśladowania.

Spektrum zagadnień jest szerokie, a znawcy i miłośnicy dawnego czy danego portretu, sięgając po ten numer pisma, nie będą z pewnością zawiedzeni. Jego redaktorowi pozostaje tylko miły obowiązek podziękowania wszystkim Autorom, którzy zechcieli przyjąć jego zaproszenie i zaprezentować na tych łamach swoje prace.

Przemysław Mrozowski

ORCID: 0000-0003-4509-3362

# Kilka uwag o medalach portretowych Zygmunta I Starego

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7923>

MATEUSZ GRZĘDA  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UJ  
ORCID: 0000-0002-7077-1922

Jednym z najciekawszych fenomenów towarzyszących przemianom portretu u progu epoki nowożytnej jest upowszechnienie się medali portretowych\*. Z racji podobieństwa do monet medale są naturalnym obszarem zainteresowania numizmatyków i przez długi czas niezastępowane zajmowały marginalne miejsce w głównym nurcie badań historii sztuki. Tymczasem w XV i XVI w. medale stanowiły jedną z najoryginalniejszych form reprezentacji, która dzięki dużej ilości informacji na temat przedstawionej osoby, skumulowanej w niewielkim, trwałym, mobilnym i łatwym do powielenia przedmiocie, doskonale odpowiadała renesansowemu postulatowi sławy i nieśmiertelności<sup>1</sup>. Możliwości, jakie

\* Niniejszy artykuł jest rezultatem badań prowadzonych w ramach projektu finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (NPRH nr 0467/NPRH5/H30/84/2017), pt. „Ikonografia Jagiellonów jako królów Polski i Wielkich Książąt Litewskich oraz członków ich rodzin”, realizowanego w Instytucie Historii Sztuki UJ w ramach grantu „Epoka Jagiellońska i jej dziedzictwo w I Rzeczypospolitej do 1795 r. – historia sztuki, historia kultury materialnej, dzieje piśmiennictwa XIV–XVI wiek” Polskiego Towarzystwa Historycznego. Za lekturę tekstu i krytyczne uwagi serdecznie dziękuję prof. Markowi

oferował ten gatunek artystyczny, zostały zauważone w dworskim kręgu Zygmunta I Starego, co zaowocowało kilkoma seriami lanych i bitych w różnych metalach medali przedstawiających polskiego króla, powstałych na przestrzeni drugiego i trzeciego dziesięciolecia XVI w.<sup>2</sup> Celem niniejszego artykułu jest rozważenie proveniencji artystycznej tych medali, okoliczności ich powstania i zastanowienie się nad rolą, jaką mogły pełnić w praktyce władzy Zygmunta I.

W 1526 r. kanclerz wielki koronny Krzysztof Szydłowiecki zwrócił się w liście do księcia Albrechta Hohenzollerna z prośbą, aby wysłał do niego rzeźbiarza, o którym usłyszał od gdańskiego malarza Michała, że „oddaje znakomicie wizerunki ludzkie w płytach brązowych, kamieniu i drzewie”<sup>3</sup>. Rzeźbiarzem tym był, wedle

Walczakowi oraz mgr Agnieszce Smołosze-Sładkowskiej.

1 Zob. S.K. Scher, *Introduction*, w: *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, ed. S.K. Scher, New York 1994, s. 13–28.

2 Ostatnio na temat medali Zygmunta I najpełniej wypowiedział się Mieczysław Morka, zob. M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 313–327; tenże, *The Beginning of Medallion Art in Poland during the Times of Zygmunt I and Bona Sforza*, „*Artibus et Historiae*”, vol. 39, 2008, nr 58, z. 58, s. 65–87.

3 J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Dziejów kultury i sztuki zygmuntońskich czasów*, t. 2,

1. Hans Schenk, zw. Scheusslich, Medal portretowy Zygmunta I, 1526r., Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Fot. ZNiO

wszelkiego prawdopodobieństwa, nie Hans Schwarzwald, jak jeszcze do niedawna utrzymywała polska historiografia<sup>4</sup>, lecz Hans Schenk, zw. Scheusslich, artysta pochodzący z miasteczka Schneeberg w Rudawach (Górna Saksonia), który wyspecjalizował się w medalierstwie w Norymberdze w latach 20. XVI w., a w latach 1527–1528 był zatrudniony jako *kuntermaster* na dworze księżęcym Albrechta w Królewcu<sup>5</sup>. Wiosną i latem 1526 r. Zygmunt I wraz z Szydłowieckim spędzili w Malborku i Gdańsku, gdzie spotkali się z Albrechtem. Wszystko wskazuje na to, że towarzyszący wówczas księciu Schenk wykonał modele portretowe króla i kanclerza, które zostały wykorzystane do kilku wersji medali królewskich, odlanych w latach 1526–1527 w złocie, srebrze i brązie<sup>6</sup>. Jedna wersja z tej grupy, której najlepszy – zapewne autorstwa samego Schencka – egzemplarz przechowywany jest w Zakładzie im. Ossolińskich we Wrocławiu (il. 1), powstała bez wątpienia

4 Poznań 1912, s. 374; A. Cante, *Der Bildhauer und Medailleur Hans Schenk, oder Scheußlich. Ein Künstler der Renaissance in Zeiten der Reformation*, Bd. 1, Berlin 2007, s. 388. Zob. także M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 313; W. Cupperi, *Grenzverkehr, w: Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, hrsg. von W. Cupperi, M. Hirsch, A. Kranz, U. Pfisterer, Berlin–München 2013, s. 270.

5 M. Gumowski, *Hans Schwarz i jego polskie medale*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 1, 1917, nr 1, s. 88–108; A. Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1972, s. 14–19; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 313–321; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 65–87.

6 G. Habich, *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 2, München 1932, nr kat. 2204–2215; J.F. Seeger, *Hans Schenk (genannt Scheußlich). Ein deutscher Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1932, s. 84; A. Cante, dz. cyt., Bd. 1.

7 M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 313; *Polen. Goldmedaille nach Art des Hans Schwarz auf den polnischen König Sigismund I*, w: *Die grosse Kunstkammer: Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel* [katalog wystawy], hrsg. von S. Söll-Tauchert, Basel 2011, s. 172–174 nr kat. 8 (oprac. M. Matzke); *Hans Schenk oder Scheußlich. König Sigismund I. von Polen 1527*, w: *Wettstreit in Erz...*, dz. cyt., s. 274, nr kat. 188 (oprac. H.-P. Ties).



jako *pendant* dla medalu z wyobrażeniem Szydłowieckiego, który znany jest dziś tylko z jednego oryginalnego odlewku zachowanego w Ermitażu w St. Petersburgu<sup>7</sup>. Obaj portretowani prezentują się w profilach, lecz zwrócenie w przeciwnych kierunkach, w podobnych strojach: w szubach podbitych futrem i ozdobnych czepcach, opasanych górą narzuconymi łańcuchami z klejnotami. Na podstawie tego samego modelu powstać musiał także inny medal, przechowywany w Muzeum Historycznym w Bazylei, który został zadedykowany Erazmowi z Rotterdamu przez Seweryna

7 *Polen. Goldmedaille nach Art des Hans Schwarz...*, dz. cyt., s. 174; *Hans Schenk oder Scheußlich...*, dz. cyt., s. 274, por. M. Gumowski, *Medale Jagiellonów*, Kraków 1906, s. 57, nr kat. 59; tenże, *Hans Schwarz...*, dz. cyt., s. 98–99; G. Habich, *Die deutschen Schaumünzen...*, dz. cyt., Bd. 2, s. 315–136; J.A. Szwagrzyk, *Moneta, medal, order. Katalog wystawy własnych zbiorów numizmatycznych Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich – PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971*, s. 32, gabloty V, nr 5; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 313–314; A. Cante, dz. cyt., Bd. 1, s. 59–61, 69–74, 84–86; Bd. 2, s. 388–389, nr kat. 1.1–1.3, s. 642–646; ostatnio *Medale polskie i z Polską związane z okresu Pierwszej Rzeczypospolitej. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*, oprac. J. Zacher, G. Śnieżko, M. Zawadzki, współpraca M. Męclewska, t. 1, Warszawa 2019, nr 2, s. 15–16 (oprac. M. Zawadzki).



z i 3. Medal portretowy Zygmunta I, awers i rewers, 1527 r., Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Fot. ZNiO

Bonera i przesłany w dowód wdzięczności za roztoczenie opieki nad synem Janem, o co w 1531 r. zabiegał sam Zygmunt I<sup>8</sup>. Pozostałe wersje prezentują nieco inne ujęcie twarzy polskiego monarchy, co pozwala sądzić, że nie wyszły spod dłuta Schencka, lecz powstały przy znajomości wykonanych przez niego modeli. Zalicza się do nich medal odlany w srebrze, przedstawiający króla bez diademu (Muzeum Narodowe w Warszawie)<sup>9</sup>, oraz medal z datą 1527, znany z wysokiej jakości egzemplarzy w Zakładzie im. Ossolińskich (il. 2–3) i Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (egzemplarz odlany w srebrze i pozłacany). Jest to zarazem medal najbardziej

uroczysty, w którym napis widniejący w otoku ujęty został profilowanymi listwami i który jako jedyny jest dwustronny. Na jego rewersie przedstawione zostały herby Królestwa Polskiego, Pogoń i herb Habsburgów wraz z herbami nieistniejącego już Zakonu Krzyżackiego i Rusi<sup>10</sup>. Inskrypcja w otoku awersu tego medalu odnosi się do wyobrażenia Zygmunta (w tłumaczeniu na język polski): „Boski Zygmunt I król Polski ojciec ojczyzny z natury wizerunek wyobrażony w wieku lat 60”. Napis w otoku rewersu charakteryzuje natomiast zakres terytorialny jego władzy powiększony dzięki inkorporacji Mazowsza (1526) i zhołdowaniu Prus (1525): „Najpotężniejszy obydwu Sarmacji król, książę mazowiecki, władca Rusi i Prus w roku 1527”<sup>11</sup>.

Wymienione medale nie były pierwszymi, które powstały w kręgu dworu

8 F. Kopera, *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu w Historycznym Muzeum Bazylejskim*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 6, 1900, s. 117–118; M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 58, nr kat. 61; tenże, *Hans Schwarz...*, dz. cyt., il. 4, s. 92; G. Habich, *Die deutschen Schaumünzen...*, dz. cyt., Bd. 1, München 1929, s. 43, nr kat. 263, il. 54; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 314; *Polen. Goldmedaille nach Art des Hans Schwarz...*, dz. cyt., s. 172–174.

9 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 57–58, nr kat. 60; tenże, *Hans Schwarz...*, dz. cyt., il. 6, s. 100; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 316.

10 Zob. Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów*, Warszawa 2003, s. 306.

11 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 58–59, nr kat. 62; tenże, *Hans Schwarz...*, dz. cyt., il. 8a i 8b, s. 92; J.A. Szwagrzyk, dz. cyt., s. 32, gabłota V, nr 6; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 318; *Medale polskie...*, dz. cyt., nr 1, s. 14–15 (oprac. M. Zawadzki).

Zygmunta I. W 1520 r. wykonany został medal z zawieszka, upamiętniający narodziny Zygmunta Augusta<sup>12</sup>. W odróżnieniu jednak od medali późniejszych nie był to medal portretowy. Wolno zatem podejrzewać, że prośba Szydłowieckiego zawarta w korespondencji z Albrechtem Hohenzollernem wynikała z chęci skorzystania z usług profesjonalnego artysty wyspecjalizowanego w tworzeniu małoformatowych przedstawień portretowych.

Jako samodzielny gatunek artystyczny medal wykształcił się na początku XV w. i szybko rozpowszechnił się we Włoszech, gdzie chętnie posługiwali się nim tamtejsi władcy, kondotierzy i przywódcy miast. W Europie północnej przez dłuższy czas medale nie wzbudzały większego zainteresowania – nawet jeżeli były znane, chociażby przez kontakty dyplomatyczne, handlowe i polityczne z ośrodkami włoskimi – ich zasięg ograniczał się do elitarnych kręgów dworskich<sup>13</sup>. Na początku XVI w. można jednak zauważyć nasilającą się tendencję do eksperymentowania z tym medium, inicjowaną przez władców i dostojników kościelnych na terenie Rzeszy. Egzemplarze pochodzące z tego okresu wykonywane w pracowniach artystów północnych, są nie tyle medalami w pełnym tego słowa znaczeniu, ile okolicznościowymi monetami lub wyrobami przypominającymi monety<sup>14</sup>. Za moment kluczowy, w którym ukonstytuował się i upowszechnił w cesarstwie

właściwy medal, w wariacie charakterystycznym dla krajów niemieckich, tj. o większej powierzchni, z drobiazgowo opracowanym portretem ujętym napisem w otoku na awersie i z herbami lub przedstawieniem alegorycznym na rewersie, uchodzi sejm Rzeszy zwołany do Augsburga w 1518 r. W jego trakcie (prace zapewne rozpoczęto nieco wcześniej) Hans Schwarz zrealizował trzydzieści jeden zamówień, wykonując ponad sto trzydzieści projektów i dostarczając prawie sto medali upamiętniających uczestników sejmu – najbardziej wpływowe osobistości w cesarstwie. W ciągu następnych lat medium – dotychczas ekskluzywne i formatem przypominające monety – stało się samoistną formą reprezentacji, chętnie wykorzystywaną nie tylko przez książąt Rzeszy i hierarchów Kościoła, lecz również przez mieszczan, bankierów, humanistów i artystów. Wytworzył się popyt, który zaspokajać zaczęli wyspecjalizowani medalierzy, a wśród nich do najsłynniejszych – obok Schwarza – należeli Friedrich Hagenauer (czynny 1525–1546), Christoph Weiditz I (ok. 1500–1559) i Matthes Gebel (czynny 1523–1574)<sup>15</sup>. Medale z przedstawieniami Zygmunta I, opracowane na podstawie modelu (modeli?) dostarczonego przez Hansa Schencka, ściśle – pod względem kompozycyjnym i stylowym – odpowiadają formule wypracowanej w Niemczech przez Hansa Schwarza, co dowodzi, że „eksplozja” tego gatunku, jaka nastąpiła w Rzeszy przy udziale tego rzeźbiarza po roku 1518, została zauważona w Polsce. Jednocześnie wydaje się, że zainteresowanie medalem jako nośnikiem treści propagandowych na dworze królewskim w Krakowie może mieć

12 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 54–55, nr kat. 56; J.A. Szwagrzyk, dz. cyt., s. 32, gabłota V, nr 4.

13 Zob. U. Pfisterer, *Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen*, w: *Wettstreit in Erz...*, dz. cyt., s. 21–22.

14 J. Chipps Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty*, Princeton–New Jersey 1994, s. 321–322; U. Pfisterer, dz. cyt., s. 22; H. Winter, *Maximilian I. und das Aufkommen der Medaille nördlich der Alpen*, w: *Wettstreit in Erz...*, dz. cyt., s. 29–33.

15 J. Chipps Smith, dz. cyt., s. 323–328; A. Kranz, A. Riether, *Kopf oder Zahl. Vervielfachte Vielfalt des Porträts in Medaille und Druckgraphik*, w: *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500* [katalog wystawy], hrsg. von S. Haag, Ch. Lange, Ch. Metzger, K. Schütz, München 2011, s. 213; U. Pfisterer, dz. cyt., s. 22.



4. Christoph Weiditz I (atryb.), Medal portretowy Zygmunta I, awers, ok. 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense



5. Giovanni Maria Mosca, zw. Padovano, Medal portretowy Zygmunta I, rewers, 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense



6. Christoph Weiditz I (atryb.), Medal portretowy Bony Sforzy, awers, ok. 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense



7. Giovanni Maria Mosca, zw. Padovano, Medal portretowy Bony Sforzy, rewers, 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense

wcześniejszą metrykę, bowiem już przy okazji układu wiedeńskiego w roku 1515 odlane zostały okolicznościowe medale z przedstawieniami Habsburgów i Jagiellonów<sup>16</sup>. W kręgu Zygmunta I znane musiały też być monety z wizerunkiem Maksymiliana I bite w Halle, a nieco później, w latach 20. XVI w., docierały do króla lane medale, tworzone na użytek następców cesarza, Ferdynanda I i Karola V<sup>17</sup>.

Medale zrealizowane w oparciu o modele portretowe Hansa Schencka nie są jedynymi, które utrwały oblicze Zygmunta I. Znane są dwie serie lanych królewskich medali, które pochodzą z lat 30. XVI w. Pierwsza z nich powstała w 1532 r. i jest sygnowana przez rzeźbiarza Giovanniego Marię Moscę, zwanego Padovanem. Oprócz medalu z Zygmuntem I uwzględnia ona egzemplarze z przedstawieniami Bony Sforzy, Zygmunta Augusta i Izabeli Jagiellonki. Druga, wykonana w 1538 r., wykonana została – jak się powszechnie zakłada – przez parającego się w Polsce głównie gliptyką Gian Giacoma Caraglia. Ponadto w 1533 r. Maciej Schilling, kierownik mennicy w Toruniu, wypuścił pierwszą serię bitych tzw. medali talarowych z przedstawieniami Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta. W każdej z wymienionych serii wizerunek królewski opracowany został inaczej, zachowując jednakowoż konwencję ujęcia popiersiowego w profilu.

Medale Padovana znane są z wielu egzemplarzy, z których najbardziej wiarygodne przechowywane są w Galerii Estense

w Modenie, gdzie uchwytnie są od roku 1838 i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pochodzą z kolekcji rodziny d'Este, która mogła wejść w ich posiadanie za sprawą Zygmunta I i Bony. Na awersach prezentują one popiersia królewskiej pary i dwojga ich najstarszych dzieci ujęte napisami w otokach. Na rewersach widnieją zaś znaki herbowe i kompozycje alegoryczne opatrzone sentencjami. Na rewersie medalu królewskiego znajduje się orzeł z torsem oplecionym literą S – „Sigismundus” oraz napis informujący o tym, że medal wykonał Giovanni Maria Padovano w 1532 r.<sup>18</sup> (il. 4–5). Odwrocie medalu z portretem Bony prezentuje krzew karczocha z banderolą opatrzoną napisem (w tłumaczeniu na język polski): „Taką jest ta, która przynosi” (il. 6–7). Odnoszący się bez wątpienia do królowej jako matki rodzącej owoce będące królewskimi dziećmi, symbol karczocha ujęty jest inskrypcją informującą o autorstwie Padovana<sup>19</sup>. Rewers medalu z wizerunkiem Izabeli przedstawia kobietę z odsłoniętą piersią i z lewą ręką wyciągniętą w kierunku zwierzątka, które można zidentyfikować dzięki napisowi w otoku: „Ten gronostaj jest naszej czystości wskazówką” (il. 8–9). Obok niewiasty znajduje się także pień, z którego wyrasta ulistniona gałązka. Wypada ją interpretować, w ślad za ustaleniami Mieczysława Morki, jako alegorię Izabeli, traktowanej jako świeża gałąź zaszczerpiona dzięki Bonie na pniu rodu Jagiellonów. Pod całą kompozycją znajduje się skrócony napis informujący

16 H. Winter, *Medaillen auf Herrscher des ungarischen Mittelalters. Ein Beitrag zur Entwicklung der Porträtmedaille im Königreich Ungarn*, w: M. Gyöngyössi, H. Winter, *Münzen und Medaillen des ungarischen Mittelalters 1000–1526*, hrsg. von M. Alram, H. Winter, Wien 2007, s. 42; U. Pfisterer, dz. cyt., s. 22.

17 Zob. H. Winter, *Medaillen auf Herrscher...*, dz. cyt., s. 42; tenże, *Maximilian I. und das Aufkommen der Medaille...*, dz. cyt., s. 32–33.

18 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 63, nr kat. 65; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 322; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 67–68; ostatnio *Medale polskie...* dz. cyt., nr 3, s. 18 (oprac. M. Zawadzki).

19 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 63–65, nr kat. 66; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 397–400; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 68–72; ostatnio *Medale polskie...*, dz. cyt., nr 4, s. 19 (oprac. M. Zawadzki).



8. Christoph Weiditz I (atryb.), Medal portretowy Izabeli Jagiellonki, awers, ok. 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense



9. Giovanni Maria Mosca, zw. Padovano, Medal portretowy Izabeli Jagiellonki, rewers, 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense



10. Christoph Weiditz I (atryb.), Medal portretowy Zygmunta Augusta, awers, ok. 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense



11. Giovanni Maria Mosca, zw. Padovano, Medal portretowy Zygmunta Augusta, rewers, 1532 r., Modena, Galleria Estense. Fot. Galleria Estense

o autorstwie Padovana<sup>20</sup>. Medal z przedstawieniem Zygmunta Augusta, ozdobiony został na odwrociu figurą stąpającego lwa, pod którym, podobnie jak na medalu Izabeli, zlokalizowano sygnaturę artysty (il. 10–11). W otoku znajduje się napis (w tłumaczeniu na język polski): „Przebaczać pokonanym, a pokonywać pysznych” zapożyczony z *Eneidy*, a w wewnętrznym górnym półotoku inskrypcja: „Sprawiedliwy jak lew”. Całość prezentuje zatem następcę Zygmunta na polskim tronie w zwierciadle cnót łaskawości i sprawiedliwości i przedstawia go nie tylko – jak pisał Morka – „jako króla w pokoju i wojnie, czyli władcę idealnego”, lecz także – jak ostatnio zauważyła Agnieszka Smołucha-Sładkowska – nawiązuje do figury króla Salomona oraz Psalmu 72 (71), którego pierwszy werset zdobi architrav ściany tronowej kaplicy Zygmuntońskiej<sup>21</sup>. Treść inskrypcji i kompozycji alegorycznych na wszystkich czterech medalach nie zostawia wątpliwości, że wyrażają one idee zgodne z intencjami Zygmunta I i Bony. Co więcej, zawarta w nich tytulatura posługuje się określeniami znanymi z wcześniejszych fundacji artystycznych Jagiellonów (np. *Sarmatiae rex* – w odniesieniu do Zygmunta Starego, *divus* – w odniesieniu do młodocianego Zygmunta Augusta), co oznacza, że program medalii został opracowany przez kogoś ze ścisłego kręgu dworu królewskiego w Krakowie. Intencjonalne są bez wątpienia także nieścisłości w informacjach o wieku Bony,

Izabeli i Zygmunta Augusta, stwierdzone w napisach na awersach ich medalii. Bona została przedstawiona jako „urodzona lat temu 32”, podczas gdy w chwili wykonania medalu miała lat 38, Izabela i Zygmunt August zaś są postarzeni o rok – Izabela, pomimo że w 1532 r. miała 13 lat, w inskrypcji jest przedstawiona jako czternastolatka, Zygmunt August, chociaż miał w tym roku 12 lat, na medalu jest przedstawiony jako trzynastolatek. W starszej literaturze uważano, że nieścisłości te były omyłkami świadczącymi o wykonaniu medalii z daleka od krakowskiego dworu<sup>22</sup>. Jedynie Anne Markham Schulz była skłonna przyjąć, że zmiany, w których rodzicom ujęto lat, a dzieciom dodano, były celowe<sup>23</sup>. W istocie można przypuszczać, że przeprowadzono tu manipulację wiekiem sportretowanych osób, by wykazać pomyślność domu Jagiellońskiego. Nieprzypadkowo bowiem data urodzin Bony przypada na rok święty 1500, a daty narodzin dzieci – Izabeli (rzekomo 1518) i Zygmunta Augusta (rzekomo 1519) wypadają bezpośrednio po ślubie z Zygmuntem Starym. Zmodyfikowane daty narodzin Bony i jej dzieci mają utwierdzać w przekonaniu, że oto mamy do czynienia ze szczęśliwym królewskim małżeństwem, cieszącym się wspaniałym potomstwem, i z królewskim rodem pozostającym pod Bożą opieką.

Kwestiami otwartymi pozostają wciąż autorstwo omawianych medalii

20 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 66–69, nr kat. 68; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 417–418; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 72–74.

21 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 65, nr kat. 67; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 412–416; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 74–78; A. Smołucha-Sładkowska, *Ikografia rewersu medalu Zygmunta Augusta autorstwa Padovana*, w: *Medal i medalierstwo na przestrzeni wieków*, red. taż, P. Taradaj, M. Woźniak, Kraków 2019, s. 47–50. Zob. także *Medale polskie...*, dz. cyt., nr 5, s. 20–21 (oprac. M. Zawadzki).

22 Zob. J. Eckhardtówna, *Potrzeby nauki polskiej w zakresie badań nad włoskimi źródłami polskiej plastyki renesansowej*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, r. 12, 1938 (1939), s. 43–44; J. Grabski, *Le immagini del re di Polonia Sigismondo I e della Famiglia reale sulla serie di medaglie del 1532 di G.M. Mosca detto il Padovano nella collezione già estense a Modena*, w: *Italia, Venezia e Polonia tra Medio Evo e età moderna*, ed. V. Branca, S. Gracioti, Firenze 1980, s. 573, 583–584; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 398, 417.

23 A. Markham Schulz, *Giammaria Mosca, called Padovano: a Renaissance sculptor in Italy and Poland*, University Park 1998, s. 122–123.



12. Christoph Weiditz I (atryb.), Medal portretowy Emilii Saskiej, 1540 r., Waszyngton, National Gallery of Art. Fot. National Gallery of Art

i miejsce ich wykonania. Większość badaczy zwracała uwagę na nieprzekonujące pod względem mimetycznej poprawności portrety Jagiellonów, przychylając się do opinii, że odlane one zostały poza Krakowem. Podpisany na rewersach wszystkich czterech medali Giovanni Maria Mosca uchwytny jest w Padwie po raz ostatni w roku 1529, następnie zaś notowany jest w czerwcu 1533 r. w związku z pracami nad cyborium fundacji biskupa Piotra Tomickiego dla katedry krakowskiej<sup>24</sup>. Medale opatrzone datą 1532 mogły zatem, lecz nie musiały być wykonane w Krakowie. Anne Markham Schulz zauważyła ponadto brak relacji między awersami i rewersami medali, dochodząc do wniosku, że Padovano był jedynie autorem tych ostatnich<sup>25</sup>. Uzasadniając swój pogląd, stwierdziła brak analogii do omawianych dzieł wśród medali włoskich oraz takie

24 Tamże, s. 96–97; M. Morka, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 78.

25 A. Markham Schulz, dz. cyt., s. 122–124.

cechy, jak nieproporcjonalnie małe litery, niespotykany we Włoszech wysoki relief, a także nieścisłości w kompozycji: niekoherentne osadzenie popiersi w polach medali i błędy perspektywiczne. Jej zdaniem miało to świadczyć o tym, że autorem awersów był rzeźbiarz krakowski, niewyspecjalizowany w medalierstwie, o innej wrażliwości artystycznej niż Padovano<sup>26</sup>.

Spostrzeżenia Markham Schulz wydają się po części trafne – krój liter w otokach awersów jest różny od tych na rewersach, a sposób opracowania portretów Jagiellonów jest w istocie nieprzystający do włoskiej tradycji medalierskiej: popiersia występują daleko przed lico powierzchni medali, znacząco kontrastując z medalami włoskimi, które operują z reguły płytszym reliefem. Trudno też nie zauważyć różnic w skali poszczególnych reliefów i tego, że nie wypełniają one dokładnie pół awersów. Wypada zatem przyjąć, że podpisane przez Padovana medale są tylko częściowo jego dziełami: rewersy wyszły spod jego dłuta, lecz awersy odlał on w oparciu o wzorce przygotowane przez kogoś innego. Kim zatem był domniemany autor awersów medali sygnowanych przez Padovana? Najbliższe im pod względem stylowym wydają się medale powstałe w kręgu artystów niemieckich, związanych z Augsburgiem lub Norymbergą, w szczególności zaś medale Christopa Weiditza I, wspomnianego już rzeźbiarza, który zaliczał się do pierwszego pokolenia twórców profesjonalnie zajmujących się produkcją medali na dużą skalę. Spośród ok. stu pięćdziesięciu przypisywanych mu medali większość przedstawia portretowane postaci *en trois quarts* w szerokim popiersiu. Można jednak

26 Tamże, s. 124. Por. M. Stahr, *Zygmunt August, 1532, w: Medale polskie i z Polską związane od XVI do XVIII wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. 11, oprac. też, Poznań 2008, s. 26–27 oraz *Medale polskie...*, dz. cyt., s. 16–17 (gdzie zdystansowano się wobec hipotezy Markham Schulz).



13. Christoph Weiditz I, Model medalu portretowego Christopa Mülicha, awers i rewers, 1530 r., Berlin, Staatliche Münzsammlung. Fot. wg Wettstreit in *Erz...*, dz. cyt., il. na s. 210



wskazać takie, które operują ujęciem profilowym.

Wizerunki Bony i Izabeli z kolekcji w Modenie można na przykład porównać do medalu Emilii Saskiej, córki Henryka IV, księcia Saksonii, i żony Grzegorza Pobożnego, margrabiego Brandenburskiego<sup>27</sup> (il. 12). Wykonany w 1540 r. medal powstał przy znajomości portretu Emilii wykonanego w 1535 r. przez Lucasa Cranacha St. Z dziełem tym omawiane medale jagiellońskie łączy podobny sposób opracowania twarzy (zwłaszcza w partii oczu) oraz ujęcie postaci, w którym głowa ukazana jest w profilu, a ramiona zwrócone w trzech czwartych. Co szczególnie istotne, znakomita większość medali Weiditza powstała w wydatnym, stosunkowo głęboko ciętym reliefie – identycznym

27 G. Habich, *Die deutschen Schaumünzen...*, dz. cyt., Bd. 2, nr kat. 1877; M. Trusted, *German Renaissance Medals: A Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum*, Gloucester 1990, nr kat. 185; J. Graham Pollard, *Renaissance Medals. The Collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue*, vol. 2, Washington 2007, nr kat. 691.

z tym, w którym wykonano omawiane portrety Jagiellonów. Styl ten wynikał w znacznym stopniu z tradycji warsztatowej artysty, nawykłego do pracy w drewnie i zazwyczaj w tym materiale opracowującego modele do odlania<sup>28</sup>. Również zauważone przez Markham Schulz niedokładne osadzenie popiersi w polach medali znajduje analogie w twórczości Weiditza. Jako przykład można przywołać jego medale wykonane w latach 1533 i 1534 dla Christopa Mülicha, kupca w służbie rodziny Fuggerów. Przedstawiony na nich portret Mülicha w bogatym stroju i łańcuchu na piersi nawiązuje do drewnianego modelu medalu sporządzonego w 1530 r. z popiersiem na awersie i alegoryczną kompozycją z Samsonem na rewersie<sup>29</sup> (il. 13). Kompozycje

28 Zob. M. Teget-Welz, *Biographien der Medailleure*, w: *Wettstreit in Erz...*, dz. cyt., s. 335; H. Maué, *Augsburg und Nürnberg*, w: *Wettstreit in Erz...*, dz. cyt., s. 198. Por. J. Chipps Smith, dz. cyt., s. 332.

29 Zob. W. Cupperi, *Beyond the Notion of German Medals. Some Cases of Transnational Patronage*, w: *Wettstreit in Erz...*, dz. cyt., s. 82, il. 44; *Christoph Weiditz*,



na obu stronach tego modelu charakteryzuje podobne jak na medalach jagiellońskich zachwianie proporcji i nierównomierne osadzenie reliefów w polach.

Przywołany model z przedstawieniem augsburskiego kupca jest istotny także z innego względu. Jest on mianowicie, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, tożsamy z medalem (*Medallia*), o którym jest mowa w korespondencji między Christophem Mülichem a Janem Dantyszkiem, podówczas ambasadorem polskim na dworze cesarza Karola V. W liście z 6 marca 1531 r. Mülich zwracał się z prośbą do Dantyszka, „aby zechciał upomnieć rzeźbiarza Krzysztofa [Weiditza – M.G.], sługę Waszej Miłości, by mi wreszcie mój medal wykończył. Co gdy się stanie, proszę go wziąć do siebie, wytargować i za pośrednictwem Ulryka Oehringera lub Wolfa Hallera przesłać”<sup>30</sup>. Wynika z niego, że Dantyszek, bawiący w tym roku razem z cesarskim dworem w Brukseli, był w bliskim kontakcie z Weiditzem, który wykonywał dla niego prace rzeźbiarskie. W istocie znane są trzy medale Dantyszka wykonane przez Weiditza w latach 1529–1531. Dwa wcześniejsze powstały w związku z nadaniem mu szlachectwa hiszpańskiego i dodaniem do herbu dwóch orlich skrzydeł przez Karola V. Trzeci, wykonany w 1531 r., został zamówiony po otrzymaniu przez biskupstwa chełmińskiego w roku 1530<sup>31</sup>. Ten ostatni, przesłany na ręce Bony, znany jest z często przywoływanej w literaturze opinii królowej, zapisanej w liście jej dworzanina Fabiana Wojanowskiego, który 22 listopada

1531 r. donosił Dantyszkowi, że „rozprawialiśmy tutaj dużo o wizerunku Przewielebności Waszej. Jej królewska mość pokazała go parokrotnie wszystkim i wszyscy, zarówno Jej królewska mość, jak ks. biskup krakowski, p. Niszczyc, Golcz i ja, twierdzili, że gdyby nie napis wkoło popiersia nie rozpoznaliby, kogo przedstawia”<sup>32</sup>.

W istocie, w okresie w którym powstały wzmiankowane medale Dantyszka i z którego pochodzi przywołany list, Weiditz pozostawał w ścisłym kręgu cesarskiego dworu, z którym jako złotnik przemieszczał się od Portugalii i Hiszpanii po Włochy i Niderlandy. Wśród osób, dla których wykonywał medale, znajdowali się zarówno przedstawiciele możnowładztwa i wysoko postawionego duchowieństwa z terenów Rzeszy, jak i europejscy władcy<sup>33</sup>. Można sobie zatem wyobrazić, że zaprzyjaźniony z Dantyszkiem rzeźbiarz, wyspecjalizowany w produkcji małoformatowych portretów, mógł wykonać dla niego medale lub ich drewniane modele z przedstawieniami członków rodziny Jagiellonów, nawet jeżeli nie są one wspomniane w zachowanym materiale źródłowym. Zaproponowana tu atrybucja – rzecz jasna hipotetyczna i wymagająca weryfikacji – rzuciłaby też pewne światło na okoliczności wykonania rewersów przez Giovanniego Marię Moscę. Medale Jagiellonów, zapewne jednostronne, jeżeli rzeczywiście zostały wykonane przez Weiditza, musiały być przesłane przez Dantyszka do Krakowa. Portrety na nich umieszczone nie mogły powstać z natury, lecz w oparciu o źródła pośrednie – przedstawienia Jagiellonów znajdujące się potencjalnie w posiadaniu Dantyszka, względnie innych osób związanych z dworem cesarza Karola V<sup>34</sup>. To tłumaczyłoby ich stosunkowo



14 i 15. Maciej Schilling, Talar medalowy Zygmunta I, awers i rewers, 1533 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. MNK

ogólny charakter, w którym większy nacisk położony jest na pokazanie wyidealizowanego obrazu króla i członków jego rodziny niż pieczołowite odnotowanie szczegółów ich twarzy. Kraków wobec powyższego wydaje się najlepszym miejscem dla sporządzenia alegorycznych rewersów i połączenia ich z portretowymi medalami. Przy takim scenariuszu należałoby przyjąć, że w 1532 r. świeżo przybyły do miasta Mosca podjął się zlecenia od króla lub królowej, polegającego na uzupełnieniu nadesłanych przez Dantyszka medali. Opatrzanie przez niego każdego z medali własną sygnaturą jawiłoby się w tym kontekście jako forma autoreklamy – próba zbudowania autorytetu w nieznanym, elitarnym środowisku jagiellońskiego dworu. Znaczący jest również fakt, że ukończone medale młody artysta podpisał nie swoim nazwiskiem lecz przydomkiem Patavinus identyfikującym go

jako Włocha, przydomkiem, który nie występuje na jego wcześniejszych dziełach, a którym od tej pory konsekwentnie sygnował dzieła wykonane w Polsce<sup>35</sup>.

Jak wyżej zasugerowano, omówione medale Jagiellonów – jeżeli rzeczywiście zostały wykonane przez Weiditza – musiały powstać w oparciu o jakieś wzory ikonograficzne, być może malowane portrety. Świadczy o tym samo oblicze Zygmunta I, które – jakkolwiek nie ma takiej siły wyrazu, jak fizjonomia utrwalona na medalach Schencka – zachowało podstawowe cechy wyglądu monarchy znane z wcześniejszych wizerunków. Co szczególnie istotne, reprezentuje ono nowy wariant królewskiego portretu, który znany jest przynajmniej z dwóch innych realizacji pochodzących ze zbliżonego okresu. Zaprezentowano w nim króla w heroizowanej konwencji władcy zbrojnego – Zygmunt Stary przedstawiony został w płytowej, renesansowej zbroi oraz z koroną zamkniętą nałożoną na odkrytą głowę.

Christoph Mülich, 1530, w: tamże, s. 209–210, nr kat. 113 (oprac. H. Maué).

30 G. Habich, *Studien zur deutschen Renaissance-medaille. IV. Christoph Weiditz*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, Bd. 34, 1913, s. 13–15, 25; M. Gumowski, *Jan Dantyszek i jego medale*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, t. 8, 1929, z. 1, s. 9.

31 M. Gumowski, *Jan Dantyszek...*, dz. cyt., s. 5–11.

32 Tamże, s. 14.

33 Zob. M. Teget-Welz, *Biographien...*, dz. cyt., s. 334–335.

34 Władysław Pocięcha podaje frapującą informację o trzech portretach: Bony, Zygmunta i córki, zapewne

Izabeli. Miały one zostać przez Bonę przekazane posłom Karola V, którzy w październiku 1525 r. gościli w Krakowie, by podarować Zygmuntowi Order Złotego Runa. W. Pocięcha, *Królowa Bona (1494–1557). Czasy i ludzie Odrodzenia*, t. 2, Poznań 1948, s. 137.

35 A. Markham Schulz, dz. cyt., s. 96–97.

Do tego samego wariantu nawiązują portrety Zygmunta I i Zygmunta Augusta, zdobiące odpowiednio awers i rewers okolicznościowego talara medalowego, wybitego w srebrnych i złotych egzemplarzach w mennicy królewskiej w Toruniu w roku 1533 przez Macieja Schillinga<sup>36</sup> (il. 14–15). Pełna godności głowa króla w czepcu i sklepionej koronie oraz odpowiadające jej oblicze młodocianego Zygmunta Augusta unaoczniają królewski autorytet obu Jagiellonów, wzmocniony koronacją królewicza przeprowadzoną *vivente rege* w 1530 r. Oba wizerunki mają charakter oficjalny – prezentują ostatnich Jagiellonów w pełnym splendorze ich królewskiej władzy i jako takie posłużyły za wzór dla portretów obydwu Zygmunatów, wykonanych przez Melchiora Baiera w oparciu o modele autorstwa Petera Flötnera i umieszczonych na predelli srebrnego ołtarza w kaplicy Zygmuntońskiej, ukończonego w 1538 r.<sup>37</sup>

Przy znajomości talarów medalowych Schillinga musiał powstać także medal z przedstawieniem Zygmunta I opatrzony datą 1538. Medal ten znany jest zasadniczo z dwóch egzemplarzy odlanych w złocie, jednego przechowywanego w Zakładzie im. Ossolińskich we Wrocławiu (il. 16–17) i innego, znajdującego się w Cabinet des Médailles w Bibliothèqu Nationale w Paryżu<sup>38</sup>. O zależności od talara Schillinga świadczą proporcje twarzy postarzałego króla i wiele szczegółów, takich jak zaostroszony profil nosa, mięsista dolna warga oraz wystający podbródek i obwisłe podgardle.

36 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 69–72, nr kat. 69; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 221; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 82.

37 M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 221; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 82.

38 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 75–77, nr kat. 73; tenże, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 82; J. Wojciechowski, *Caraglio w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki”, r. 42, 2000, nr 25, s. 42–43, nr kat. 1; tenże, *Caraglio*, Warszawa 2017, s. 354–355, nr kat. 77, starsza literatura tamże.



16 i 17. Matthes Gebel, Medal portretowy Zygmunta I, awers i rewers, 1538 r., Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Fot. ZNiO

Chociaż na medalu tym ukazano Zygmunta w stroju „codziennym”, tzn. w płaszczu futrzanym narzuconym na marszczoną koszulę z wysokim kołnierzem, a nie w zbroi, zachowano charakterystyczny czepiec, znany z monet Schillinga i portretu na predelli ołtarza srebrnego. Zauważyć jednak trzeba, że autor medalu nie podążył bezwiednie za podstawionym mu wzorem, lecz stworzył dzieło w zupełności samodzielne. Twórczo przekształcając kompozycję Schillinga, dostarczył dobrze przemyślany i znakomicie wykonany medal z portretem o zdumiewającej sile wyrazu. Drobiazgowo opracowanie detali, sugerujące rękę złotnika, oraz data powstania medalu, zbliżona do czasu przybycia Caraglia do Polski, spowodowały, że uznawany jest on w literaturze za dzieło tego włoskiego artysty<sup>39</sup>. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Caraglio przybył do Polski na przełomie 1538 i 1539 r., polecony królowej Bonie przez Alessandra Pesentiego (pochodzącego z Werony, nadwornego organisty i „najukochańszego muzyka” Bony), a może też przez Pietra Aretina, humanistę i poetę włoskiego, z którym królowa utrzymywała kontakt korespondencyjny<sup>40</sup>.

Monografista Caraglia, Jerzy Wojciechowski, sugeruje, że królewski medal mógł powstać w Wenecji, niedługo przed wyjazdem artysty do Polski, jako próbka jego umiejętności sporządzona w czasie starań o uzyskanie przychylności monarchy. Faktem jest, że Caraglio wykonywał medale. Wkrótce po przybyciu do kraju Jagiellonów stworzył medal Pesentiego oraz niezachowany medal królowej Bony. Przypisywany mu jest także inny medal portretowy Bony z roku 1546 oraz dwa

39 Zob. J. Wojciechowski, *Caraglio w Polsce...*, dz. cyt., s. 37, 42; tenże, *Caraglio...*, dz. cyt., s. 90, 354; M. Morka, *The Beginning...*, dz. cyt., s. 82.

40 J. Wojciechowski, *Caraglio w Polsce...*, dz. cyt., s. 25–27; tenże, *Caraglio...*, dz. cyt., s. 77–80.

medale Zygmunta Augusta<sup>41</sup>. Jednak – jak zauważył sam Wojciechowski – autorstwo omawianego medalu Zygmunta I stoi pod znakiem zapytania. Istotnie już Jan Bołoz Antoniewicz dostrzegł w nim rękę niemieckiego artysty<sup>42</sup>, a Marian Gumowski był skłonny uznać autorstwo Caraglia z dużymi zastrzeżeniami, pisząc, że jest to przekonanie subiektywne, „poparte chyba tylko faktem, dosyć chyba względnym, że medal taki jak on jest, mógł wyjść tylko z ręki pierwszorzędowego złotnika”<sup>43</sup>. W rzeczy samej, podobnie jak w przypadku medalu sygnowanych przez Padovana, również w odniesieniu do tego medalu można pokusić się o hipotetyczną rewizję jego autorstwa. Szereg cech kompozycyjnych i drobniejszych szczegółów łączy bowiem i to dzieło z wyrobami twórców niemieckich, w szczególności zaś norymberskich: Matthesa Gebela i Petera Flötnera. Ogólna kompozycja awersu medalu, sposób osadzenia popiersiowego przedstawienia króla w polu oraz krój liter w napisie otokowym przypominają wiele kompozycji Gebela z lat 30. i 40. XVI w., takich na przykład, jak medale: młodocianego margrabiego Albrechta Alcybiadesa Brandenburskiego z 1534 r.<sup>44</sup>, Ludwika X, księcia Bawarii z roku 1535<sup>45</sup> (il. 18) i Katarzyny Holzschuher z roku 1536<sup>46</sup> (il. 19). Ten ostatni wart jest uwagi także dlatego, że na kołnierzu portretowanej można dostrzec wzór z dwóch spiętych ze sobą i zawiniętych antytetycznie ślimacznicy, który występuje na taśmie zdobiącej kołnierz koszuli Zygmunta.

41 Zob. tenże, *Caraglio w Polsce...*, dz. cyt., s. 38; tenże, *Caraglio...*, dz. cyt., s. 89–96.

42 J. Bołoz Antoniewicz, *Lament Opatowski i jego twórca*, Kraków 1921, s. 25.

43 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 77.

44 G. Habich, *Die deutschen Schaumünzen...*, dz. cyt., Bd. 1, nr kat. 1098, tabl. 130, nr 5.

45 J. Graham Pollard, dz. cyt., nr kat. 728.

46 G. Habich, *Die deutschen Schaumünzen...*, dz. cyt., Bd. 1, nr kat. 1130, tabl. 133, nr 4.



18. Matthes Gebel, Medal portretowy Ludwika X, księcia Bawarii, 1535 r., Waszyngton, National Gallery of Art. Fot. National Gallery of Art



19. Matthes Gebel, Medal portretowy Katarzyny Holzschuher, 1536 r., Berlin, Staatliche Museen. Fot. Staatliche Museen

Z kolei tarcza herbowa z Orłem Zygmontowskim o wydłużonych proporcjach i fantazyjnym wykroju, która znajduje się na rewersie omawianego medalu, przypomina kształtem tarczę na zaprojektowanym przez Flötnera awersie medalu odlanego w 1538 r. z okazji położenia kamienia węgielnego pod basteję przy zamku w Norymberdze<sup>47</sup> (il. 20). Porównywalne z medalem królewskim są tu zresztą nie tylko formy tarcz, lecz także przedstawienia umieszczonych w ich polach orłów heraldycznych.

Matthes Gebel, w 1523 r. wpisany do księgi miejskiej Norymbergi jako *Bildschnitzer*, znany jest z ok. trzydziestu pięćdziesięciu medali, wykonywanych nie zawsze na konkretne zlecenie, lecz także z myślą o wolnym nabywcy, wśród których najwspanialsze, nierzadko odlewane w złocie, srebrze i brązie, zazwyczaj opracowywane na podstawie modeli przygotowanych

w wapieniu z Solnhofen, odznaczają się niezrównaną biegłością techniczną<sup>48</sup>. Typowe dla tego artysty jest drobiazgowo opracowywanie elementów stroju i predylekcja do urozmaicania fizjonomii portretowanych osób – a więc te cechy, które charakteryzują przedstawienie na omawianym medalu. Wypada również wspomnieć, że Gebel już wcześniej, ok. roku 1528, wykonał niewielki medal z przedstawieniem Zygmunta I, który przygotował w oparciu o egzemplarz medalu autorstwa Hansa Schencka<sup>49</sup>. Peter Flötner z kolei, pracujący w Norymberdze od 1522 r. jako *Schittzer*, znany jest jako twórca projektów dla wielu dzieł drobnej rzeźby i złotnictwa, spośród których srebrny ołtarz w kaplicy Zygmontowskiej zalicza się do realizacji najbardziej prestiżowych. Modele dla swoich dzieł – spośród których medale stanowią zaledwie niewielki

47 Zob. J. Chipps Smith, dz. cyt., s. 329–330; M. Teget-Welz, *Biographien der Medailleure*, w: *Wettstreit in Erz...*, dz. cyt., s. 335; H. Maué, *Augsburg und Nürnberg*, w: tamże, s. 324–325.

48 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 62, nr kat. 63; G. Habich, *Die deutschen Schaumünzen...*, dz. cyt., Bd. 2, nr kat. 986. Por. *Polen. Goldmedaille nach Art des Hans Schwarz...*, dz. cyt., s. 174.



20. Peter Flötner i in., Medal upamiętniający budowę bastei przy zamku w Norymberdze, 1538 r., Londyn, Victoria & Albert Museum. Fot. Victoria & Albert Museum

procent – wykonywał częstokroć, podobnie jak Gebel, w wapieniu z Solnhofen<sup>50</sup>. Oprócz wzmiankowanego ołtarza istnieją przynajmniej dwa inne dzieła fundowane przez Zygmunta Starego, które w mniej lub bardziej ścisły sposób można łączyć z twórczością tego wybitnego artysty. Są to mianowicie złoty relikwiarz na kość palca św. Zygmunta, wykonany do mauzoleum królewskiego w 1533 r. przez Melchiora Baiera najprawdopodobniej według modelu

50 M. Teget-Welz, *Biographien der Medailleure...*, dz. cyt., s. 323–324.

Flötnera, i para świeczników, sporządzona trzy lata później przez tych samych artystów, również do kaplicy Zygmontowskiej<sup>51</sup>. Ponieważ data widniejąca w otoku rewersu omawianego medalu jest zbieżna z rokiem ukończenia ołtarza srebrnego, poświadczonym napisem i datą na predelli, uzasadnione jest przypuszczenie, że został on zamówiony przez króla lub kogoś z jego najbliższego otoczenia u wypróbowanych

51 D. Nowacki, *Norymberskie złotnictwo w kręgu dworu ostatnich Jagiellonów*, „*Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae*”, vol. 3, 2015, s. 220–221.

norymberskich rzemieślników. Tym samym wpisuje się on w swoistą prawidłowość, charakteryzującą patronat artystyczny Zygmunta I, która nosi – jak ostatnio zauważył Marek Walczak – cechy stylowego dualizmu. W inicjatywach królewskich, podejmowanych w zakresie rzeźby drewnianej i odlewów z brązu, malarstwa czy rzemiosła artystycznego, zauważalne jest mianowicie przywiązanie do tradycji północnej, w szczególności do dzieł zamawianych w Norymberdze, natomiast predylekcja do form włoskich wyróżnia jedynie dzieła architektury i rzeźby kamiennej<sup>52</sup>.

Powyższe medale z pewnością odgrywały rolę w działalności politycznej Zygmunta I i Bony Sforzy. Informacje źródłowe dotyczące najwcześniejszych medali, wykonanych w oparciu o modele Hansa Schencka, ujawniają wprawdzie inicjatywę nie tyle króla, ile jego bliskich doradców – Krzysztofa Szydłowieckiego i Seweryna Bonera, ale treści ideowe zawarte w inskrypcjach tych medali (zwłaszcza egzemplarzy w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu) oraz formuła widniejąca na nich portretu, która odpowiada oficjalnej ikonografii Zygmunta znanej z innych przedstawień króla, takich na przykład jak graficzny portret załączony do *Statutów sejmowych Zygmunta I* opublikowanych w roku 1524, nie pozostawiają wątpliwości, że powstały one, jeśli nie z woli Zygmunta Starego, to przynajmniej za jego przychylną wiedzą. Nie bez znaczenia są także czas i okoliczności wykonania medali Schencka, a więc okres bezpośrednio po hołdzie pruskim, dzięki któremu Królestwu Polskiemu podporządkowana została zachodnia część zlikwidowanego państwa

52 M. Walczak, *Kraków i Norymberga – związki w dziedzinie sztuki na przełomie średniowiecza i renesansu*, w: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa* [katalog wystawy], red. M.P. Kruk, A. Hoła, M. Walczak, Kraków 2018, s. 125.

zakonnego (od tego momentu zwana Prusami Królewskimi) i zhołdowana jego część wschodnia (od tego momentu zwana Prusami Książęcymi). Przewijające się w napisach tych medali tematy triumfu i męstwa oraz odniesienia do zasięgu geograficznego władzy króla Polski należy traktować jako komentarz do aktualnej sytuacji politycznej, w szczególności zaś do stabilizacji stosunków na północy, którą Zygmunt I mógł sobie poczytywać za sukces. Medale odlane w roku 1532 koncentrowały się na innym aspekcie polityki królewskiej, prezentowały bowiem nie tylko króla, lecz także członków jego rodziny: Bonę i dwoje najstarszego potomstwa – Zygmunta Augusta i Izabelę Jagiellonkę. Pozwalają się one interpretować jako spójny ideowo zespół, prezentujący szczęśliwe małżeństwo, którego owocem są monarsze dzieci. Podkreślały tym samym wątek dynastyczny, co postrzegać należy w kontekście sytuacji politycznej, jaka nastąpiła w Europie po klęsce Węgier w bitwie pod Mohaczem w 1526 r. i przedwczesnej śmierci Ludwika Jagiellończyka. W tym właśnie okresie skonsolidowało się na dworze królewskim stronnictwo antyhabsburskie związane wokół Bony, dążące początkowo do zajęcia przez Jagiellonów wakujących tronów czeskiego i węgierskiego, a później do stworzenia silnej przeciwwagi dla ekspansywnej polityki Habsburgów. Okres, w którym powstały omawiane medale, stanowił moment szczytowy wpływów Bony na sprawy państwowe, w którym starała się ona o podpisanie wymierzonego w cesarską dynastię trwałego pokoju Polski z Turcją (rzecz sfinalizowana w styczniu 1533 r.) i zapewne dojrzewała do wydania swej najstarszej córki (tj. Izabeli) za Jana Zapolyę, nowego króla Węgier (do czego doszło ostatecznie w roku 1538)<sup>53</sup>. Wydaje się zatem

53 Zob. M. Bogucka, *Bona Sforza*, Wrocław 2009, s. 185–186.

prawdopodobne, że medale, tak wyraźnie akcentujące wielkość dynastii jagiellońskiej zasilonej krwią Sforzów, powstały pod przemożnym wpływem tej ostatniej, zapewne w związku z jej szeroko zakrojoną działalnością dyplomatyczną, zmierzającą do umocnienia pozycji Jagiellonów na arenie międzynarodowej. Ostatni z medali Zygmunta I, odlany w 1538 r., został zapewne wykonany z okazji zaręczyn Elżbiety Habsburżanki i Zygmunta Augusta,

które spisano 16 czerwca tego roku. Według Mariana Gumowskiego medal był rozdawany gościom na ich ślubie w 1543 r., a jego egzemplarze lane w złocie pochodziły z posagu Elżbiety – 30 000 dukatów przesłanych do Polski<sup>54</sup>.

54 M. Gumowski, *Medale Jagiellonów...*, dz. cyt., s. 77, nr kat. 7; J. Wojciechowski, *Caraglio w Polsce...*, dz. cyt., s. 42; tenże, *Caraglio...*, dz. cyt., s. 354; M. Morka, *Sztuka dworu...*, dz. cyt., s. 326.

## STRESZCZENIE KILKA UWAG O MEDALACH PORTRETOWYCH ZYGMUNTA I STAREGO

Na początku XVI w. medal portretowy był jedną z najoryginalniejszych form reprezentacji, która dzięki dużej ilości informacji na temat przedstawionej osoby, skumulowanej w niewielkim, trwałym, mobilnym i łatwym do powielenia przedmiocie, doskonale odpowiadała renesansowemu postulatowi sławy i nieśmiertelności. Możliwości, jakie oferował ten gatunek artystyczny, zostały zauważone w dworskim kręgu Zygmunta I Starego, co zaowocowało kilkoma seriami lanych i bitych w różnych metalach medali przedstawiających polskiego króla, powstałych na przestrzeni drugiego i trzeciego dziesięciolecia XVI w. W artykule rozważa poddano proveniencję artystyczną tych medali, okoliczności ich powstania oraz rolę, jaką mogły one pełnić w praktyce władzy Zygmunta I.

**SŁOWA KLUCZOWE**  
medal, Jagiellonowie, portret, renesans

## SUMMARY SOME NOTES ON THE PORTRAIT MEDALS OF SIGISMUND I THE OLD

At the dawn of the sixteenth century portrait medals counted among the most original forms of representation which providing plenty of information on represented individual and accumulating it in a small, durable, mobile and easily reproducible object, met the Renaissance demand of fame and immortality. Advantages of this medium have been noticed in the courtly circle of king of Poland Sigismund I the Old (1507–1548) thus leading to creation of several series of medals cast and struck in various metals in the second and third decade of the sixteenth century. The paper discusses authorship of these medals, as well as circumstances of their production and the role they could have played in the propaganda of Sigismund I's power.

**KEYWORDS**  
medal, Jagiellonians, portrait, Renaissance

## BIBLIOGRAFIA

- Bogucka M., *Bona Sforza*, Wrocław 2009.
- Cante A., *Der Bildhauer und Medailleur Hans Schenck, oder Scheußlich. Ein Künstler der Renaissance in Zeiten der Reformation*, Bd. 1, Berlin 2007.
- Chipps Smith J., *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty*, Princeton–New Jersey 1994.
- Cupperi W., *Grenzverkehr*, w: *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, hrsg. von W. Cupperi, M. Hirsch, A. Kranz, U. Pfisterer, Berlin–München 2013, s. 270–280.
- The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, ed. S.K. Scher, New York 1994
- Eckhardtówna J., *Potrzeby nauki polskiej w zakresie badań nad włoskimi źródłami polskiej plastyki renesansowej*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, r. 12, 1938 (1939), s. 41–46.
- Grabski J., *Le immagini del re di Polonia Sigismondo I e della Famiglia reale sulla serie di medaglie del 1532 di G. M. Mosca detto il Padovano nella collezione già estense a Modena*, w: *Italia, Venezia e Polonia tra Medio Evo e età moderna*, ed. V. Branca, S. Graciotti, Firenze 1980, s. 571–584.
- Graham Pollard J., *Renaissance Medals. The Collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue*, vol. 2, Washington 2007.
- Gumowski M., *Medale Jagiellonów*, Kraków 1906.
- Gumowski M., *Hans Schwarz i jego polskie medale*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1917, t. 1, nr 1, s. 88–108.
- Gumowski M., *Jan Dantyszek i jego medale*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, t. 8, 1929, nr 1, s. 3–19.
- Habich G., *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1929; Bd. 2, München 1932.
- Habich G., *Studien zur deutschen Renaissance-medaille. IV. Christoph Weiditz*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, Bd. 34, 1913, nr 34, s. 1–35.
- Kieszkowski J., *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zyguntowskich czasów*, t. 2, Poznań 1912.
- Kopera F., *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu w Historycznym Muzeum Bazylejskim*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. 6, 1900, s. 110–138.
- Kranz A., Riether A., *Kopf oder Zahl. Vervielfachte Vielfalt des Porträts in Medaille und Druckgraphik*, w: *Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500* [katalog wystawy], hrsg. von S. Haag, C. Lange, C. Metzger, K. Schütz, München 2011, s. 213–219.
- Markham Schulz A., *Giammaria Mosca, called Padovano: a Renaissance sculptor in Italy and Poland*, University Park 1998.
- Medale polskie i z Polską związane z okresu Pierwszej Rzeczypospolitej. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*, oprac. J. Zacher, G. Śnieżko, M. Zawadzki, współpraca M. Męcłewska, t. 1, Warszawa 2019.
- Morka M., *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006.
- Morka M., *The Beginning of Medallion Art in Poland during the Times of Zygmunt I and Bona Sforza*, „Artibus et Historiae”, vol. 29, 2008, nr 58, s. 65–87.
- Matzke M., *Polen. Goldmedaille nach Art des Hans Schwarz auf den polnischen König Sigismund I*, w: *Die grosse Kunstammer: Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel*, hrsg. von S. Söll-Tauchert, Basel 2011, s. 172–174.
- Nowacki D., *Norymberskie złotnictwo w kręgu dworu ostatnich Jagiellonów*, „Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae”, vol. 3, 2015, s. 210–225.
- Pfisterer U., *Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen*, w: *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, hrsg. von W. Cupperi, M. Hirsch, A. Kranz, U. Pfisterer, Berlin–München 2013, s. 15–28.
- Piech Z., *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów*, Warszawa 2003.
- Pociecha W., *Królowa Bona (1494–1557). Czasy i ludzie Odrodzenia*, t. 2, Poznań 1948.
- Ties H.-P., *Hans Schenck oder Scheußlich König Sigismund I von Polen 1527*, w: *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, hrsg. von W. Cupperi, M. Hirsch, A. Kranz, U. Pfisterer, Berlin–München 2013, s. 274.
- Trusted M., *German Renaissance Medals: A Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum*, Gloucester 1990.
- Seeger J.F., *Hans Schenck (genannt Scheußlich), Ein deutscher Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1932.
- Stahr M., *Zygmunt August, 1532*, w: *Medale polskie i z Polską związane od XVI do XVIII wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. 11, oprac. też, Poznań 2008, s. 26–27.
- Szwagrzyk J.A., *Moneta, medal, order. Katalog wystawy własnych zbiorów numizmatycznych Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich – PAN*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Walczak M., *Kraków i Norymberga – związki w dziedzinie sztuki na przełomie średniowiecza i renesansu*, w: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, red. M.P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, Kraków 2018, s. 107–135.
- Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, hrsg. von W. Cupperi, M. Hirsch, A. Kranz, U. Pfisterer, Berlin–München 2013.
- Więcek A., *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1972.
- Winter H., *Medaillen auf Herrscher des ungarischen Mittelalters. Ein Beitrag zur Entwicklung der Porträtmedaille im Königreich Ungarn*, w: M. Gyöngyössy, H. Winter, *Münzen und Medaillen des ungarischen Mittelalters 1000–1526*, hrsg. von M. Alram, H. Winter, Wien 2007, s. 37–47.
- Wojciechowski J., *Caraglio w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki”, r. 42, 2000, s. 5–63.
- Wojciechowski J., *Caraglio*, Warszawa 2017.

# Monachijski portret króla Zygmunta Augusta i uwagi o ikonografii ostatniego Jagiellona

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7924>

JERZY T. PETRUS  
ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU –  
PAŃSTWOWE ZBIORY SZTUKI

*Pamięci Janiny Ruszczycówny,  
wybitnej znawczynie malarstwa  
portretowego w dawnej Polsce*

W opublikowanej w roku 1976 rozprawie o portretach ostatnich Jagiellonów Janina Ruszczycówna stwierdziła: „Dotkliwą lukę w ikonografii Zygmunta Augusta stanowi nadal brak autentycznego przedstawienia środkami malarskimi króla w całej postaci. Tylko w niewielkim stopniu mogą wyrównać tę stratę portrety graficzne i późniejsza wersja, jaką jest portret [króla – J.T.P.] z Radzyna”<sup>1</sup>.

Taki malarski wizerunek ostatniego Jagiellona odnalazł się ostatecznie w Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium. Był tam przechowywany w magazynach Alte Pinakothek jako przedstawienie *unbekannter Fürst*<sup>2</sup>. Historia

1 J. Ruszczycówna, *Nieznanne portrety ostatnich Jagiellonów*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, r. 20, 1976, s. 111.

2 Monachium, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, nr inw. 7128 (jako nieznany książę), ol., pł., 200 × 118 cm. W 1804 r. został przekazany z zamku Neuburg an der Donau. Na portret ten nie

odnalezienia obrazu i jego identyfikacji jest nieco skomplikowana i obejmuje pół wieku. W roku 1966 fotografię portretu monachijskiego widziała Janina Ruszczycówna. Zanotowała wówczas: „mam przekonanie, że przy pośpiesznym przeglądaniu udostępnionych mi materiałów [w Bayerische Staatsgemäldesammlungen – J.T.P.], portret taki w całej postaci przesunął mi się przed oczami. Jest to jednak tylko nieudokumentowane wrażenie, które nie może być podstawą do żadnych wniosków”<sup>3</sup>. Swoimi przypuszczeniami Ruszczycówna podzieliła się z autorem niniejszego opracowania.

Uzbrojony w tę wiedzę, przeprowadzając kwerendę w zbiorach bawarskich w roku 1976, zwróciłem uwagę na istniejącą w karcotece portretów fotografię wizerunku mogącego być przedmiotem zainteresowania. Z powodu zaistniałych okoliczności organizacyjnych nie udało się i tym razem dotrzeć do obrazu, by potwierdzić słuszność odniesionego wrażenia co do przedstawionej na nim postaci. O możliwości istnienia w Monachium portretu ostatniego Jagiellona poinformowałem dra Vydasa Dolinskasa,

zwrócili uwagi, zajmujący się polonicami w zbiorach monachijskich, tacy badacze jak Jerzy Mycielski, czy Władysław Tomkiewicz.

3 J. Ruszczycówna, *Nieznanne portrety...*, dz. cyt., s. 111.

dyrektora Pałacu Wielkich Książąt Litewskich – Muzeum Narodowego w Wilnie w roku 2018. Powodem było podjęcie przez wileńskich kustoszy prac nad scenariuszem wystawy prezentującej zabytki związane z Rzeczypospolitą, zachowywane w zbiorach bawarskich. W rezultacie portret Zygmunta Augusta zidentyfikował Dalius Avižinis w opublikowanej w Internecie bazie Państwowych Zbiorów Bawarskich.

Portret z Monachium (il. 1) przedstawia stosunkowo młodego mężczyznę, stojącego w umownym wnętrzu o zaznaczonym narożniku ściany, na tle widocznego z prawej strony postumentu o profilowanym cokole. Nakrywa go jasnoczerwona (różowawa) tkanina obwiedziona przy brzegu wzorzystym pasem ze stylizowanych skromnych motywów roślinnych i wykończona złocistą siatką z frędzlami. Na postumencie stoi hełm zamknięty, typu przyłbica, ozdobiony wielkim pękiem białych piór. Sportretowany występuje w gładkiej pełnej zbroi, o brzegach poszczególnych jej części wykończonych motywem skręconego sznura i dekorowanych złocistymi pasami. Jedno z tych pól wypełnia wić roślinna z motywami trójliści i pierzastych gałązek, drugie zaś pokrywa ornament utworzony z połówek kończystych medalionów wypełnionych drobnymi motywami roślinnymi. W pasach pionowych, po bokach i wzdłuż ości napierśnika, motywy roślinne tworzą medaliony oplatając pręt. Nadto wzdłuż brzegów napierśnika i naramienników biegnie pas delikatnie zaznaczonego srebrzystego ornamentu z podobnych do wspomnianych połówek medalionów z liściastymi gałązkami w środku. Bardziej rozbudowana jest dekoracja górnej części napierśnika, wśród której dostrzec można maszkaron. W prawej dłoni, okrytej folgową rękawicą, sportretowany dzierży regiment – symbol dowódcy; prawą, podobnie osłoniętą, ujmując rękę długiego rapiera w pochwie,

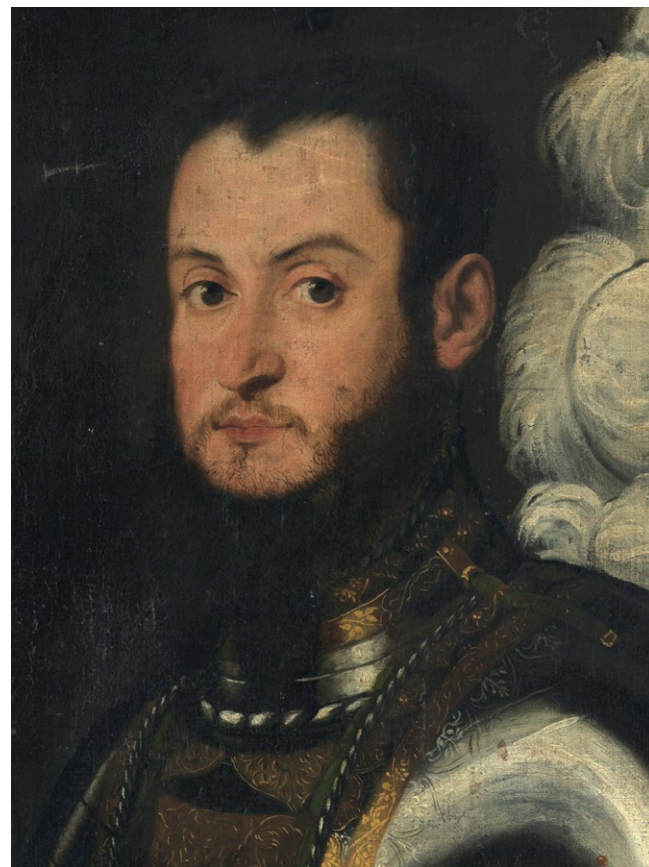


1. Portret Zygmunta Augusta, Monachium, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Fot. Bayerische Staatsgemäldesammlungen

przytroczonego rapcami zwisającymi z pasa obejmującego talię. Głowica rękojeści i jelec z wąsami, a także klamry oraz okuwki są złoczone. I pochwa, i taśmy rapci mają kolor zgaszonej zieleni, podobnie jak wypustki naramienników, a także spodnie, których fragment nogawki dostrzegamy na prawej nodze, od przodu osłoniętej metalowym nabiodrkiem. Zbroja została przedstawiona w sposób perfekcyjny. Nie pominięto



2. Portret Zygmunta Augusta, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum. Fot. Kunsthistorisches Museum



3. Fragment monachijskiego portretu Zygmunta Augusta

nawet takiego szczegółu, jak niewielki fragment kolczugi widoczny pomiędzy nadbiodrkami. W portrecie uderza jednak kilka mankamentów, takich jak zachwiane proporcje postaci, a także głowa sprawiająca wrażenie sztucznie doklejonej, osadzona na nienaturalnie wyciągniętej szyi. Nieproporcjonalna do postaci jest wysokość postumentu, a umieszczony na nim hełm wielkością przewyższa znacznie rozmiar zbroi. Umieszczenie postaci na samej krawędzi obrazu, a także przykre estetycznie, mechaniczne obcięcie zasłony hełmu, są bez wątpienia wynikiem wtórnej ingerencji w rozmiar płótna. Na uznanie zasługuje natomiast umiejętność budowania przez malarza przestrzennej bryły i posługiwania się po mistrzowsku światłocieniem. Zwraca uwagę wyrafinowana, stonowana kolorystyka. Realizm w odtworzeniu zbroi nie może budzić wątpliwości. Z powierzchnią

ostro lśniącego metalu, a także z fakturą tkaniny, kontrastuje miękko malowana twarz, ze zwróconymi na widza, przenikliwie patrzącymi oczami.

Poprawność identyfikacji postaci jako króla Zygmunta Augusta na powyższym portrecie potwierdza miniatura, wchodząca w skład kolekcji wizerunków sławnych osobistości, zgromadzonej przez arcyksięcia Ferdynanda II Tyrolskiego (1529–1595) w jego rezydencji w zamku Ambras, obecnie przechowywanej w Gabinecie Numizmatycznym wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Münzenkabinett (cyt. dalej KHM), nr inw. GG.4697, ol., deska, 13,4 × 10 cm. Podstawowe opracowanie galerii miniatur, o niemal identycznych rozmiarach (ok. 13,5 × 10,5 cm) opublikował F.Z. Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, „Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen



4. Portret wiedeński Zygmunta Augusta wkadrowany w portret z Monachium. Oprac. K. Petrus

Obrazek (il. 2) opatrzony napisem „SIGISMVNDVS. AVGVSTVS. REX POLONI(AE)”, jest zredukowanym do popiersia, najpewniej autorskim powtórzeniem portretu z Monachium (il. 3, 4). Został on, jako przedstawienie Jagiellona, opisany w katalogu arcyksiążęcej galerii (w tłumaczeniu na język polski): *Popiersie w lewo, o piwnych oczach i z bujną brodą, w zbroi ozdobionej złotymi paskami*<sup>5</sup>. W tym samym zespole znajdują się również portreciki dwóch żon Zygmunta Augusta, Habsburżanek – Elżbiety i Katarzyny<sup>6</sup>. Obecność wizerunków polskiego monarchy oraz jego małżonek w zbiorze twórcy ambraskiego panteonu sławy wielkich osobiści epoki nie może dziwić. Arcyksiążę, syn cesarza Ferdynanda I i Anny Jagiellonki, królowy Czech i Węgier, był bowiem szwagrem Zygmunta Augusta, a niezależnie od tego jego bliskim krewnym. Stąd w kolekcji znalazły się również wizerunki innych polskich monarchów i ich małżonek, w tym m.in. Kazimierza Jagiellończyka i jego żony Elżbiety, zwanej Rakuszką, córki króla niemieckiego Albrechta II Habsburga, a nawet Kazimierza Wielkiego, błędnie uchodzący za przedstawienie Władysława Łokietka, oraz Jadwigi Andegaweńskiej<sup>7</sup>.

des Allerhöchsten Kaiserhauses”, Bd. 14, 1893, s. 37-186; Bd. 15, 1894, s. 147-259; Bd. 17, 1869, s. 102-274; Bd. 18, 1897, s. 135-261.

5 F.Z. Kenner, dz. cyt., Bd. 14, 1893, nr 187, s. 160. J. Ruszczyćówna, *Z badań nad ikonografią Władysława Jagiełły i Zygmunta Augusta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, r. 23, 1979, s. 247. Ruszczyćówna nie знаła wiedeńskiej miniatury.

6 Wiedeń, KHM – Elżbieta, nr inw. GG.4699, ol., papier na desce, 13,3 × 10,3 cm; Katarzyna, nr inw. GG.4705, ol., papier na desce, 13,6 × 10,4 cm.

7 Są to miniatury wykonane w latach 1579–1587 przez pozostającego na usługach arcyksięcia Ferdynanda II flamandzkiego malarza Antoniego Boysa – Wiedeń, KHM: Kazimierz Jagiellończyk, nr inw. GG.4649 (13,3 × 10,3 cm); Elżbieta Rakuszką, nr inw. GG.4648 (13,7 × 10,5 cm); Kazimierz Wielki, nr inw. GG. 4578 (13,5 × 10,4 cm) – zob. J.K. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019, s. 50, 54–55, 214; Jadwiga Andegaweńska, nr inw. GG.4604 (13,4 × 10 × 1 cm).

Wiedeński portrecik Zygmunta Augusta zwrócił uwagę Jana Ostrowskiego daleko idącą wiernością fizjonomiczną, a przede wszystkim wyjątkowym na polskim gruncie faktem przedstawienia sportretowanego w zbroi. Znaczenie tej miniatury jest według Ostrowskiego tym większe, iż „stanowi ślad po niewątpliwie istniejącym niegdyś portrecie większych rozmiarów, prezentującym wysoką jakość artystyczną”<sup>8</sup>. Intuicja badacza nie zawiodła.

Na obu malarskich przedstawieniach rysy polskiego monarchy odbiegają od większości znanych jego przedstawień. Twarz ma pełną, nalaną, o jasnej karnacji; policzki zaróżowione, nos silnie zarysowany. Otacza ją niezbyt gęsta, stosunkowo długa broda, wyraźnie rozdzielona na dwa pasma szpiczasto zakończonych, wypływające spod podbródka. Do tego dochodzi rzadka kępa włosów pod dolną wargą i anemiczne wąsy. Głowę pokrywają krótkie włosy, nad wysokim czołem odsłaniające głębokie zakola. Uwagę zwracają duże oczy, nieco wyłupiaste, z ciężkimi zaczerwienionymi powiekami, osadzone pod wąskimi, lekkim łukiem zarysowanymi brwiami. Te ostatnie cechy odziedziczył Zygmunt August po matce. Dowodzą tego znane podobizny królowej Bony i malowane, i graficzne<sup>9</sup>. Odziedziczyła je również siostra monarchy – Anna Jagiellonka<sup>10</sup>.

Młody wygląd króla pozwala przypuszczać, iż interesujący nas portret

8 J.K. Ostrowski, dz. cyt., s. 215, 366.

9 Zob. malowane portrety królowej; w zespole sygn. Cranachowskim smokiem w zbiorach Czartoryskich w Krakowie, w krakowskim Muzeum Narodowym, Zamku Królewskim w Warszawie, oraz rycina Nellego. J. Ruszczyćówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 50, il. 29, s. 57, il. 34, s. 65 s. 52, il. 31a, s. 55, il. 32.

10 Zob. portret malowany przez Marcina Kobera – Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. 1424. To rodzinne podobieństwo było niekiedy powodem mylnego uznawania kopii i replik wawelskiego obrazu za przedstawienie królowej Bony.



5. Portret Zygmunta Augusta, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki. Fot. A. Stankiewicz



powstał stosunkowo wcześniej, zanim trapiące monarchę dolegliwości wycisnęły piętno na jego obliczu. Taką zmianę rysów szybko starzejącego się monarchy, dobiegającego do pięćdziesiątki, dokumentują przedstawienia powstające od początku lat 60. wieku XVI. Bardzo wychudzoną twarz, pokrytą głębokimi bruzdami zwisających fałdów skóry, silnie rysującymi się kośćmi policzkowymi, z kościstym nosem, widzimy m.in. na portretach – w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu<sup>11</sup> (il. 5), a także w galerii królewskiej toruńskiego ratusza<sup>12</sup>. Nieco idealizowany tego typu wizerunek został utrwalony w mistrzowskim przedstawieniu monarchy spoczywającego na nagrobku w kaplicy Zygmuntowskiej, autorstwa Santi Gucciego, powstałym w okresie dwóch lub trzech lat po śmierci Jagiellona<sup>13</sup>.

Znaczne podobieństwo fizjonomii z monachijskiego obrazu dostrzegamy natomiast na wkomponowanym w owal wizerunku króla ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>14</sup> (il. 6). To efektowne i nie pozbawione wdzięku przedstawienie, wykonane starannie, jest dziełem

utalentowanego malarza o dobrym warsztacie i ukształtowanej postawie artystycznej. Uderza w nim realizm w oddaniu królewskiego oblicza, identyczny jak w omówionych poprzednio wizerunkach. Portret nie ma charakteru reprezentacyjnego i gdyby nie późniejszy napis: „SIGISM(UNDUS). AUGUSTUS REX / POLONIAE / IAGELLONIDARUM / ultimus”, trudno byłoby domyśleć się tutaj wizerunku władcy jednego z najpotężniejszych państw Europy. Tym razem monarcha, ukazany niemal w półpostaci, występuje w eleganckim stroju złożonym z wamsu ze srebrzystobiałej tkaniny o wzorze z „nacięciami”, uzupełnionego złocistą pasmanterią i guzami, korespondującymi ze złotymi łańcuchami skomponowanymi z kwadratowych ogniw. Stroju dopełniają czarny płaszcz i takiegoż koloru płaski kapelusz. O ile przypuszczenia, iż mógł to być pierwotnie rodzaj portretu trumiennego, nie jest trafne, to związki z malarstwem gdańskim zasługują na poważne potraktowanie<sup>15</sup>.

Zdecydowanie wtórny, odtwórczy charakter ma miniatura z galerii portretów rodziny króla Zygmunta Starego, sygnowanej Cranachowskim smokiem<sup>16</sup> (il. 7).



6. Portret Zygmunta Augusta, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. MNK

11 Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. 535, ol., deska, 48 × 26,5 cm, u góry napis: „SIGISMVND(US) AVGVST(US) REX POLONIAE / 41”, zakupiony w roku 1928 w antykwariacie Blumenreicha w Berlinie, reprodukowany w: K. Hartleb, *Biblioteka Zygmunta Augusta. Studia z dziejów kultury królewskiego dworu*, Lwów 1928, frontyspis.

12 Toruń, Muzeum Okręgowe, nr inw. M-14SN. Wzmiankuje go J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 111. Portret jest opatrzony napisem: „SIGISMVNDVS AVGVSTVS DG. REX POLO(N)IAE / REGNAVIT ANNOS XXIII oraz datą: A(NN)O: 1548”.

13 A. Fischinger, *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 51–52. Według autora rzeźbę „cechuje dbałość o wierność portretową przedstawienia przy jednoczesnej charakterystycznej stylizacji rysów twarzy. Nie mogło być inaczej wobec faktu ufundowania nagrobka przez Annę Jagiellonkę, królewską siostrę”.

14 Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-21, ol., blacha, 60 × 49 cm, ofiarowany w 1885 r. przez Henryka Bukowskiego.

15 *Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550. Muzeum Narodowe w Krakowie* [katalog wystawy], oprac. M. Kopffowa, red. nauk. A. Bochnak, Kraków 1964, s. 81–82, poz. 52.

16 Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. XII-538, ol., blacha miedz., 19,5 × 17,5 cm. Należy do zespołu obejmującego wizerunki: Zygmunta I, Bony Sforzy, Elżbiety Habsburżanki, Katarzyny Habsburżanki i Barbary Radziwiłłówny, żon Zygmunta Augusta, oraz Jagiellonek: Izabeli, Katarzyny, Zofii, Anny. *Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, maj-czerwiec 1976. Katalog*, red. A. Fischinger, J. T. Petrus, Kraków 1976, s. 39–40, poz. 2 (D. Dec, tu zestawienie starszej bibliografii); J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się kopia wspomnianego zespołu, nr inw. 73992-74001, ol., deska, 19,5 × 17,5 cm (każda z miniatur), zakupiona w roku 1928 w Monachium w Gebruder Sandor Antiquitäten Antikeraumkunst (za informację

Nie stoi to w sprzeczności z trafną uwagą Ruszczycówny, iż w zespole, zachowanym w zbiorach Czartoryskich w Krakowie, przedstawienie Zygmunta Augusta należy do wykonanych najstaranniej<sup>17</sup>.

dziękuję uprzejmie p. Monice Ochnio z Muzeum Narodowego w Warszawie). J. Ruszczycówna (*Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 44, przypis 61a) wspomina o istnieniu jeszcze jednej wersji zespołu 10 jagiellońskich portrecików, których los nie jest znany.

17 J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 110. Przypuszczenie, iż portret Zygmunta Augusta namalowano z natury, wyrażane w starszych opracowaniach, nie da się obronić. Miniatury miałyby być wzorem dla serii jagiellońskich medali wykonanych przez Stevensa van Herwijcka. M. Gumowski, *Trzy serie portretów Jagiellońskich*, „Wiadomości Numizmatyczno-

Będąc najpewniej, tak jak i inne portrety tworzące tę serię, powtórzeniem niezachowanego całościowego wizerunku, reprezentuje jednak odmienny od obrazu monachijskiego krąg artystyczny.

Do omawianej grupy należy zaliczyć również inny niewielki portret króla przechowywany w zbiorach Czartoryskich<sup>18</sup> (il. 8). Jest to także przedsta-

Archeologiczne”, t. 19, 1937 (1938), s. 48–56, 60–61; *Sztuka Krakowa...*, dz. cyt., s. 80–81, poz. 42–52.

18 Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. XII-146, ol., blacha, 17,2 × 14,1 cm; w górnym prawym narożniku napis: „SIGISMVND(VS). AVGVSTVS. IA / GELLONI(VS). REX. POLONIAE. M: /

wienie o zdecydowanie prywatnym, kame-  
ralnym charakterze. Na miniaturze, malo-  
wanej swobodnie, o nastrojowym ujęciu,  
król o delikatnych, wychudzonych rysach,  
bladej, anemicznej karnacji, występuje  
w czerni. Ma na sobie płaszcz, kubrak i be-  
ret. Zawarta w napisie informacja o wieku  
sportretowanego (lat 50) jest nie do przyję-  
cia. W tym czasie, dwa lata przed śmiercią –  
jak trafnie zwróciła uwagę Ruszczycówna –  
pięćdziesięcioletni monarcha wyglądał  
zupełnie inaczej<sup>19</sup>. Wspomniana wyżej mar-  
murowa figura z królewskiego nagrobka  
jest tego najlepszym dowodem. Portret mu-  
siał więc powstać znacznie wcześniej.  
Należy jednak podkreślić, iż tym razem zo-  
stały utrwalone zmiany, w stosunku do po-  
przednich portretów, zachodzące w królew-  
skim obliczu. Czarny strój, używany przez  
Zygmunta Augusta, zwrócił uwagę nuncju-  
sza Giulio Ruggieriego, który w roku 1568  
zanotował: „Lubił [Zygmunt August] w mło-  
dości bogato się ubierać, nosił suknie węg-  
ierskie i włoskie różnego koloru, dziś za-  
wsze długo się nosi i nie używa innego  
koloru oprócz czarnego [...], co niektórzy  
przypisują tęskności po drugiej małżonce,  
inni zaś utracie Połocka”<sup>20</sup>. Zwyczaj ten

mógł mieć zatem początek po roku 1551,  
tj. po śmierci królowej Barbary. Połock  
Rzeczpospolita utraciła na rzecz Moskwy  
w roku 1653. Ruggieri pozostawił również  
związką charakterystykę polskiego monar-  
chy: „Jest miernego wzrostu, bardzo szczu-  
pły i chudy, czarno zarasta, ma brodę rzad-  
ką, płeć śniadą, nie wydaje się być silnej, ale  
raczej delikatnej konstrukcji”<sup>21</sup>.

Najbliższym pod względem fizjono-  
micznym portretowi z Monachium wydaje  
się wizerunek Zygmunta Augusta w zbroi na  
medalu autorstwa Stevena van Herwijcka,  
opatrzonego datą 1561<sup>22</sup> (il. 9). W tym roku  
holenderski medalier miał podobno przeby-  
wać na dworze królewskim w Wilnie.  
Byłaby więc okazja do wykonania z natury  
portretu polskiego monarchy. Nie miałyby  
to dotyczyć innych medali, tworzących serię  
z wizerunkami członków rodziny  
Jagiellonów, które, jak przypuszcza  
Gumowski, powstały później, już podczas  
pobytu artysty w Anglii. Tam, w Londynie,  
mistrz z Utrechtu przebywał od roku 1561 do  
śmierci (przed 1567). Wzorem dla  
Jagiellońskich przedstawień na medalach  
mogły być dostarczone Herwijckowi mate-  
riały ikonograficzne<sup>23</sup>. Echem pracy  
Holendra jest przedstawienie Jagiellona na  
tzw. *Orle polskim* (*Reges Poloniae*), miedziory-  
cie sygnowanym przez Tomasza Tretera, od-  
bitym w Rzymie w roku 1588<sup>24</sup> (il. 10).

DVX. LITH: AN(N)O. AETATIS. L<sup>r</sup>. *Portrety polskie*  
w. XVI – w. XIX, red. J. Mycielski, t. 1, Lwów [1911], z. 1,  
tabl. III, komentarz; *Galeria obrazów. Katalog*  
tymczasowy [Muzeum XX. Czartoryskich], Kraków  
1914, s. 82, poz. 426; J. Ruszczycówna, *Nieznane*  
*portrety...*, dz. cyt., s. 110. Ruszczycówna, nie podając  
szczegółów, wymienia wersję tego portretu  
w zbiorach wileńskich. Jest to znacznie powiększona  
kopia obrazu krakowskiego, wykonana w roku 1935  
przez Jerzego Hoppena dla Biblioteki Uniwersytetu –  
obecnie w zbiorach Lietuvos dailės muziejus, nr inw.  
T-4653, ol., płótno, 100 × 76 cm, na odwrociu  
informacja o okolicznościach wykonania. *Lietuvos*  
*valstybės kūrėjai. XVI–XX a. primosios pusės portretai*,  
t. 1: *XVI–XIX a. portretai*, Vilnius 2006, s. 342, poz. 513.

19 J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 110.

20 *Sprawozdanie ze stanu Królestwa Polskiego [...] Juliusza*  
*Ruggiero [...] w roku 1568*, „Czas. Dodatek Miesięczny”,  
t. 12, 1858, z. 3, s. 586. Zob. też E. Rykaczewski, *Relacje*  
*nuncjusów apostolskich i innych osób o Polsce*, t. 1,  
Berlin – Poznań 1864, s. 182.

21 *Sprawozdanie...*, dz. cyt., s. 585; E. Rykaczewski,  
dz. cyt., s. 180–181. Obie pozycje różnią się przekładem  
włoskiego oryginału.

22 Oryginalny egzemplarz w Bibliothèquc Royale Albert I<sup>er</sup>  
w Brukseli (Gabinet numizmatyczny), srebro, śr. 85 mm,  
popiersie króla z napisem w otoku: SIGISMVND(VS)  
AVGVSTVS D(EI) G(RATIA) REX POLONIAE A(NN)O 1561.  
J. Szablowski, *Początek i dzieje kolekcji. Królewski*  
*mecenat*, w: *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na*  
*Wawelu*, Warszawa–Antwerpia 1975, s. 49.

23 M. Gumowski, dz. cyt., s. 65. Wysunięta przez tego  
uczonego hipoteza, iż Herwijck zabrał ze sobą z Polski  
zespół miniatury rodziny Zygmunta  
Starego, który na początku wieku XIX miałby nabyć  
w Anglii Czartoryscy, jest mało prawdopodobna.

24 Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki,



7. Portret Zygmunta Augusta, Muzeum Narodowe  
w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich. Fot. MNK



8. Portret Zygmunta Augusta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich. Fot. MNK

Można przyjąć, iż omówiona grupa portretów przedstawia Zygmunta Augusta w wieku ok. lat 30, a więc powstała niewiele przed połową XVI w. Data 1561 widniejąca na medalu Herwijcka nie musi pozostawać

nr inw. 4229. *Sztuka dworu Wazów...*, dz. cyt., poz. 52; J. Ruszczycówna, *Z badań nad ikonografią...*, dz. cyt., s. 225, 228, 248–249.

z tym stwierdzeniem w sprzeczności, bowiem pobyt artysty w Polsce nie jest źródłowo poświadczony, a wykorzystanie przez niego wcześniejszego wizerunku króla jest możliwe. W takim datowaniu utwierdza profilowe przedstawienie na pięknym miedziorycie Virgiliusa Solisa

z roku 1554<sup>25</sup> (il. 11), bliższym wizerunkowi nagrobnemu niż omówionym malarskim przedstawieniom.

Portret w zbiorze ostatniego Jagiellona, w redakcji prezentowanej przez obraz monachijski lub jemu podobnej, musiał być w Polsce znany jeszcze w XVII w. Odwzorowaniem jego fragmentu jest najpewniej przedstawienie króla wykonane w latach 1641–1643 przez Petera Danckersa de Rij dla Pokoju Marmurowego w warszawskiej rezydencji Wazów (il. 12). W wyniku pomyłki, popełnionej przez Marcella Bacciarellego przy kopiowaniu starszego wizerunku dla zleconej przez króla Stanisława Augusta nowej aranżacji wspomnianego wnętrza zamkowego, wszedł on do rodzimej historiografii jako wizerunek założyciela dynastii Jagiellońskiej, króla Władysława Jagiełły. Za portret króla Zygmunta Augusta błędnie uznano wówczas przedstawienie arcyksięcia Karola II Styryjskiego, teścia ostatniego Jagiellona, również pędzla Danckersa<sup>26</sup>. Przykładem powielania błędu w oparciu o autorytet Bacciarellego są liczne wizerunki, np. rzekomy portret Jagiełły, należący niegdyś do Juliana Ursyna Niemcewicza, czy inny

25 J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 100, il. 66.

26 Oba portrety autorstwa Danckersa, zakupione ze spuścizny po Stanisławie Augustie w roku 1819 przez Michała Hieronima Radziwiłła, właściciela Nieborowa, zachowane we wspomnianym pałacu – portret Zygmunta Augusta (błędnie określony jako Władysława Jagiełły), Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział Muzeum w Nieborowie i Arkadii, nr inw. A.472 MNW, ol., blacha, 60 × 49 cm (ośmioboczny); portret Karola II Styryjskiego (błędnie określony jako Zygmunta Augusta), tamże, nr inw. A.473 MNW, ol., blacha, 60 × 48 cm (ośmioboczny). Sprawę historycznej pomyłki wyjaśniła, w sposób niepozostawiający wątpliwości, Ruszczycówna. J. Ruszczycówna, *Z badań...*, dz. cyt., s. 216–219, 250–252. Zob. też: J.T. Petrus, *Portrety króla Władysława Jagiełły*, Kraków 2010, s. 69–74; tenże, *Wielka pomyłka, czyli nieprawdziwe portrety Władysława Jagiełły*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 151 (1 VII, dodatek specjalny), s. 3.



9. Steven van Herwijck, Medal z podobizną Zygmunta Augusta, 1561 r. Fot. wg Arrasy flamandzkie..., dz. cyt.



10. Tomasz Treter, Portret Zygmunta Augusta, fragment *Reges Poloniae*, 1588 r., Zamek Królewski na Wawelu. Fot. ZK Wawel

w zbiorach Lwowskiego Muzeum Historycznego<sup>27</sup> (il. 13).

Portret Zygmunta Augusta zachowany w Monachium jest na polskim gruncie

27 Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 183172, ol., pł., 61 × 49,7 cm, do roku 1941 w Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie (nr inw. 1034). Lwowskie Muzeum Historyczne, nr inw. Ж-948, ol., pł., 67 × 54 cm, sygn. *Alexandrowicz fecit 1790*, z pocztu polskich monarchów. Malarskie i graficzne powtórzenia obrazu Bacciarellego omówił J.T. Petrus, *Portrety króla...*, dz. cyt., s. 72, 74–76.



11. Virgil Solis, Portret Zygmunta Augusta, 1554 r. Fot. wg Arrasy flamandzkie..., dz. cyt.

zjawiskiem wyjątkowym. Znamy wprawdzie kilka królewskich przedstawień, na których monarcha został ukazany jako *rex armatus*, lecz żaden z nich nie wydaje się odwzorowaniem portretu malowanego *ad vivum*. Pomijając przedstawienie na nagrobku, mam tu na myśli ryciny w wydaniach z roku 1551 i 1564 *Kroniki Bielskiego*, owalny portret w Muzeum Sztuki w Wilnie<sup>28</sup> czy wreszcie dzieło szczególne, jakim jest posąg króla wieńczący hełm gdańskiego ratusza, przetrwałe niestety jedynie z dokonanej rekonstrukcji<sup>29</sup>.

28 Wilno, Lietuvos dailės muziejus, nr inw. T-482, ol., płótno, 99 × 77 cm (owal), po lewej: SIG: AVGVSTVS. Rex. Pol. M:D:Lit., pochodzi z wileńskiego ratusza, następnie w zbiorach Jana Kazimierza Wilczyńskiego i Muzeum Miejskiego w Wilnie; na odwrociu płótna napis informujący o historii obrazu. *Lietuvos valstybės kūrėjai...*, dz. cyt., s. 342, poz. 514.

29 Szczegółowo zajęła się nimi J. Ruszczykówna, *Nieznanne portrety...*, dz. cyt., s. 115.

W połowie XVI stulecia, gdy powstawał wizerunek polskiego monarchy w zbroi, takie ujęcie kompozycyjne i ideowe portretu, niewątpliwie o włoskiej proveniencji, należało już do rozwiązań szeroko rozpowszechnionych w Europie. Stosowane do prezentacji władców, wodzów, postaci szczytujących się rzeczywistymi lub domniemanymi osiągnięciami, stało się wzorcem także dla osób zaledwie aspirujących do ówczesnej elity władzy. Dobrym przykładem jest portret z roku 1564 Konrada II Hochberga, prowincjonalnego dostojnika, śląskiego, w owym czasie jedynie cesarskiego radcy i starosty księstwa świdnicko-jaworskiego, znany z późniejszej kopii<sup>30</sup> (il. 14).

Raz jeszcze podkreślić wypada, iż realizm, z jakim oddano królewskie rysy, wskazuje na wykonanie portretu Zygmunta Augusta z natury. Jego autora należy poszukiwać wśród pochodzących z Italii malarzy zatrudnianych na królewskim dworze w Krakowie i Wilnie<sup>31</sup>. Włoska geneza artystyczna jest w tym przypadku oczywista, lecz próba związania portretu z twórczością Parisa Bordone<sup>32</sup> nie wydaje się w pełni satysfakcjonująca. Portret Zygmunta Augusta wykazuje zaskakująco wiele powiązań formalnych i ideowych z pracami Giovanniego Battisty Moroniego (zm. 1578), ucznia Moretta da Brescia. Wzięty portrecista, cieszący się uznaniem samego Tycjana, stworzył liczne wizerunki północnowłoskiej

30 Muzeum Zamkowe w Pszczynie, nr inw. MP/S/1140, ol., płótno, 195 × 95 cm. S. Smolarek-Grzegorzcyk, M. Nyga, *Galeria portretów. W kręgu wolnych panów, hrabiów i książąt pszczyńskich. Przewodnik po wystawie stałej*, Pszczyna 2016, s. 18-20.

31 J.T. Petrus, *Kierunki malarstwa portretowego w Polsce w w. XVI*, w: *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, t. 2, red. L. Kalinowski i in., Kraków 1985, s. 64.

32 J. Żukowski, *Europejski wymiar kolekcjonerstwa polskich Wazów*, w: *Świat polskich Wazów. Eseje*, red. tenże, Z. Hundert, Warszawa 2019, s. 301, il. 2.



12. Peter Danckers de Rij, Portret Zygmunta Augusta, 1641-1643, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, dep. Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. ZKW – Muzeum

arystokracji i duchowieństwa<sup>33</sup>. Wizerunki jego pędzla, ukazujące młodych mężczyzn, takie jak *Portret mężczyzny z hełmem na kolumnie* (Londyn, National Gallery, il. 15), *Portret Gian Gerolama Grumellego* (Bergamo, Palazzo Morelli, il. 16), *Młody mężczyzna z pejzażem w tle* (Paryż, Galerie Trotti), *Portret Maria Benvenutoiego* (Sarasota, John

33 M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1987, s. 174.

and Mable Ringling Museum of Art, il. 17)<sup>34</sup>, odznaczają się wyszukaną, pełną elegancją pozą modeli, specyficznym sposobem ujęcia i charakterystyki twarzy. Cechuje je wielką dbałość o szczegóły, charakterystyczna budowa brył, określanych bardzo jednoznacznie, niemal konturowo, przy pięknym posługiwaniu się światłem. Wszystkie tchną

34 A. Rühl, *Moretto da Brescia: Bildnisse*, Memmingen 2011, il. 52, 48, 47.



13. Konstanty Aleksandrowicz, Portret Zygmunta Augusta (błędnie identyfikowany jako Władysław Jagiełło), 1790 r., Lwów, Muzeum Historyczne. Fot. Muzeum Historyczne

szczególną, trudną do zdefiniowania, intrygującą atmosferą. Obrazowi monachijskiemu brakuje jednak elementu zasadniczego – rozbudowanego tła, często z fragmentem pejzażu, wykorzystania, poza hełmem, różnego rodzaju rekwizytów, stanowiących odniesienia do zainteresowań i działalności sportretowanego. Bez względu na źródło inspiracji nie ulega jednak wątpliwości, iż królewskiemu portreciście była dobrze znana maniera portretowa rozpowszechniona w Italii.

Przynależność portretu Zygmunta Augusta do zbiorów bawarskich w sposób oczywisty rodzi pytanie o jego związek z zespołem wizerunków członków rodziny Jagiellonów, przechowywanym także przez

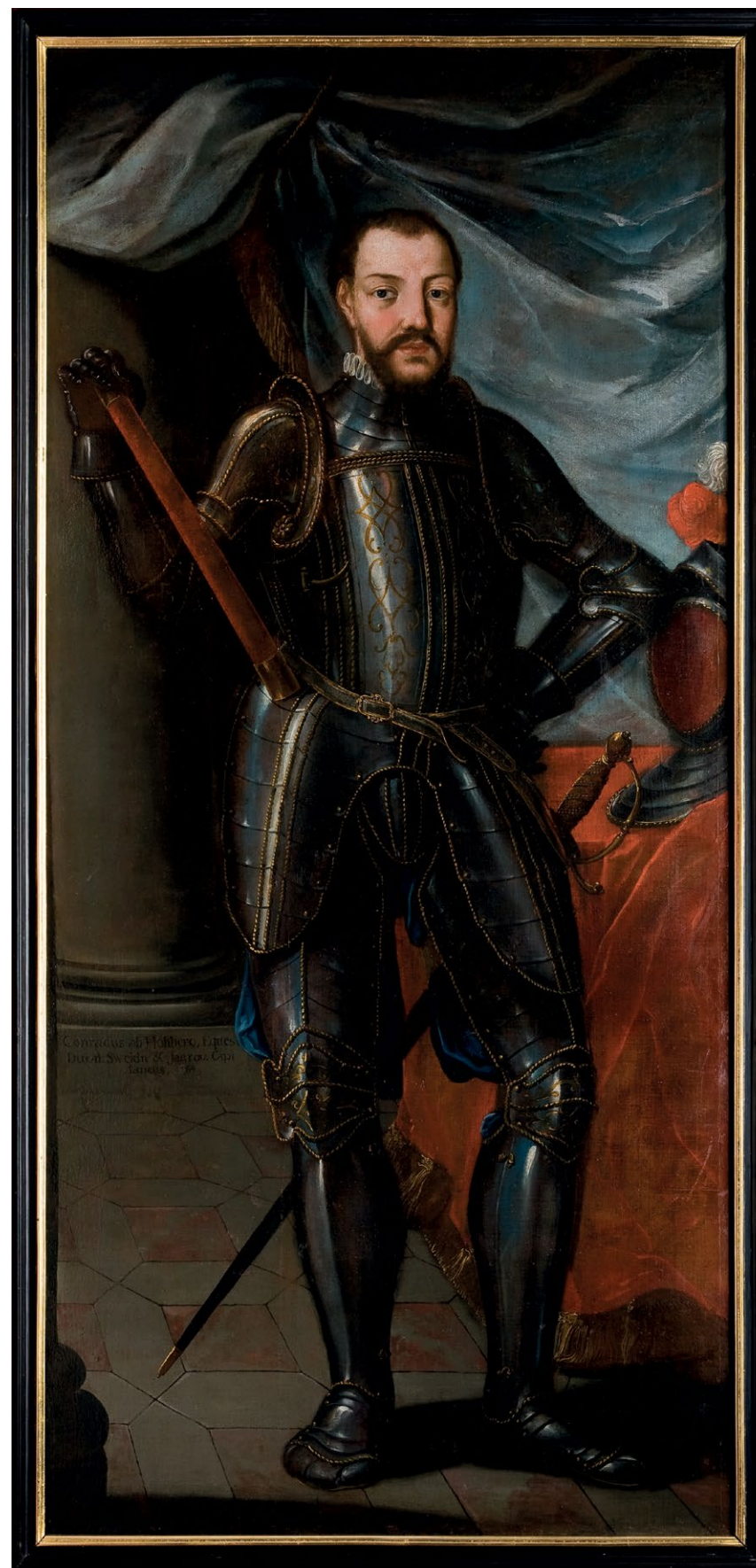
kilka stuleci, z czasem rozproszonym po różnych rezydencjach Wittelsbachów. Wszystkie, o bardzo zbliżonych wymiarach, zostały malowane olejno na płótnie. Są to przedstawienia reprezentacyjne, całopostaciowe. Z nich trzy, należące do Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, są znane od ponad stulecia. Dwa, sygnowane przez malarza monogramem *P. F.*, przedstawiają małżonki Zygmunta Augusta, Habsburżanki – Elżbietę<sup>35</sup> i Katarzynę<sup>36</sup>, trzeci zaś, spalony podczas II wojny światowej, siostrę króla Katarzynę, królową Szwecji<sup>37</sup>. W zbiorach Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium Janina Ruszczycówna odnalazła i zidentyfikowała trzy kolejne dzieła z tego zespołu: portrety króla Zygmunta I, królowej Bony i ich córki, królowej Węgier Izabeli<sup>38</sup>. W rok po ich opublikowaniu kanclerz Republiki Federalnej Niemiec Helmut Schmidt przekazał wspomniane obrazy do zbiorów Zamku

35 Ol., płótno 200 × 105 cm. *Katalog der Gemälde – Sammlung des Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg*, Nürnberg 1909, s. 163, poz. 617 (565), (in *21 Lebensjahre 1542*); *Portrety...* dz. cyt., tabl. IV, komentarz; J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 75–78; K. Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Nürnberg 1997, s. 400–401.

36 Ol., płótno 196 × 102 cm. *Katalog der Gemälde...*, dz. cyt., s. 164, poz. 623 (571), (24 Jahre alt, 1557); *Portrety...*, dz. cyt., tabl. IV, komentarz; J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 79–80; K. Löcher, dz. cyt., s. 401–402.

37 Ol., płótno 201 × 99 cm. *Katalog der Gemälde...*, dz. cyt., s. 164, poz. 622 (570) (*Unbekannte junge Fürstin, um 1550–60*); J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 61–68.

38 Monachium, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: portret Zygmunta I, nr inw. 7126, ol., płótno 203,5 × 108 cm; portret Bony, nr inw. 6870 ol., płótno, 210,5 × 11 cm; portret Izabeli, nr inw. 6954, ol., płótno 203,5 × 111,5 cm. J. Ruszczycówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 61–68; D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 2007, s. 546–551, poz. 379 (portret Bony, nr inw. ZKW/60), poz. 380 (portret Zygmunta I, nr inw. ZKW/59), poz. 381 (portret Izabeli, nr inw. ZKW/61).



14. Konrad II Hochberg, kopia obrazu z roku 1564 r., Pszczyna, Muzeum Zamkowe. Fot. MZ



15. Giovanni Battista Moroni, Portret mężczyzny z hełmem na kolumnie, ok. 1555-1556, Londyn, National Gallery. Fot. domena publiczna



16. Giovanni Battista Moroni, Portret Gian Gerolama Grumellego, 1560 r., Bergamo, Palazzo Morelli. Fot. domena publiczna



17. Giovanni Battista Moroni, Portret Mario Benvenuto, ok. 1560 r., Sarasota, Floryda, John and Mable Ringling Museum of Art. Fot. domena publiczna

Królewskiego w Warszawie<sup>39</sup>. Przyjmuje się, iż pamiątki po Jagiellonach i Wazach zawędrowały do Bawarii w wyprawie jedynaczki Zygmunta III, królowny Anny Katarzyny Konstancji Wazówny, w roku 1642 wydanej za mąż za księcia neuburskiego Filipa Wilhelma Wittelsbacha<sup>40</sup>. Zespół monachijski, jak wszystko na to wskazuje, obejmował

39 Uroczystość przekazania daru miała miejsce 21 XI 1977 r. w Wilanowie. Wraz z portretami Jagiellonów został подарowany portret Zygmunta III (BSGM, nr inw. 6778/7030). D. Juszcak, H. Małachowicz, dz. cyt., s. 506-507, poz. 339.

40 O obrazach w wyprawie polskiej królowny zob. J. Żukowski, *Infantka Anna Katarzyna Konstancja i kultura artystyczno-kolekcjonerska dworu wazowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 79, 2017, nr 2, s. 250-276.

wizerunki wszystkich członków polskiej rodziny królewskiej, zapewne z wyjątkiem Barbary Radziwiłłówny, co trafnie uzasadniła Ruszczyćówna<sup>41</sup>. Może w Bawarskich Państwowych Zbiorach odnajdą się z czasem jeszcze dwa brakujące przedstawienia siostr Zygmunta Augusta, królowien Zofii oraz Anny<sup>42</sup>. Znany jest, niestety tylko z fotografii, portret późniejszej księżnej brunszwickiej znajdujący się niegdyś w zamku w Stargardzie Szczecińskim (Pomorskim)<sup>43</sup>. Śladem po brakującym portrecie królowny

41 J. Ruszczyćówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 83.

42 Przypuszczenie takie wyraziłem przed laty. J.T. Petrus, *Kierunki malarstwa...*, dz. cyt., s. 67.

43 J. Ruszczyćówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 68-74.

z władcami Rzeczypospolitej była żywa. Dla ówczesnych decydentów nie miało znaczenia, czy były to oryginały, kopie, repliki. Uznanie wizerunków Zygmunta Starego, Bony i Izabeli za kopie wcześniejszych obrazów w świetle dzisiejszej wiedzy jest możliwe, lecz ich datowanie na drugą połowę wieku XVII należy opatrzyć dużym znakiem zapytania<sup>45</sup>. Do omawianej grupy całopostaciowych portretów Jagiellonów, o niemieckiej proweniencji artystycznej, nie mógł pierwotnie należeć portret Zygmunta Augusta w zbroi. W jej skład wchodził nieznany nam dzisiaj i najpewniej zaginiony wizerunek ostatniego Jagiellona, którego fragment skopiował twórca miniatury z zespołu oznaczonego Cranachowskim smokiem. Dalekim echem takiego przedstawienia mogą być drzeworyty zamieszczone w *Kronice Marcina* i Joachima Bielskich wydanych w roku 1554 i 1597<sup>46</sup>.

Portret Zygmunta Augusta ujawniony w zbiorach monachijskich jest istotnym wzbogaceniem ikonografii ostatniego Jagiellona. Ma też znaczenie dla wiedzy o królewskim mecenacie. Działania Zygmunta Augusta na tym polu wciąż czekają na szczegółowe opracowanie.

Anny jest długo niezauważany przez badaczy medal, wykonany przez Herwijcka<sup>44</sup>. Jest oczywiste, iż składające się na jagiellońską galerię portrety nie powstały w tym samym czasie. Stworzono ją, zestawiając z istniejącymi obrazami, wiszącymi na ścianach królewskich rezydencji, może w Warszawie lub w Krakowie, bądź przechowywanych w tamtejszych składach. Decyzja włączenia takich obrazów do posagu królowny była racjonalna. Wazówna, Jagiellonka po kądzieli, jechała bowiem do Bawarii, gdzie pamięć o związkach dynastycznych Wittelsbachów

44 E. Majkowski, *Medale Anny Jagiellonki. Nieznana praca Stevena van Herwijcka*, „Biuletyn Numizmatyczny” 1954, nr 4, s. 36-38.

45 Takie datowanie przyjęły D. Juszcak, H. Małachowicz, dz. cyt., s. 548. Wtórny charakter tych wizerunków brała także pod uwagę J. Ruszczyćówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 117. Intrygującą sprawą jest namalowanie portretu królowej Bony nie na płótnie, lecz na wzorzystym adamaszku.

46 J. Ruszczyćówna, *Nieznane portrety...*, dz. cyt., s. 112, il. 76, s. 114, il. 78.

**STRESZCZENIE****MONACHIJSKI PORTRET KRÓLA  
ZYGmunTA AUGUSTA I UWAGI  
O IKONOGRAFII OSTATNIEGO JAGIELLONA**

W zbiorach Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium jest przechowywany portret króla Zygmunta Augusta, który po ponad pół wieku poszukiwań został niedawno odnaleziony i zidentyfikowany. Ma on ogromne znaczenie dla ikonografii ostatniego Jagiellona bowiem, jak dotąd, jest jego jedynym znanym malarskim przedstawieniem w całej postaci, powstałym za życia modela. Wizerunek pozostaje w związku z miniaturowym portretem monarchy w popiersiu, dawniej w kolekcji arcyksięcia Ferdynanda II Tyrolskiego w Ambras, obecnie w Münzenkabinett w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum. Oba obrazy, tego samego autora, powstały na polskim dworze tuż przed połową XVI stulecia. Ich twórca był dobrze obeznany ze stosowanymi wówczas we Włoszech i cieszącymi się uznaniem kompozycjami portretowymi. Monachijski obraz trafił do bawarskich zbiorów Wittelsbachów, jak wszystko na to wskazuje, wraz z wyprawą ślubną królowy Anny Katarzyny Konstancji Wazówny, w roku 1642 wydanej za męża za księcia Neuburskiego Filipa Wilhelma. Należał do zespołu wizerunków członków rodziny Jagiellonów, zabranych do Bawarii przez Wazównę, lecz powstał w okolicznościach innych niż pozostałe portrety i jest dziełem o odmiennej genezie artystycznej. Ujawniony w zbiorach monachijskich portret nie tylko w istotny sposób wzbogaca ikonografię ostatniego Jagiellona, lecz ma również znaczenie dla wiedzy o królewskim mecenacie.

**SŁOWA KLUCZOWE**

Jagiellonowie, portret, Zygmunt August

**SUMMARY****THE MUNICH PORTRAIT OF KING  
SIGISMUND AUGUSTUS TOGETHER WITH  
COMMENTS ON THE ICONOGRAPHY OF  
THE LAST JAGIELLONIAN**

The Bayerische Staatsgemäldesammlungen collection in Munich houses a portrait of King Sigismund Augustus, which was recently discovered and identified following a quest lasting more than half a century. It sheds important light on the iconography of the last Jagiellonian, as it remains to date the only known representation in pictorial form of the model during his lifetime. It is related to a bust portrait miniature of the monarch, formerly found in the collection of Archduke Ferdinand II of Tirol in Ambras, and nowadays on show in the Münzenkabinett in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Both paintings by the same artist were produced at the Polish court just before the mid-16th century. Their creator was well acquainted with the highly regarded compositional techniques used at the time in portraiture in Italy. All the evidence suggests that the Munich painting found its way into the Bavarian Wittelsbach collections as part of the trousseau of Princess Anna Catherine Konstancja Wazówna, who in 1642 married the Neuburian prince Philip Wilhelm. It was included in the collection of portraits of members of the Jagiellonian family, that Wazówna took with her to Bavaria. However, it was painted in circumstances different from other portraits and is a work with a different artistic genesis. This portrait unearthed in the Munich collection not only greatly enriches the existing iconography of the last Jagiellonian, but it also makes a significant contribution to our knowledge of royal patronage.

**KEYWORDS**

Jagiellonian family, portrait, Sigismund Augustus

**BIBLIOGRAFIA**

- Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu, red. J. Szablowski, Warszawa-Antwerpia 1975.
- Fischinger A., *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969.
- Gumowski M., *Trzy serie portretów Jagiellońskich*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, t. 19, 1939, s. 41-67.
- Galeria obrazów. Katalog tymczasowy [Muzeum XX. Czartoryskich], Kraków 1914.
- Hartleb K., *Biblioteka Zygmunta Augusta. Studia z dziejów kultury królewskiego dworu*, Lwów 1928.
- Juszczak D., Małachowicz H., *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 2007.
- Kenner F., *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, „Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses”, Bd. 14, 1893, s. 37-186; Bd. 15, 1894, s. 147-259; Bd. 17, 1869, s. 102-274; Bd. 18, 1897, s. 135-261.
- Löcher K., *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Nürnberg 1997.
- Majkowski E., *Medale Anny Jagiellonki. Nieznana praca Stevena van Herwijcka*, „Biuletyn Numizmatyczny” 1954, nr 4, s. 36-38.
- Ostrowski J.K., *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019.
- Petrus J., *Kierunki malarstwa portretowego w Polsce w w. XVI*, w: *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, t. 2, red. L. Kalinowski i in., Kraków 1985, s. 59-72.
- Petrus J., *Portrety króla Władysława Jagiełły*, Kraków 2010.
- Petrus J., *Wielka pomyłka, czyli nieprawdziwe portrety Władysława Jagiełły*, „Rzeczpospolita”, nr 151, 2010, (1 VII, dodatek specjalny), s. 3.
- Portrety polskie w. XVI - w. XIX*, t. 1, red. J. Mycielski, Lwów [1911].
- Ruszczycówna J., *Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, r. 20, 1976, s. 5-119.
- J. Ruszczycówna, *Z badań nad ikonografią Władysława Jagiełły i Zygmunta Augusta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, r. 23, 1979, s. 211-260.
- Rühl A., *Moretto da Brescia: Bildnisse*, Memmingen 2011.
- Rykaczewski E., *Relacje nuncjusów apostolskich i innych osób o Polsce*, t. 1, Berlin-Poznań 1864.
- Rzepińska M., *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1987.
- Smolarek-Grzegorzczak S., Nyga M., *Galeria portretów. W kręgu wolnych panów, hrabiów i książąt pszczyńskich. Przewodnik po wystawie stałej*, Pszczyzna 2016.
- Sprawozdanie ze stanu Królestwa Polskiego złożone świętemu Piusowi V Papieżowi na dworze Zygmunta Augusta za swoim powrotem z Polski r. p. 1568 Juliusza Ruggiero*, „Czas. Dodatek Miesięczny”, t. 12, 1858, z. 3, s. 563-618.
- Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, maj-czerwiec 1976*. Katalog, red. A. Fischinger, J.T. Petrus, Kraków 1976.
- Sztuka w Krakowie w latach 1350-1550*. Muzeum Narodowe w Krakowie [katalog wystawy], Kraków 1964.
- Żukowski J., *Infantka Anna Katarzyna Konstancja i kultura artystyczno-kolekcjonerska dworu wazowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 79, 2017, nr 2, s. 233-313.

# Jeszcze o stroju polskim w malarstwie portretowym w XVII–XX wieku.

## Pomiędzy obrazami a źródłami\*

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7925>

JAN K. OSTROWSKI  
POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI  
ORCID: 0000-0002-2912-0183

Polski strój narodowy o korzeniach węgiersko-orientalnych zrodził się w wyniku kilkudziesięcioletniego procesu w latach ok. 1560–1600. Główne przesłanki owego procesu to fala wpływów węgierskich za czasów Stefana Batorego, stałe kontakty z krajami Wschodu, upowszechnienie się przekonania o sarmackim, a więc orientalnym pochodzeniu polskiej szlachty, wreszcie reakcja przeciwko cudzoziemskim (głównie niemieckim) obyczajom dworu Zygmunta III. Zjawisko to jest dobrze ukazane w literaturze zarówno na podstawie źródeł pisanych, jak i obrazowych<sup>1</sup>.

\* Artykuł powstał w ramach pracy nad obszerną książką *Portret w dawnej Polsce*, wydaną w r. 2019 przez Muzeum Pałaca Króla Jana III w Wilanowie.

<sup>1</sup> Zob. przede wszystkim P. Mrozowski, *Orientalizacja stroju szlacheckiego w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 243–261; I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, s. 11–23; P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVII w.*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 19–27; tenże, *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju*

W ciągu pierwszej trzecji XVII w. narodowa moda męska została powszechnie przyjęta<sup>2</sup> i wkrótce pojawiło się zjawisko swoistego eksportu owej mody pod „marką” polską. Jan Chryzostom Pasek zapisał pod rokiem 1658, że kurfürst brandenburski Wilhelm dla przypodobania się polskiej szlachcie

*narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej i in., Kraków 2017, s. 243–250. Cytowani autorzy wyrażają nieco odmienne opinie co do chronologii tego zjawiska. Irena Turnau sytuuje je w szerokim przedziale 1500–1640, a Przemysław Mrozowski podkreśla przełomowe znaczenie ostatniej ćwierci XVI w. Kontrowersja jest w gruncie rzeczy pozorna, gdyż chodzi przecież nie o jednorazowe wydarzenie, a o proces społeczny, zachodzący przez długi czas na rozległym terytorium.

<sup>2</sup> Trzeba jednak zwrócić uwagę, że jeszcze w 1632 r. Szymon Starowolski pisał: „Co do ubioru, ani stały jest, ani jeden jego rodzaj albo rodzaje [...], lecz jaki się komukolwiek, bogatemu czy ubogiemu podoba. Zagraniczne atoli szczególną cieszą się u szlachty popularnością, żołnierze zaś najbardziej owej różnorodności strojów są sprawcami. [...] I w ten sposób w ciągu jednego tylko dziesięciolecia trzy- albo czterokrotnie wygląd wierzchniej odzieży poprawialiśmy albo raczej szpecili ustawicznym zmienianiem. [...] Zazwyczaj jednak wszyscy używamy sukien zagranicznych, mianowicie niemieckich, flandryjskich, francuskich, angielskich, hiszpańskich oraz włoskich”. S. Starowolski, *Polska albo opisanie Królestwa Polskiego*, tłum. i oprac. A. Piskadło, Kraków 1976, s. 123–124. Zob. też J. Horoszkiewicz, *Strój narodowy w Polsce*, Kraków 1900, s. 32.

„po polsku chodził”<sup>3</sup>. Przykładem owej mody są również malowane przez Justusa Sustermansa portrety „alla polacca” młodych Medyceuszy z początku lat 20. XVII w.<sup>4</sup> czy wizerunki króla szwedzkiego Gustawa II Adolfa w stroju *à la polonoise* (w tym dzieło autorstwa Mathäusa Meriana, 1632; Skokloster)<sup>5</sup>. Cały zespół doskonale zachowanych strojów z ok. 1640 r., określanych jako polskie, należących do króla Danii Fryderyka III, znajduje się w zbiorach zamku Rosenborg w Kopenhadze<sup>6</sup>. Obydwaj władcy skandynawscy nosili okrycia zbliżone do ferezji, z bogatymi szamerunkami. Po Fryderyku III zachowały się także dwa żupany.

Niezależnie od tradycyjnych określeń, inspiracje polskie bywają w takich przypadkach trudne do odróżnienia od węgierskich, a nawet moskiewskich.

<sup>3</sup> J.Ch. Pasek, *Pamiętniki*, Warszawa 1987, s. 12.

<sup>4</sup> M. Piwocka, *Polski strój Medyceuszy*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 4, 1998, s. 231–242. Szczególnie niezwykle jest portret ok. 10-letniego Ferdynanda (późniejszego wielkiego księcia Toskanii Ferdynanda II) na wspaniałym siwym koniu (Konopište, zamek), od dawna fascynujący polskich badaczy, którzy uważali go za wizerunek Jana Kazimierza. Jako taki obraz został sprowadzony na wystawę wazowską na Wawelu w 1976 r. (poza katalogiem), a następnie na jej wersję pokazaną w Sztokholmie. Tożsamość portretowanego została wyjaśniona kilka lat później. J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Mieczysław Morka*, „Polski nowożytny portret konny”, [recenzja], „Folia Historiae Artium”, t. 24, 1988, s. 175–177.

<sup>5</sup> Zob. m.in. *Orzeł i Trzy Korony. Sqsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem (XVI–XVII w.)*, red. K. Połujan [katalog wystawy], Warszawa 2002, s. 208, poz. III 3.

<sup>6</sup> Zob. S. Flamand Christensen, *Kongedragterne fra 17. og 18. aarhundrede (De Danske Kongers Kronologiske samling Paa Rosenborg)*, København 1940, s. 84–97, poz. 36–40, 271–272, tabl. XL–IL; K. Johansen, *How Polish is Frederik III's „Polish” garment*, w: *Crossroads of Costume and Textiles in Poland. Papers from the International Conference of the ICOM Costume Committee and the National Museum in Cracow*, ed. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 2005, s. 15–18; O. Renaudeau, *Les influences de l'Europe centrale sur le costume de guerre et le costume civil occidental, XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*, „Cahiers d'Etudes et de Recherches du Musée de l'Armée”, t. 6, 2008, s. 99–113.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że w XVIII w. strój węgierski, a przynajmniej inspirowany przez węgierski, na powrót stał się obcym, jak o tym świadczy np. portret Hieronima Floriana Radziwiłła pędzla Jakuba Wessla (1746; Muzeum Narodowe w Warszawie)<sup>7</sup>. Taneczny wyrok ubranego w kwiaty strój Radziwiłła świadczy jednocześnie o kryzysie staropolskiego *modus* powagi i dostojeństwa<sup>8</sup>.

Wyrażna dominacja stroju polskiego trwała przez ponad stulecie. Podlegał on oczywiście przemianom – moda nie znosi stabilizacji ani zastoju. Notowali to obserwatorzy XVII- i XVIII-wieczni. Jan Chryzostom Pasek zapisał pod 1660 r.: „Co ja już pamiętam odmiennej mody w sukniach, w czapkach, w butach, szablach, rządziakach, w każdym aparacie wojennym i domowym, nawet w czuprynach, gestach, w stąpaniu i witaniu”<sup>9</sup>. Ewolucję mód w XVIII w. dokładnie opisywali Jędrzej Kitowicz<sup>10</sup> i Kajetan Koźmian<sup>11</sup>. Pasek i Kitowicz są zgodni, że motorem zmian była chęć wyróżnienia się na tle otoczenia<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Portretowi temu poświęcił osobne studium L. Rościszewski, *Mundur w kwiatki – niezwykle portret księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, ok. 1746 roku*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 183–199. Identyfikuje on strój Radziwiłła jako mundur huzarski (co – jeżeli chodzi o krój – jest całkowicie słuszne). Mamy tu do czynienia z tzw. *uniforme de fantaisie*, czy maskaradowym *fancy dress*, być może, jak chce autor, związanym ze ślubem księcia z Magdaleną z Czapskich. Znaczna część uwag zawartych w artykule sprawia jednak wrażenie nadinterpretacji.

<sup>8</sup> Podobną kompozycję zastosowano w niemałej liczbie portretów z 1. poł. XVIII w., co ciekawe, zazwyczaj łącząc ją z rycerskim kostiumem w postaci zbroi płytowej.

<sup>9</sup> J.Ch. Pasek, dz. cyt., s. 43.

<sup>10</sup> J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, red. i koment. Z. Goliński, oprac. tekstu A. Skarżyńska, Warszawa 1985, s. 247–261.

<sup>11</sup> K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 1972, s. 362.

<sup>12</sup> J.Ch. Pasek, dz. cyt., s. 43: „moda ma wielką komplacencję u ludzi, póki nie przyjdzie do prostych ludzi”.





1. *Wskrzeszenie Piotrowina przez św. Stanisława*, ok. 1650 r., kaplica Oświęcimów w kościele franciszkanów w Krośnie. Fot. P. Łopatkiewicz

Kitowicz wskazuje przy tym kontuszowego arbitra elegancji w osobie wojewody smoleńskiego Piotra Sapiehy<sup>13</sup>, a Tadeusz Konopka wspomina młodych ludzi, Niemiryca i Dłuskiego, którzy już za czasów Stanisława Augusta wprowadzili szczególną modę zdobienia kontusza sznurami z pereł<sup>14</sup>.

Dawne portrety stanowią podstawowe źródło do odtworzenia staropolskich strojów, szczególnie wobec szczątkowego stanu zachowania oryginalnych okazów<sup>15</sup>. Z przeglądu materiału wynika, że elementem niejako ponadczasowym był żupan. W XVII w. jako okrycie wierzchnie przeważała delia. Obecność „lisztewek” pomaga w identyfikacji ferezji. Kontusz dojrzałą formę uzyskał dopiero w XVIII w. Analiza materiału portretowego pozwala na stwierdzenie, że w XVII w. dwa główne elementy stroju polskiego (żupan i delia) były zazwyczaj jednolitej barwy. Przewaga różnych odcieni czerwieni i purpury dobrze ilustruje genezę nazywania członków górnej warstwy stanu szlacheckiego karmazanami. W XVIII w. żupan i kontusz szyto zazwyczaj z materii o różnych barwach. Rozpowszechnienie się tego zjawiska było najpewniej związane z pojawieniem się mundurów orderowych, mundurów jazdy autoramentu polskiego, później kawalerii narodowej, wreszcie mundurów wojewódzkich. Barwy tych ostatnich wywodziły się przede wszystkim z heraldyki ziemskiej, z natury rzeczy były więc żywe, a często kontrastowe.

J. Kitowicz, dz. cyt., s. 259: „nie wiedzieli panowie, jak się mieli różnić od szlachty; jakkolwiek oni modę wymyślili, wnet ją widzieli na szlachcie”.

13 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 260.

14 T. Konopka, *Historia domu naszego. Raptularz z czasów Stanisława Augusta*, wyd. M. Konopka, Warszawa 1993, s. 58.

15 Zob. m.in. M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968; M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979; I. Turnau, dz. cyt., s. 11-23.

W połowie XVIII w. nieodzownym akcesorium stał się pas tekstylny, jedwabny, srebrno- lub złotolity, dziś uważany za jeden z głównych elementów stroju polskiego. Każde zestawienie polskich portretów z XVII-XVIII w. uderza bogactwem barwy, nieco nadmierną obfitością formy, często także nadużywaniem klejnotów. Trudno jednak na ich podstawie w pełni zrekonstruować niezwykłą różnorodność oraz dynamikę rozwoju stroju narodowego, opisywaną przez dawnych autorów. Niewiele wiemy też na temat ewentualnie występujących jego odmian regionalnych, choć Kitowicz wspomina, że Litwini wykonywali plecy żupana z surowego płótna<sup>16</sup>, Konopka przypisuje im zwyczaj noszenia żupana dłuższego niż kontusz<sup>17</sup>, a Jan Duklan Ochocki szat zbyt obszernych, „buchastych”<sup>18</sup>.

Przewaga stroju narodowego nie oznaczała oczywiście całkowitej eliminacji mody obcej: niemieckiej, włoskiej, hiszpańskiej, a od drugiej połowy XVII w. niemal wyłącznie francuskiej. Jej ośrodkami był dwór królewski za Wazów i Sasów oraz część najwyższych kręgów magnaterii z Radziwiłłami na czele, utrzymujących stałe kontakty z krajami Zachodu i tęskniących za dziedzicznymi przywilejami tamtejszej arystokracji. Nawet w najbliższym otoczeniu króla-Sarmaty Jana III strój francuski nie był rzadkością – przywdziewali go m.in. jego synowie<sup>19</sup>. Interesującym dokumentem ilustrującym zjawisko współistnienia strojów różnego pochodzenia jest obraz ołtarzowy w kaplicy Oświęcimów przy kościele franciszkanów w Krośnie, przedstawiający wskrzeszenie Piotrowina (ok. poł. XVII w.; il. 1).

16 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 256; J. Horoszkiewicz, dz. cyt., s. 24, określa takie rozwiązanie jako „żupan z fałszem”.

17 T. Konopka, dz. cyt., s. 102.

18 J.D. Ochocki, *Pamiętniki*, Warszawa 2019, s. 92, 134.

19 Zob. np. K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Dziariusz i relacje z lat 1691-1696*, wyd. J. Woliński, Wrocław 1958, s. 3, 26, 42, 195, 270.

Świadkiem tego wydarzenia jest cała rodzina fundatorów, której starsze pokolenie jest przybrane w stroje polskie, a młodsze najwyraźniej uległo już wpływowi płynącym z Zachodu<sup>20</sup>.

Wśród portretów męskich powstałych w okresie ok. 1600-1730/50 w naturalny sposób przeważają postacie przybrane w strój narodowy. Wśród wczesnych wysokiej klasy przykładów można wymienić wizerunki Stanisława Tęczyńskiego (przypisywany Tomaszowi Dolabelli, ok. 1634; Zamek Królewski na Wawelu), królewicza Władysława Zygmunta (Pieter Soutman, ok. 1625; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)<sup>21</sup> czy Adama Kazanowskiego (Pieter Danckers de Rij, 1638; Zamek Królewski na Wawelu). W owym czasie używanie stroju polskiego i decyzja o jego wyeksponowaniu na portrecie wyrażały zapewne niewiele więcej niż przynależność do dominującego nurtu obyczajowego oraz przywiązanie do narodowej tradycji. Z drugiej strony noszenie stroju cudzoziemskiego wcale nie musiało wiązać się z postawą kosmopolityczną. Najlepszym przykładem jest tu kanclerz litewski Stanisław Albrzycht Radziwiłł, który ubierał się wprawdzie z niemiecka, ale jego pamiętniki stanowią prawdziwy pomnik obyczaju polskiego<sup>22</sup>.

Osobne zjawisko stanowią portrety w strojach polskich osób, które zazwyczaj nosiły się po cudzoziemsku. Owe spektakularne

20 Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. 1, z. 1, oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Warszawa 1977, s. 88, il. 227. Na analogiczne współistnienie figur asysten-cyjnych w strojach polskich i obcych zwraca uwagę I. Poniński, *Ikonoografia stroju polskiego na terenie Prus Królewskich*, w: *Europa - Rzeczpospolita - Prusy Królewskie - Nowożytność*, red. D. Dettlaff, Bydgoszcz-Puck 2018, s. 253-264.

21 Piękny wizerunek, zazwyczaj uważany za kopię wg Soutmana, za jego autorskie dzieło uznał K. Barrett, *Pieter Soutman: Life and oeuvre*, Amsterdam 2012, s. 141-142, poz. PA-10.

22 A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, tłum. i oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980.

„konwersje” miały podłoże polityczne lub też wynikały z presji specyficznego obyczaju. W czasie kampanii moskiewskiej 1617 r. ubranego po hiszpańsku harcownika Jana Tarnowskiego jego komilitoni przywitali okrzykami „do Salamanki, do Compostelli, mospanie Hiszpan”<sup>23</sup>. Uczestnicy wyprawy najwyraźniej traktowali więc strój polski jako jedyny przystojny żołnierzowi walczącemu za ojczyznę. Budowie rycerskiej sławy Władysława Zygmunta Wazy miały niewątpliwie służyć jego wizerunki w stroju polskim. Pierwszy z nich (ok. 1622; Muzeum Książąt Czartoryskich) ukazuje królewicza w stroju husarskim, z folgowym napierśnikiem i buzdyanem. Na drugim, nieco późniejszym, autorstwa Pietera Soutmana (ok. 1625; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie), widzimy Władysława Zygmunta w karmazynowym żupanie i takiej delii, ze wspaniałą szablą u boku i buławą w prawej ręce. Na stoliku po lewej stronie obrazu umieszczono szyszak husarski. O politycznej randze tych przedstawień, najpewniej inspirowanych, a przynajmniej akceptowanych przez samego króla, świadczy przekaz, że na co dzień Zygmunt III wymagał „aby Władysław po niemiecku się nosił, a gdy ten od rowienników i przyjaciół swej młodości, Kazanowskich, Opalińskich i innych różnić się ubiorem nie chcąc, polskiego się trzymał, ojciec małoletniemu chłostą, starszemu gniewem swym odgrażał”<sup>24</sup>. Szczególnie interesujący w tym kontekście jest epizod z wyprawy zborowskiej Jana Kazimierza w 1649 r., gdzie w sytuacji paniki powstałej wśród pospolitego ruszenia „król zrzucał z siebie szaty francuskie, a polskie oblokłszy, w nocy z lanemi świecami po obozie biegał i że jest obecny,

23 K. Siarczyński, *Obraz wieku panowania Zygmunta III, króla polskiego i szwedzkiego*, t. 1, Poznań 1843, s. 72-73; J. Tazbir, *Spotkania z historią*, Warszawa 1979, s. 109; P. Mrozowski, *Orientalizacja stroju...*, dz. cyt., s. 259.

24 K. Siarczyński, dz. cyt., s. 65.

ani ustępować nie myśli sam swym głosem upewniał”<sup>25</sup>. Materialnym śladem po tym wydarzeniu jest portret Jana Kazimierza w stroju polskim (Daniel Schultz, ok. 1651; Gripsholm, Statens Porträttsamling; il. 2), a zapewne też jego wizerunki w kolczudze – zbroi jazdy pancernej<sup>26</sup>.

Konsekwencją owego powiązania stroju narodowego ze strojem wojskowym, czy wręcz traktowania go jako swoisty mundur *avant la lettre*, był zwyczajowy obowiązek używania go przez hetmanów<sup>27</sup>. Dokumentuje go ikonografia Janusza Radziwiłła, który jako hetman porzucił noszony wcześniej strój cudzoziemski na rzecz polskiego<sup>28</sup>. Owej konwersji zawdzięczamy

25 M. Jemiołowski, *Pamiętnik*, wyd. A. Bielowski, Lwów 1850, s. 13. Dwa inne przekazy na ten temat cytuje I. Poniński, *Wizerunki króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 196-198; tenże, *Prawda i fantazja. Portrety króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, Seria Nowa, t. 4 (nr 70) 2017, s. 129-135.

26 G. Ryba, *Kopie graficzne obrazów Daniela Schultza mł. (1615-1683) na tle jego twórczości portretowej*, Kraków 1985 [praca magisterska, mpis w Archiwum UJ], s. 74-75; I. Poniński, *Wizerunki króla Jana Kazimierza...*, dz. cyt., s. 201-205; tenże, *Prawda i fantazja...*, dz. cyt. Nie można tu powstrzymać się od uwagi, że ten ostatni autor, intensywnie eksploatujący przekaz Mikołaja Jemiołowskiego, stanowiący klucz do efemerycznego zjawiska przyjęcia przez Jana Kazimierza stroju polskiego, nie zadał sobie trudu zacytowania pracy z 1985 r. Grażyny Ryby, autorki tego niezwykle interesującego spostrzeżenia. Trudno wymagać sięgania do niepublikowanych prac magisterskich sprzed dziesięcioleci, ale to niewątpliwie osiągnięcie dawno wprowadziłem do literatury przedmiotu. Zob. J.K. Ostrowski, *Myśli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 174.

27 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 206. J. Horoszkiewicz, dz. cyt., s. 44 zapisał zdanie swego dziadka, konfederata barskiego, który twierdził że „strój polski to był przecież uniform”.

28 A. Sieradzka, *Europejczyk i Sarmata*, „Spotkania z Zabytkami” 2003, nr 9 (99), s. 7-9; też, *Kostiumologia*

jego portret autorstwa Daniela Schultza (ok. 1652-1653; Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi; il. 3), który po niedawnej konserwacji i usunięciu XIX-wiecznych (?) przemalowań całkowicie zmienił znany od lat wygląd i uzyskał rangę jednego z najpiękniejszych dzieł malarstwa portretowego XVII w.<sup>29</sup> Od polskiego stroju odszedł dopiero niesławnej pamięci Franciszek Ksawery Branicki, który „złamał to prawo, nie odmieniwszy używanego przez siebie stroju francuskiego, choć wziął najpierw buławę polną, a potem wielką”<sup>30</sup>. Ale i on zmienił swą postawę w czasie Sejmu Wielkiego, starał się „wszelkimi sposobami pozyskać popularność i wziętość, przywdziewając strój dawny”<sup>31</sup>.

Przewaga stroju narodowego zaczęła słabnąć za panowania Augusta III, które mimo pogarszającej się sytuacji politycznej stanowiło okres pomyślności gospodarczej i postępu cywilizacyjnego w różnych dziedzinach<sup>32</sup>. Jędrzej Kitowicz zanotował, że za Augusta II strój „niemiecki” (*de facto* francuski)<sup>33</sup> był wyjątkiem, a „podczas koronacji

*polska jako nauka pomocnicza historii*, Warszawa 2013, s. 103-110. Ściśle rzecz biorąc Janusz Radziwiłł przywdział strój polski na pewien czas przed uzyskaniem urzędu hetmańskiego, zapewne w związku z zabiegami o tę nominację, która nastąpiła w r. 1646.

29 Spektakularną konserwację przeprowadzili w latach 2017-2018 Arkadij Szpunt i Aleksandr Łagunowicz-Czerenko. Odzyskana w ten sposób jakość artystyczna portretu Janusza Radziwiłła rodzi pytanie o stan konserwatorski (czy wręcz o własnoręczność wykonania przez Schultza) portretu Jana Kazimierza z Gripsholmu, bardzo zbliżonego jeżeli chodzi o kompozycję i realia, ale znacznie słabszego z punktu widzenia ściśle malarskiego.

30 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 206. Branicki został hetmanem polnym koronnym w r. 1773, a wielkim w r. 1774.

31 J.D. Ochocki, dz. cyt., s. 130.

32 J.K. Ostrowski, *Czasy saskie: „ostatni stopień upadku” czy początek odrodzenia?*, w: *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 9-18.

33 Na to powszechne w Polsce przesunięcie semantyczne zwraca uwagę F. Schulz, *Podróże Infantczyka z Rygi*



2. Daniel Schultz, Portret Jana Kazimierza, ok. 1651 r., Gripsholm, Statens Porträttsamling. Fot. Statens Porträttsamling

▲ August III i wszyscy panowie polscy, żadnego nie wyłączając, byli w polskiej sukni. Lecz skoro August III zbywszy tę ceremonię wrócił się do rodowitego swego stroju niemieckiego, natychmiast i panowie wrócili się do niemieczyny, [...] tak iż ku końcu panowania Augusta III ledwo dziesiąta część senatorów

do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793, tłum. J.I. Kraszewski, wyd. W. Zawadzki, Warszawa 1956, s. 77.



3. Daniel Schultz, *Portret Janusza Radziwiłła*, ok. 1652–1653, stan po konserwacji, Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi. Fot. Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi

i urzędników koronnych została przy polskiej sukni. Nareszcie połowa narodu okryła się niemiecką suknią. Na wszystkich zjazdach publicznych prezentowały się oczom dwa narody: jeden polski, drugi niemiecki<sup>34</sup>.

Owa dychotomia strojów była oczywiście tylko zewnętrznym wyrazem zjawisk o wiele głębszych – narastającego z czasem konfliktu kulturowego oraz zróżnicowanych postaw intelektualnych, obyczajowych i politycznych, które w daleko idącym uproszczeniu można ująć jako opozycję tradycji i nowoczesności oraz wartości narodowych i zachodnioeuropejskich. Upraszczając po raz kolejny – orientację tradycyjną i „sarmacką” reprezentowało (przynajmniej w pewnym okresie) tzw. stronnictwo hetmańskie (Potockich), a „postępową” i zachodnioeuropejską – Familia Czartoryskich i wyrosły z niej król Stanisław August Poniatowski. Wraz z rozwojem sytuacji politycznej postawy te wielokrotnie podlegały ewolucji i nieoczekiwanym zwrotom, co znajdowało nadzwyczaj intensywny oddźwięk w literaturze pięknej i publicystyce politycznej drugiej połowy XVIII w. „Wojna” pomiędzy kontuszem a frakiem stanowiła ich powracający wciąż motyw<sup>35</sup>.

Dla znacznej części szlachty, szczególnie na prowincji, noszenie stroju polskiego było czymś zupełnie naturalnym<sup>36</sup>, choć w niektórych przypadkach

można mówić o świadomej manifestacji przywiązania do tradycji (ikonografia Mikołaja Bazylego Potockiego<sup>37</sup> czy Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”). Hetman Wacław Rzewuski zawarł w swym portrecie w mundurze Orderu Orła Białego (ok. 1773; Muzeum Narodowe w Warszawie) cały katechizm swych cnót i zasług dla ojczyzny. Z drugiej strony – dla przedstawicieli warszawskiej elity ze Stanisławem Augustem na czele sportretowanie się w kontuszu było niemalże nie do pomyślenia. Warto jednak podkreślić, że narody „polski” i „niemiecki” według określenia Kitowicza miały wspólny, ściśle konwencjonalny kostium, w którym bardzo chętnie portretowali się członkowie obydwu grup. Była nim zbroja płytowa, w XVIII w. całkowicie anachroniczna, ale nad wyraz często występująca w malarstwie portretowym. Wystarczy powiedzieć, że odnajdujemy ją na wizerunkach hetmanów (m.in. Kazimierza Jana Sapiehy, Józefa Potockiego, Wacława Rzewuskiego, Jana Klemensa Branickiego), kanclerzy (Jana Fryderyka Sapiehy, Jana Małachowskiego) i wielu innych dostojników. W ostatniej fazie istnienia I Rzeczypospolitej w zbrojach takich sportretowali się Stanisław Szczęśny Potocki i Franciszek Ksawery Branicki, ale także... Tadeusz Kościuszko.

Renesans stroju narodowego nastąpił w okresie Sejmu Czteroletniego<sup>38</sup>, a jednocześnie pojawiły się tendencje historyzujące, polegające na poszukiwaniu wzorów mody narodowej na dawnych portretach. Postąpił tak Adam Wawrzyniec Rzewuski, który,

polskiego zdały się nikczemne i śmieszne”.

Zob. J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, wyd. J. Dihm, t. 1, Warszawa 1957, s. 40.

37 Zob. B.R. Pokotycka, *Portrety Mikołaja Potockiego, starosty kaniowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 57, 1995, nr 3/4, s. 365–377.

38 W strojach polskich sporadycznie występowali nawet Adam Kazimierz Czartoryski i Jan Potocki, zob. A. Ročko, dz. cyt., s. 57–64.

34 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 247–248. K. Koźmian, dz. cyt., t. 1, s. 175, mając na myśli to samo zjawisko, pisze o narodach Sarmatów i Gallopolaków.

35 Zagadnienia te są szeroko omawiane przez literaturoznawców. Kompleksowo przedstawia je A. Ročko, *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.

36 Julian Ursyn Niemcewicz (ur. 1758), wychowany w majątku rodzinnym w województwie brzeskoliteńskim napisał, że nie zapomniał nigdy wrażenia, które sprawił na nim ujrzenie po raz pierwszy (przed 1770 r.), strój „niemiecki” Kazimierza (?) Ossolińskiego, którego „zielona suknia, kamizelka pąsowa z galonem, czarne aksamitne pluderki z tasiemką złotą u kolan, osobliwie głowa ufryzowana i upudrowana, przyzwyczajonemu do poważnego stroju

mianowany posłem do Danii w r. 1789, „miał zamiar odbyć swą ambasadę w stroju dawnym narodowym i z wielką okazałością [...] Zwożono portrety z XV [sic!], XVI i XVII wieku, z których brano formy na suknie”<sup>39</sup>. Ubrany w ten sposób ambasador został sportretowany przez duńskiego malarza Christiana Augusta Lorentzena (1790 r.; Sankt Petersburg, Muzeum Suworowa<sup>40</sup>; il. 4; Kopenhaga, Muzeum Narodowe<sup>41</sup>).

Entuzjazm dla stroju narodowego osłabł wraz z klęską prób odnowy państwa, a utrata niepodległości zamknęła opisany wyżej etap jego rozwoju. Jak to obrazowo ujął Julian Ursyn Niemcewicz: „widziano [...] jeszcze kontusze, lecz tonęły one



4. Christian August Lorentzen, Portret Adama Wawrzyńca Rzewuskiego, 1790 r., Sankt Petersburg, Muzeum Suworowa. Fot. Muzeum Suworowa

39 Ochocki, dz. cyt., s. 149. Zob. także P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz...*, dz. cyt., s. 19; tenże, *Imagines maiorum – galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz i in., Warszawa 2009, s. 287.

40 Portret jest zwykle datowany na 1788 r., co stanowi oczywisty błąd. Rzewuski został odznaczony Orderem Świętego Stanisława, który figuruje na portrecie, dopiero 7 X 1789, a misję w Kopenhadze sprawował od 24 XI 1789 do 22 V 1790. Zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 34, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992-1993, s. 95 (Z. Zielińska). Petersburski egzemplarz, o wymiarach 244 × 142,5 cm, został przywieziony do kraju i znajdował się w Pohrebyszczach, a następnie w Hajworonie na dalekim Podolu, gdzie, chociaż jest opatrzony sygnaturą Lorentzena, był wiązany z Janem Chrzycielem (?) Lampim. L. Lipkowski, *Moje wspomnienia 1849-1912*, Kraków 1913, s. 167. Po rewolucji trafił do Kijowa, a obecnie należy do zbiorów Muzeum Suworowa w Sankt Petersburgu. A. Ryszkiewicz, *Deux portraits polonais au Musée de Kiev, w: Omagiu lui George Oprescu cu prilejul implinirii a 80 de ani*, red. T. Vianu i in., București 1961, s. 511-518; *Balzac dans l'empire russe. Da la Russie à l'Ukraine*, ed. A. Klimoff, J. Meyer-Petit Paris 1993, s. 128-130; *Живописный портрет XVIII – начала XX века из собрания Государственного мемориального музея А.В. Суворова*, red. Е.В. Жукова, Б.В. Галенко, Санкт Петербург 2014, s. 111, poz. 194.

41 Zob. P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz...*, dz. cyt., s. 20; tenże, *Imagines maiorum...*, s. 291. Wersję tę, o wymiarach zaledwie 81 × 57,5 cm, należy określić jako *modello*.

w mnóstwie fraków”<sup>42</sup>. We wszystkich częściach podzielonego kraju żupan i kontusz przetrwały jednak przynajmniej do połowy XIX w., raczej w środowiskach prowincjonalnych niż elitarnych, choć nie było to powszechną regułą. W Księstwie Warszawskim stołeczna elita opowiedziała się w ogromnej większości za strojem francuskim. W czasie pobytu Napoleona w Wilnie w 1812 r. „[Stanisława] Aleksandrowicza strój polski mocno go bawił”, co wskazuje, że cesarz wcześniej się z tym zjawiskiem nie spotkał. „Wielu innych obywateli wtedy miało zamiar po narodowemu się przebrać. Kilku tak uczyniło nawet w Księstwie Warszawskim, lecz widząc, że nie ma Polski na krój polski, wróciło znów do sukni skrajanej na sposób cudzoziemski”<sup>43</sup>.

W Królestwie Polskim używanie stroju narodowego było oczywiście legalne, władza pilnie przyglądała się jednak, kto pozwalał sobie na gest przywdziania kontusza i co w ten sposób pragnął wyrazić. Niczego nie ryzykowali młodzi arystokraci w ramach uroczystości rodzinnych, nestor

42 J.U. Niemcewicz, dz. cyt., t. 2, s. 246. Uwaga dotyczy towarzystwa zgromadzonego w Łańcucie w r. 1803.

43 A. Ostrowski, *Żywot Tomasza Ostrowskiego, ministra Rzeczypospolitej później prezesa Senatu Księstwa Warszawskiego oraz rys wypadków krajowych od 1763 r. do 1817 przez autora Pomysłów o potrzebie reformy towarzyskiej*, t. 2, Paryż 1840, s. 207-208. Na temat epizodu dotyczącego ubranego po polsku Aleksandrowicza, którego Francuzi złośliwie określili jako „le polonais en jupon”, zob. K. Ajewski, *O ubiorze sejmowym 1776-1815*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Dzdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. J.A. Chrościcki i in., Kraków 2006, s. 399, na podst.: A. Nakwaska, *Wyjątki z pamiętników współczesnych*, „Gazeta Warszawska” 1852, nr 219 (21 VIII), s. 3. Jest bardzo prawdopodobne, że Stanisław Aleksandrowicz to jedyna przybrana w polski strój postać, widoczna na rysunku Józefa Peszki, *Napoleon z obywatelami litewskimi* (1812; Muzeum im. Lubomirskich, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. *Lietuva, Tėvyne mano... Adomas Mickiavičius ir jo poema „Ponas Tadas” – Litwo, Ojczyzno moja... Adam Mickiewicz i jego poemat „Pan Tadeusz”* [katalog wystawy], red. M. Orzeł, Vilnius 2018, s. 422-423, poz. II.4.9.

warszawskich adwokatów ani rosyjski adiutant wielkiego księcia Konstantego na balu kostiumowym u wdowy po Stanisławie Kostce Potockim<sup>44</sup>. Jerzy (Józef) Okołów, prezes Izby Obrachunkowej, wdług Kajetana Koźmiana intrygant i oszczerca, w pełni lojalny wobec zaborcy, choć wcześniej „nosił się po francusku, w początkach Królestwa przebrał się po polsku, co dało powód publiczności do mówienia: «Okołów przebrał się za Polaka»». Ubrał się starannie: nosił szaty dobrane, pasy bogate, karabele złociste, czapkę konfederatkę ogromną, na wierzchu opończę szaraczkową, atłasem karmazynowym wyłożoną i często w czerwonych butach”<sup>45</sup>. Z drugiej strony, kiedy młody Albert Potocki herbu Szeliga (awanturnik, oszust, ale i poeta) ubrał się w żupan, kontusz i inne staropolskie dodatki, został wezwany do namiestnika Józefa Zajączka, który następnie musiał złożyć wizytę w tej sprawie u wielkiego księcia Konstantego (Zajączek opowiedział o tym Kajetanowi Koźmianowi, który zapisał jego relację: „wielki książę już wiedział, zastałem go w dobrym humorze i przestał na moim wytłumaczeniu tego dzieciństwa”. Inni uczniowie też zaczęli przebierać się po polsku (choć sprawa z wielkim księciem Konstantym ich od tego odwiodła), ale młodzież „przez nieznanomego sługę przysłała do jego [Samuela Bogumiła Lindego – J.K. O.] przedpokoju zawinięcie z całym garniturem sukni polskiej. Przestraszony Linde, jakby na niego mogło spadać kiedy podejrzenie, że się zamysła przebrać i tym dać popęd do przebrania się uczniom, zabrał ten prezent i przelękł, wraz z tym zawinięciem,

44 T. Lipiński, *Zapiski z lat 1825-1831*, wyd. K. Bartoszewicz, Kraków 1883, s. 10, 171, 206.

45 K. Koźmian, dz. cyt., t. 3, s. 149. Zob. też T. Lipiński, dz. cyt., s. 69. Warto zaznaczyć, że ów strój Okołowa władze tolerowały, spotkał się on natomiast z naganą za... noszenie białego kapelusza, co zapisał cytowany wyżej Teodor Lipiński.

przedstawił się namiestnikowi z tłumaczeniem się i wypieraniem<sup>46</sup>. Jak widać, uczniowskie wybryki dotyczące stroju miały wystarczający ładunek polityczny, by przątać uwagę najważniejszych osób Królestwa<sup>47</sup>.

Sporadyczne pojawianie się stroju polskiego nie znalazło w okresie 1815–1830 odbicia w malarstwie portretowym kręgu warszawskiego. Jedyne dobrej klasy przykłady to dwupokoleniowe wizerunki Józefa i Jana Mikorskich (Franciszek Lampi, ok. 1820; Muzeum Narodowe we Wrocławiu) oraz Stanisława i Jana Krajewskich (Antoni Brodowski, ok. 1823; Muzeum Narodowe w Poznaniu), na których żupany i kontusze zostały wprowadzone jako odwołanie się do tradycji I Rzeczypospolitej<sup>48</sup>.

Po powstaniu listopadowym decyzja o sportretowaniu się w stroju narodowym z pewnością wiązała się z określonym przesłaniem. Ranga takiego przesłania mogła być różna. Nieco trywialny, ale pouczający przypadek tego rodzaju opisuje znakomity pamiętnikarz Tadeusz Bobrowski. Dotyczy on hreczkosieja Franciszka Gumowskiego, żyjącego w drugiej ćwierci XIX w. w Żywotówce w pow. lipowieckim, w niegdysiejszym woj. kijowskim, który

„miał pretensją, że ma postać kontuszową i tak też w kontuszu, którego nigdy nie nosił, kazał się sportretować<sup>49</sup>. Istotne myśli zdają się natomiast zawierać trzy kontuszowe portrety z drugiej ćwierci XIX w., które oprócz motywu stroju narodowego łączą, jak się wydaje, specyficzne akcenty patriotyczne, zawierające przy tym aluzje o charakterze martyrologicznym. Niestety, ich rozpoznanie i interpretacja są utrudnione ze względu na brak źródeł pisanych oraz niezadowalającą wiedzę na temat miejsca, czasu i okoliczności powstania malowideł.

Referendarz stanu w Królestwie Polskim Wojciech Grzymała (1793–1871) sprawił sobie portret niewielkich rozmiarów, ale pomyślany reprezentacyjnie, na co wskazują bogaty strój, order (malarz nieznan, 2. ćw. XIX w.; Muzeum Narodowe w Warszawie; il. 5). Zawiera on w tle intrygujący motyw fortecznej budowli. Trudno go interpretować inaczej niż jako aluzję do uwięzienia Grzymały w latach 1826–1829 za udział w konspiracji Towarzystwa Patriotycznego, w warszawskim klasztorze karmelitów, a następnie w twierdzy Pietropawłowskiej. Wprawdzie ukazana na portrecie budowla nie jest podobna do żadnego z tych gmachów, których architektura nie kojarzy się z funkcją penitencjarną, należy jednak przyjąć, że wystylizowano ją w taki sposób, by budziła określone skojarzenia. Można jeszcze dodać, że tak zrekonstruowany program ikonograficzny portretu nie jest w pełni konsekwentny, gdyż Wojciech Grzymała uwzględnił w nim z jednej strony Order Świętego Stanisława, nadany mu przez Aleksandra I, z drugiej zaś aluzję do uwięzienia, do którego wtrącił go Mikołaj I.

Młody Stanisław Potocki (zm. 1887), jest także przybrany w kontusz, co na tle ówczesnych stosunków w Królestwie samo w sobie jest już pewną rzadkością

49 T. Bobrowski, *Pamiętnik mojego życia*, wyd. S. Kieniewicz, t. 1, Warszawa 1979, s. 231.



5. Portret Wojciecha Grzymały, 2. ćw. XIX w., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. K. Wilczyński



6. Tomasz Tyrowicz, Portret Stanisława Potockiego, 1848 r., Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Fot. Z. Reszka



7. Edward Trzemeski, Sokal, d. klasztor brygidek, baszta narożna obwarowań, rysunek, 1892 r.

8. Giacomo Giuseppe Battig (Batić), Portret Władysława Hieronima Sanguszkiego, po 1845 r. Tarnów, Muzeum Okręgowe. Fot. Muzeum

46 K. Koźmian, dz. cyt., t. 3, s. 451–453.

47 Inną wersję tych wydarzeń opisał w liście do matki z 12 IX 1918 Leon Sapieha: „Uczniowie naszej Akademii zrobili sobie strój podobny do polskiego i niektórzy przez ciekawość poszli piechotą do Wiednia. Wielki książę wystawił sobie, że jest to spiszek przeciwko niemu zrobiony [...] kazał sobie dać listę uczniów”. L. Sapieha, *Wspomnienia (z lat od 1803 do 1863)*, przedm. S. Tarnowskiego, wyd., wstęp i oprac. B. Pawłowski, Lwów 1914, s. 276.

48 Zob. D. Suchocka, *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005, s. 38, poz. 125; E. Houszka, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów [Muzeum Narodowe we Wrocławiu]*, Wrocław 2013, s. 127–129, poz. 234; *Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831*, red. D. Nowacki, M. Zawadzki [katalog wystawy], Warszawa–Kraków 2015, s. 344–346, poz. 191, 192 (E. Houszka i A. Skalska-Graczyk).



9. Joseph Désiré Court, Portret Władysława Pusłowskiego, 1844 r., Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fot. J. Kozina

(Tomasz Tyrowicz, 1848; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie<sup>50</sup>; il. 6). W tle malowidła widzimy tym razem zrujnowaną budowlę, stanowiącą najwyraźniej narożnik murów obronnych, nakrytą kopułą z latarnią zwieńczoną krzyżem, wystylizowanym na herbową Pilawę. Jak wynika z sygnatury artysty, portret powstał w Brzeżanach, ale ukazany na nim motyw nie jest związany z tamtejszym zamkiem. Rysunek Edwarda Trzemeskiego z r. 1892<sup>51</sup>

50 Zob. A. Straszewska, *Strój polski w malarstwie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 128–129. Stosunkowo mało znany Stanisław Potocki (syn Aleksandra, wnuk Stanisława Kostki) był związany zarówno z zaborem rosyjskim (był carskim koniuszym i ochmistrem dworu), jak Galicją, gdzie mieszkał przez kilkadziesiąt lat.

51 Zob. J. Zachariewicz, *Wycieczka w powiat sokalski*,

(il. 7) umożliwia natomiast jego nie pozostawiającą wątpliwości identyfikację z basztą wchodzącą w skład obwarowań dawnego klasztoru brygidek w Sokalu. Budowla zachowała się zresztą do dziś, choć jej obecny stan nie pozwoliłby na powyższe ustalenie. Dlaczego Stanisław Potocki wybrał właśnie mało znany zabytek z Sokala, z którym ośmiście nic go nie łączyło? Otóż starostwo sokalskie przez ok. 80 lat znajdowało się w rękach rodziny Potockich<sup>52</sup>, a fundatorami klasztoru brygidek byli Feliks i Krystyna z Lubomirskich<sup>53</sup>, w piątym pokoleniu przodkowie Stanisława. On sam odznaczał się pewnym poczuciem historycznym (w latach 1876–1878 przeprowadził renowację kościoła zamkowego w Brzeżanach oraz uporządkował nagrobki i sarkofagi Sieniawskich). Z braku przesłanek dla innej interpretacji, należy przyjąć, że zrujnowaną fundację Potockich, zwieńczoną ich herbowym znakiem uznał za wymowny obraz zmierzchu wielkości dawnej Polski.

Triadę zbliżonych malowideł uzupełnia wizerunek Władysława Hieronima Sanguszki (Giacomo Giuseppe Battig vel Batić, po 1845; Muzeum Okręgowe w Tarnowie; il. 8)<sup>54</sup>. Książę ma na sobie pąsowy żupan i czarny kontusz, ciasno spięty

„Tekę Konserwatorską. Rocznik Koła C.K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej”, t. 1, 1892, s. 135.

52 K. Chłapowski, *Starostowie niegrodowi w Koronie 1565–1795 (Materiały źródłowe)*, Warszawa 2017, s. 264. Starostami byli kolejno Stanisław „Rewera” hetman wielki koronny i wojewoda krakowski, Feliks Kazimierz hetman wielki koronny i kasztelan krakowski, Michał wojewoda wołyński oraz Franciszek Ksawery Potoccy. Ponadto w 2. poł. XVIII w. starostwo trzymali Franciszek Ksawery i niesławnej pamięci Stanisław Szczęsny Potoccy.

53 Zob. m.in. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 11, red. B. Chlebowski, Warszawa 1890, s. 10.

54 Zob. P. Chrzanowska, *Katalog portretów książąt Sanguszków w zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie*, oprac. i uzup. K. Sołtys, Tarnów 1994, s. 82–83, poz. 38; K. Sołtys, *Sanguszkowie. Katalog wystawy stałej*, Tarnów 2016, s. 50–51.

bogato kameryzowanym pasem kaukaskim. Na rapciach ze złotego sznura zawiesił szablę kaukaską (z rękojeścią typu perskiego, jak się wydaje, charakterystyczną dla wschodniogruzińskiej prowincji Khevsur). Na stoliku nakrytym XVIII-wieczną tkaniną z tzw. ornamentem koronkowym leży czerwona czapka z futrzanym otokiem oraz białe rękawiczki, zupełnie nieprzystające do stroju staropolskiego, ale niezbędne na XIX-wiecznym balu czy prezentacji na dworze. W tle rysuje się sylwetka Tarnowa. Powyższy opis, zawierający nietypowe elementy i atrybuty jest wskazówką, że portret nie jest dziełem standardowym, ale uwzględnia osobiste życzenia i preferencje modela. Wskazane wyżej kaukaskie akcesoria stroju księcia Władysława to najpewniej podarunek od jego starszego brata Romana Stanisława, który po powstaniu listopadowym odbył pieszo i w kajdanach („пешком и в цепи” – zgodnie z osobistą decyzją Mikołaja I) wędrówkę na Sybir, ale przez większość zesłania służył wojskowo właśnie na Kaukazie (w tym także w Gruzji). W 1845 r. ostatecznie powrócił do kraju, co zbiegło się z czasem powstania portretu jego brata. Pamiątka wygnania księcia Romana Stanisława stanowi prawdopodobnie klucz do jeszcze jednego specyficznego elementu zawartego w portrecie. Na neogotyckiej szafce przy prawej krawędzi obrazu stoi mianowicie średniej wielkości figura, od pasa w górę zakryta przez kotarę. Z pewnością nie jest to jedna z postaci mitologicznych, powszechnie spotykanych w epoce. Jej strój można ewentualnie odczytywać jako polski, ale nie jest to strój odpowiadający statusowi członka rodziny Sanguszków. Za klucz do rozwiązania jej tożsamości należy uznać wyraźnie widoczny kij pielgrzyma czy tułacza. Na portrecie eleganckiego, bywającego na wiedeńskim dworze Władysława Sanguszki, który zresztą też walczył w powstaniu, został więc upamiętniony jego brat-zesłaniec,



10. Cesare Spinetti, Portret Krystyny Ostrowskiej, 1876 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. K. Wilczyński

powszechnie otoczony sławą narodowego męczennika<sup>55</sup>.

O ile powyższe spostrzeżenia są prawidłowe, omówione malowidła należałoby uznać za ślad patriotycznego nurtu w sztuce portretowej okresu międzypowstaniowego, w którym strój narodowy przedstawionych osób odgrywał istotną rolę. Jako świadomą

55 Wskazane związki portretu z Romanem Sanguszką wzmacnia fakt, że G.G. Battig został przez niego sprowadzony po 1845 r. do Sławuty, gdzie był nauczycielem rysunków i malarstwa jego dzieci oraz niejako nadwornym portrecistą. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, red. J. Maurin-Białostocka i in., 1971, s. 103. Ewentualność, iż pas i szabla Władysława Sanguszki mogłyby być wyrobami węgierskimi, została wykluczona przez specjalistów z Muzeum Wojska i Węgierskiego Muzeum Narodowego w Budapeszcie. K. Sołtys, dz. cyt., s. 51, określa pas portretowanego jako przeworski (niewątpliwie niesłusznie), notuje też obecność w obrazie figury, nie podejmując jednak próby jej rozpoznania i interpretacji.

manifestację polskości należy też traktować portrety kontuszowe powstające za granicą, głównie we Francji. Sprawiali je sobie zarówno Polacy przebywający tak czasowo (Joseph Désiré Court, *Portret Władysława Pusłowskiego*, 1844; Muzeum UJ; il. 9)<sup>56</sup>, jak i dożywotni emigranci (zob. portrety pisarza i działacza emigracyjnego Krystyna Ostrowskiego, Cesare Spinetti, 1876; Muzeum Narodowe w Warszawie, il. 10; Urbino, Casa di Raffaello).

Już wkrótce strój polski (w połączeniu z żałobą strojów kobiecych) miał się stać ważnym narzędziem walki politycznej w okresie tzw. polskich czasów oraz powstania styczniowego<sup>57</sup>, a represje usunęły go na wiele lat z życia zaboru rosyjskiego. Dokumentacja obrazowa stroju polskiego z tego czasu to przede wszystkim fotografie powstańców, wykonywane w Krakowie przed ich wyruszeniem w pole. Istnieje za to niemało portretów kobiecych w żałobnej czerni, te jednak w warstwie realiów nie zawierają narodowych akcentów, a za to wpisują się w europejską modę, wprowadzoną przez królową Wiktorię po śmierci księcia Alberta w 1861 r.

Po powstaniu styczniowym wyłamywanie się z zakazów dotyczących strojów mogło mieć poważne konsekwencje. Przekonał się o tym niezbyt zrównoważony psychicznie książę Wilhelm Radziwiłł, który wprawdzie okres powstania spędził za granicą i nie był skompromitowany politycznie, ale po powrocie „przyszła mu fantazja pójść do gen.-gubernatora [kijowskiego] w polskim stroju, za co pod sąd oddany, w forticy osadzony, miał sobie skonfiskowany cały majątek i w więzieniu pomieszania dostał”<sup>58</sup>. Dopiero protekcja spokrew-

nionego z Radziwiłłami dworu pruskiego uwolniła go od zesłania, które zamieniono na deportację do Galicji.

W zaborze austriackim było inaczej. Moda narodowa (co ciekawe, także kobieca) pojawiała się tam w czasie kolejnych prób powstańczych w latach 1846 i 1848. Równoległe żupany, kontusze oraz damskie kontusiki były coraz częściej obecne na arystokratycznych ślubach, a w okresie autonomii galicyjskiej strój polski nie tylko zdominował tamtejsze życie publiczne, ale zyskał (podobnie jak strój węgierski) rangę galowego stroju na dworze wiedeńskim, która nie przysługiwała „demokratycznemu” frakowi<sup>59</sup>.

W ciągu kilkudziesięciu lat moda kontuszowa podlegała ewolucji i oddalała się od wzorów z czasów I Rzeczypospolitej. Rozwijała się przy tym przynajmniej dwutorowo. Przede wszystkim nastąpiło wyraźne zróżnicowanie stroju propowstaniowej inteligencji oraz „ofcjalnego” stroju galicyjskich notabli. Pierwszy typ sugestywnie opisuje Kazimierz Chłędowski: „Ten strój z roku 1863 bynajmniej nie odpowiadał wymaganiom dobrego smaku. Przede wszystkim strój polski, oparty na strojach wschodnich, powinien być barwnym, szerokim, fałdzistym, aby być miłym dla oka. Strój zaś barwny i fałdzisty nie był wygodny do zajęć i sposobu bycia literatów, adwokatów, malarzy, rzeźbiarzy, kontuarzystów, i za dużo kosztował. Okrojono więc dawny strój polski, zrobiono zeń czarną, otwartą czamare, czarny żupan z lichego jedwabnego rypsu, przepasany czarnym lakierowanym rzemieniem, zapiętym na posrebrzaną dużą klamrę z wypukłym orłem polskim, i uzupełniono go także czarnymi, mniej więcej szerokimi spodniami, tudzież palonymi, pomarszczonymi butami. To wszystko koronowała krakuska, [...] często jednak ta krakuska zamieniała się na

11. Edward Lepszy, *Portret Emiliana Czyrniańskiego*, po 1874 r., Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fot. J. Kozina



bardzo wysoką konfederatkę, z białego, czerwonego lub niebieskiego sukna, która z chudym strojem bardzo mizernie wyglądała”<sup>60</sup>. Czerń zdominowała również „ofcjalny” strój polski galicyjskiej elity. Zjawisko to, niezgodne z tradycją przedrozbiorową<sup>61</sup>, należy wiązać z powszechnie obowiązującą barwą strojów męskich (w tym „demokratycznych” fraków), ale zapewne także z trudną sytuacją w Królestwie<sup>62</sup>. Nie oznacza to oczywiście, by całkowicie zniknęły barwne żupany i kontusze. Kazimierz Chłędowski, który krytykował strój polski *à la pompe funebre*, opisał również jego wersję „na wesoło”: [Walerian Podlewski] „konfederatkę miał wysoką z czerwonego aksamitu, żupan z jakiejś krzyczącej materii, kontusz granatowy, a do strojnego ubrania nawet czerwone lub żółte buty”<sup>63</sup>. Na portretach Włodzimierza Dzieduszyckiego (Henryk Rodakowski, 1880; Muzeum Narodowe w Krakowie) i Leona Sapiehy (Leopold Horowitz, 1882; Zamek Królewski na Wawelu) widzimy żupany o głębokiej barwie amarantowej, Mikołaj Zybkiewicz (Jan Matejko, 1887; Muzeum Narodowe w Krakowie) nosi biały żupan i amarantowy kontusz, żupan i delia Romana Potockiego (Teodor Axentowicz, ok. 1900, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, dep. w Łańcucie; il. 13) są białe, a strój Andrzeja Lubomirskiego zawiera zestawienie srebrzystej materii żupana z granatem kontusza (Kazimierz Pochwałski, 1925; Lwowska

Narodowa Galeria Sztuk). Portret prof. Emiliana Czyrniańskiego (Edward Lepszy, po 1874; Muzeum UJ; il. 11) ukazuje jedyne w swoim rodzaju zestawienie karmazynowego żupana przewiązanego złocistym pasem kontuszowym z togą rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Odtworzenie dawnego stroju nie było łatwe, a klasyczne połączenie żupana i kontusza mało praktyczne, na co zwracał uwagę cytowany wyżej Kazimierz Chłędowski. Pas wiązano więc z reguły na żupanie, a kontusz (lub archaiczna delia) były najwyraźniej traktowane jako strój wierzchni, który można było zdjąć we wnętrzu. W niektórych przypadkach strój polski składał się z trzech elementów, tj. żupana, kontusza i delii.

56 Zob. A. Jasińska, *Malarstwo obce w zbiorach Collegium Maius*, Kraków 2003, s. 46–47.

57 Zob. J.K. Ostrowski, *Barok – romantyzm – kresy*, Warszawa 2017, s. 391–397.

58 T. Bobrowski, dz. cyt., s. 326.

59 M. Rosco Bogdanowicz, *Wspomnienia*, wyd. J. Gintel, t. 1, Kraków 1959, s. 423, 453.

60 K. Chłędowski, *Pamiętniki*, oprac. A. Knot, t. 1, Wrocław 1951, s. 72.

61 Za czasów I Rzeczypospolitej czarne stroje służyły jedynie w okresach żałoby, a K. Kozmian, dz. cyt., t. 1, s. 363, podaje, że ubierano je także w piątki.

62 Głównym powodem była tu żałoba narodowa, ale trzeba też przypomnieć, że władze rosyjskie, z jednej strony walczyły z żałobą w strojach kobiecych, a z drugiej zakazywały używania jaskrawych barw w strojach męskich.

63 K. Chłędowski, dz. cyt., s. 164. Warto zwrócić uwagę, że opis ten zawiera niemal wszystkie elementy zakazane przez władze zaborcze w Królestwie.



12. Kopia wg Floriana Cynka (?), Portret Ludwika Helcla, zm. 1872 r., Kraków, Dom Pomocy Społecznej im. L. i A. Helclów. Fot. D. Błazewski



13. Wilhelm Leopolski, Portret Kazimierza Grocholskiego, 1880 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. MNK



14. Teodor Axentowicz, Portret Romana Potockiego, ok. 1900 r., Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, dep. w Muzeum Zamkowym w Łańcucie. Fot. M. Kosior



15. Kazimierz Pochwalski, Portret Andrzeja Potockiego, 1913 r., Muzeum Narodowe w Warszawie, dep. w Muzeum Zamkowym w Łańcucie. Fot. M. Kosior

Żupany upodobniano niekiedy do czamar, które w skromniejszej, „powstańczej” wersji były okryciem wierzchnim. Jako przykłady można przytoczyć portrety Adama Sapiehy (Franciszek Machniewicz, 1896; Zamek Królewski na Wawelu), Stanisława Badeniego (Kazimierz Pochwalski, 1903; Muzeum Narodowe w Krakowie) i wspomniany już portret Romana Potockiego ręki Axentowicza. Ciemnogrnatowy, aksamitny kontusz Piotra Moszyńskiego (Jan Matejko, 1874; Muzeum Narodowe w Krakowie) jest zbliżony do domowego szlafroka.

Powyższe obserwacje dowodzą, że skomponowanie stylowego stroju, mającego swe korzenie w dalekiej przeszłości, a używanego w realiach drugiej połowy XIX i na początku XX w. wymagało

trudnych zapewne decyzji zainteresowanego oraz wysokiej klasy wykonawców. Ponieważ „krawcy krakowscy i lwowscy zatracili zupełnie tradycję robienia pięknych kontuszów, [...] najlepszym krawcem kontuszowym został pierwszy wiedeński krawiec Niemiec [Carl Moritz] Frank, który z dawnych rycin strój polski odrabiał, zastosowując go, o ile można, do dzisiejszej postaci. Taki Siemieński, Alfred Potocki, później starosta Badeni i inni zawsze mieli kontusze od Franka”. Pewną przeciwwagą dla niego był mimo wszystko lwowianin „słynny na całą wschodnią Galicję [Jan] Wiczyński”, pracujący m.in. dla Sapiehów „ze względów patriotycznej ekonomii”<sup>64</sup>.

64 K. Chłędowski, dz. cyt., s. 73. Firmę C.M. Frank jako dostawcę dworu (*Currentenwarehandel und*

Ok. 1880 r. jako „pierwszego krawca” Lwowa określono Karola Kropiowskiego<sup>65</sup>. Do dziś zachowały komplety lub elementy strojów kontuszowych z drugiej połowy XIX i początku XX w., opatrzone naszywkami firmowymi: K. Kropiowski & K. Matlas / Lwów<sup>66</sup>; J. Wiczyńskiego następcy / Wussyk

Schneider) wymienia m.in. *Handbuch des Allerhöchsten Hofes und des Hofstaates seiner k. und k. Apostolischen Majestät für 1899*, [Wien 1899], s. 351. Jan Wiczyński „krawiec i właściciel dóbr” był radnym miejskim i wchodził w skład komisji wystawy we Lwowie, co świadczy o jego wysokiej pozycji majątkowej i społecznej. Zob. „Gazeta Lwowska”, t. 62, 1872, nr 38 (16 II), s. 205.

65 M. Rosco Bogdanowicz, dz. cyt., s. 76.

66 Karol Kropiowski zmarł w 1904 r. W 1913 r. firmę przejął Franciszek Matlas, zapewne syn Karola. Zob. „Gazeta Lwowska”, t. 104, 1914, nr 59 (14 III), s. 14.

i Frydman / Lwów; K. Frydman, Lwów, *Plac Maryacki l. 10*; K. u. K. Hofschneider / Rothmayer & Pokorny / Wien I / Habsburgerstrasse 6; A. Matlach / Wien / Krugerstrasse 4; J. Lipczyński / Kraków; Józef Zarzycki / skład sukien / w Krakowie; Adam Rydek Kraków; Ignacy Marek<sup>67</sup>. Osobne miejsce zajmują tu pamiątki po Janie Franciszku Stanisławie Konopce (1855–1948): dwa komplety stroju polskiego wykonane przez firmę K. Kropiowski i K. Matlas we Lwowie, z których jeden został wiernie ukazany na bardzo późnym (ok. 1930) portrecie autorstwa Jana Bąkowskiego (wszystkie

67 Zob. przede wszystkim B. Biedrońska-Słotowa, *Polski ubiór narodowy zwany kontuszowym*, Kraków 2005, s. 153–164.





16. Tadeusz Okoń, Portret Jana Gumińskiego, 1930 r., własność prywatna. Fot. D. Błażewski

obiekty w Muzeum Narodowym w Poznaniu<sup>68</sup>.

Strój polski wymagał specyficznych dodatków. Nierzadko używano pasów XVIII-wiecznych: na portretach Adama Sapiehy autorstwa Daniela Penthera (1868) i Franciszka Machniewicza (1896) figurują pasy wykonane w radziwiłłowskiej persjar-ni w Słucku prowadzonej przez Madżarskich, należące obecnie (podobnie jak i portrety) do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu<sup>69</sup>. Na portrecie

68 Zob. *Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* [katalog wystawy], red. J. Dziubkowska, Poznań 2004, s. 73–75, poz. 56–58.

69 Pas z portretu ręki Penthera zidentyfikowała M. Bernasikowa, *Polskie pasy kontuszowe*, Warszawa 1986, il. 3, 4. Obydwa pasy są reprodukowane w: *Sapiehowie. Kolekcjonerzy i mecenas* [katalog wystawy], red. S. Link-Lenczowska, J. Winiewicz-Wolska, Kraków 2011, s. 256, 259, poz. 104, 107.

Ludwika Helcla (Kraków, Dom Pomocy Społecznej im. L. i A. Helclów; il. 12) wyraźnie widać znak manufaktury Paschalisa Jakubowicza. Zagraniczne manufaktury wznowiły też produkcję pasów z przeznaczeniem na rynek polski. Na znaczną skalę wykonywano metalowe guzy do żupanów i kontuszów oraz zapony do delii, a zapotrzebowanie na karabele doprowadziło do odrodzenia rzemiosła szabelniczego. W wyrobach tych stosowano formy dekoracyjne zgodne ze stylistyką historyzmu. Niekiedy atrybuty te zastępowano elementami nieco przypadkowymi. Na portretach autorstwa Pochwalskiego Andrzej Potocki (1903; Muzeum Narodowe w Krakowie) ma pas kaukaski, a Karol Lanckoroński (1919; Zamek Królewski na Wawelu) – szablę perską. Nie stylizowano fryzur ani zarostu według wzorów staropolskich<sup>70</sup>, nie uważano też za niestosowne noszenia do stroju polskiego odznaczeń austriackich ani okularów<sup>71</sup>. W kilku przypadkach można zaobserwować występowanie tych samych atrybutów na różnych portretach. XIX-wieczna karabela o charakterystycznym jelcu zbudowanym ze splecionych prętów srebrnych (zachowana w Muzeum Narodowym w Krakowie), figuruje na portrecie Leona Sapiehy (Leopold Horowitz, 1882) i dwukrotnie na wizerunkach jego syna

70 Owo zarzucenie zasad staropolskiego *decorum* dobrze, jak się wydaje, uchwycił Stefan Badeni, który charakteryzując Kazimierza Grocholskiego, prezesa Koła Polskiego w parlamencie wiedeńskim pisze, że „nosił zawsze czarny strój polski, ale uczesanie jego, zarys wąsów i krótkich bokobrodów nadawały twarzy wraz obcy, niepolski”. S. Badeni, *Świat przedwczorajszy*, Warszawa 1996, s. 157–158. Tego rodzaju stwierdzenia są jednak zawsze zagrożone subiektywizmem: M. Rosco Bogdanowicz, dz. cyt., s. 73, opisał Grocholskiego jako osobę o „typowo polskiej powierzchowności” (il. 12).

71 Okulary noszą np. Wincenty Wdowiszewski (Władysław Rossowski, 1900 r.; Muzeum Historyczne Miasta Krakowa) oraz Andrzej Potocki (Józef Męcina-Krzesz, 1909; Muzeum Narodowe w Poznaniu. Zob. D. Suchocka, dz. cyt., s. 148, poz. 838).

Adama (Daniel Penther, 1868; Franciszek Machniewicz, 1896; wszystkie trzy malowidła w Zamku Królewskim na Wawelu)<sup>72</sup>. Na wspomnianych portretach autorstwa Horowitza i Machniewicza Leon i Adam Sapiehowie noszą również tę samą delię. Podobny przypadek, odnoszący do portretów Romana (Teodor Axentowicz, ok. 1900; Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, dep. w Muzeum Pałacowym w Łańcucie; il. 14) i Andrzeja (Kazimierz Pochwalski, 1913; Muzeum Narodowe w Warszawie, dep. w Muzeum Pałacowym w Łańcucie; il. 15) Potockich jest bardziej skomplikowany. Na obydwu malowidłach widzimy białą delię podbitą ciemnym futrem. Jest to najpewniej ten sam, nieco ekscentryczny element stroju polskiego, który nie mógł przejść od jednego z portretowanych do drugiego drogą prostego dziedziczenia, jak to było w przypadku Leona i Adama Sapiehów. Roman i Andrzej Potocki należeli bowiem do różnych linii rodu (odpowiednio łańcuckiej i krzeszowickiej). Portret drugiego z nich jest jednak wizerunkiem pośmiertnym i nie ma żadnej pewności, że ukazany na nim strój był rzeczywiście noszony przez tragicznie zmarłego namiestnika Galicji. Wręcz przeciwnie, należy domniemywać, że był to rekwizyt, wypożyczony przez Pochwalskiego z Łańcuta. Możliwe również, że Pochwalski użył jako wzoru fotografii Romana Potockiego w jego wspaniałym stroju narodowym lub też reprodukcji jego portretu ręki Axentowicza.

Późny triumf żupana, kontusza i delii dokumentują dziesiątki, jeżeli nie setki portretów. Większość z nich można określić jako poprawne i dobrze spełniające wymogi malarstwa reprezentacyjnego, niemało jest także dzieł wybitnych. Co ciekawe, wśród ich twórców, obok czołowych przedstawicieli różnych kierunków akademickich, są także modernści, spod których pędzla

72 Zob. *Sapiehowie*, dz. cyt., s. 287–291, 319.

wychodziły niekiedy prace zdumiewającej urody, łączące tradycyjne realia z nowoczesną, pełną ekspresji formą<sup>73</sup>.

W okresie międzywojennym spotykamy jeszcze nieco portretów kontuszowych przedstawicieli najwyższych kręgów arystokracji. Ale nie tylko. Gdy na przełomie lat 20. i 30. XX w. prezes Towarzystwa Rolniczego w Krakowie Jan Gumiński (1883–1938) został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Restituta, jako strój do pamiątkowego portretu wybrał właśnie kontusz, zgodnie z ówczesnymi przepisami, stanowiącymi, że orderzy mogą być noszone jedynie do fraka, munduru oraz stroju narodowego lub ludowego. Portret wykonał w 1930 r. Tadeusz Okoń (1872–1957). Według tradycji rodzinnej prezes Gumiński pozował mu tylko przy malowaniu głowy, natomiast figury swej użył lokaj Stanisław Ficek, przybrany w żółty żupan i ciemnogrnatowy kontusz, z pasem i karabelą<sup>74</sup> (il. 16). Za naszych czasów powstają portrety kontuszowe członków Bractw Strzeleckich. W warstwie kostiumologicznej (choć niekoniecznie malarskiej – kilka takich dzieł wykonał Leszek Sobocki) są to, niestety, tandetne pastisze.

73 A. Sieradzka, *Ostatni Sarmaci. Polski strój narodowy w końcu XIX i w I. połowie XX w.*, w: *Ubiory w Polsce...*, dz. cyt., s. 96–105.

74 Informacja dra Samuela Gumińskiego, wnuka Jana. Istnieją dwie autorskie wersje malowidła w zbiorach rodzinnych. Fragmenty żółtej materii, z której uszyto żupan, zachowały się do dziś.

**STRESZCZENIE**

JESZCZE O STROJU POLSKIM W MALARSTWIE PORTRETOWYM W XVII–XX WIEKU. POMIĘDZY OBRAZAMI A ŹRÓDŁAMI

Artykuł przedstawia wybrane zagadnienia dotyczące ukazania polskiego stroju narodowego na portretach z XVII–XX w. Portrety stanowią cenny materiał dla poznania tego zjawiska od strony kostiumologicznej, symbolicznej, a nawet politycznej, szczególnie w zestawieniu ze źródłami z epoki. Do ok. 1750 r. męski strój narodowy, pochodzenia węgiersko-orientalnego, miał wśród Polaków zdecydowaną przewagę i był uważany za znak rycerskiej tradycji szlachty. W drugiej połowie w. XVIII wybór stroju polskiego w opozycji do zachodnio-europejskiego był wyznacznikiem poglądów zachowawczych na poziomie kulturowym i politycznym, ale w okresie Sejmu Czteroletniego stał się wyrazem postawy patriotycznej. W XIX w. początkowo trwał peryferyjnie (niekiedy spotykamy go na portretach zawierających indywidualne przesłania ikonograficzne), a na szeroką skalę powrócił w drugiej połowie stulecia w Galicji. Był powszechnie noszony przez tamtejszą elitę arystokratyczną i polityczną oraz zyskał oficjalny status na dworze cesarskim w Wiedniu. Sporadycznie pojawiał się jeszcze w okresie międzywojennym, przede wszystkim w czasie arystokratycznych uroczystości rodzinnych, był też jedną z wersji stroju, do którego można było nosić odznaczenia państwowe. Większość powyższych zjawisk można egzemplifikować na podstawie odpowiednio dobranych portretów, a źródła (przede wszystkim pamiętniki) stanowią ikonograficzny klucz wyjaśniający motywacje osób portretowanych i artystów.

**SŁOWA KLUCZOWE**

dawny portret, strój polski, strój narodowy

**SUMMARY**

MORE ON THE POLISH NATIONAL ATTIRE IN PORTRAIT PAINTING FROM THE 17TH TO 20TH CENTURIES. BETWEEN IMAGES AND SOURCES

The paper presents selected problems concerning the representation of the Polish national costume in portraits of the 17th-20th centuries. Portraits make a valuable material allowing to investigate this phenomenon from the costumological, symbolic and even political point of view, especially when juxtaposed with historical sources. Until around 1750, the male national costume of Hungarian-oriental origin had a definite advantage among Poles and was considered a sign of the knightly tradition of the nobility. In the second half of the 18th century, the choice of the Polish attire in opposition to the Western European one was a sign of a conservative attitude on the cultural and political level, but in the period of the Four Years' Sejm (1788-1791) it became an expression of a patriotic attitude. In the 19th century, initially it was used rather peripherally (sometimes, we find it in portraits containing individual iconographic messages), and returned on a large scale in the second half of the century in Galicia (i.e. the part of Poland occupied by Austria). It was commonly worn by the local aristocratic and political elite and gained official status at the imperial court in Vienna. It appeared sporadically in the period between 1st and 2nd World War, especially during aristocratic family celebrations. It was also one of the versions of the outfit that could be worn with state decorations. Most of the above phenomena can be exemplified on the basis of appropriately selected portraits, and the sources (mainly diaries) offer the iconographic key explaining the motivations of the portrayed people and artists.

**KEYWORDS**

old portrait, Polish national attire, national costume

**BIBLIOGRAFIA****Źródła**

- Badeni S., *Świat przedwczorajszy*, Warszawa 1996.
- Bobrowski T., *Pamiętnik mojego życia*, wyd. S. Kieniewicz, t. 1, Warszawa 1979.
- Chłędowski K., *Pamiętniki*, oprac. A. Knot, t. 1, Wrocław 1951.
- „Gazeta Lwowska”, t. 104, 1914, nr 59 (14 III).
- Handbuch des Allerhochsten Hofes und des Hofstaates seiner k. und k. Apostolischen Majestat für 1899*, [Wien 1899].
- Jemiołowski M., *Pamiętnik*, wyd. A. Bielowski, Lwów 1850.
- Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, red. i koment. Z. Goliński, oprac. tekstu A. Skarżyńska, Warszawa 1985.
- Konopka T., *Historia domu naszego. Raptularz z czasów Stanisława Augusta*, wyd. M. Konopka, Warszawa 1993.
- Koźmian K., *Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 1972.
- Lipiński T., *Zapiski z lat 1825–1831*, wyd. K. Bartoszewicz, Kraków 1883.
- Lipkowski L., *Moje wspomnienia 1849–1912*, Kraków 1913.
- Nakwaska A., *Wyjątki z pamiętników współczesnych*, ogł. J. Korzeniowski, „Gazeta Warszawska” 1852, nr 197–219 (21 VIII), s. 3.
- Niemcewicz J.U., *Pamiętniki czasów moich*, wyd. J. Dihm, t. 1, Warszawa 1957.
- Ochocki J.D., *Pamiętniki*, t. 2, Warszawa 2019.
- Ostrowski A., *Żywot Tomasza Ostrowskiego*, t. 2, Paryż 1840.
- Pasek J.Ch., *Pamiętniki*, Warszawa 1987.
- Radziwiłł A.S., *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, tłum. i oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980.
- Rosco Bogdanowicz M., *Wspomnienia*, wyd. J. Gintel, t. 1, Kraków 1959.
- Sarnecki K., *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Dziennik i relacje z lat 1691–1696*, wyd. J. Woliński, Wrocław 1958.

- Schulz F., *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, tłum. J.I. Kraszewski, wyd. W. Zawadzki, Warszawa 1956.
- Starowolski S., *Polska albo opisanie Królestwa Polskiego*, tłum. i oprac. A. Piskadło, Kraków 1976.

**Opracowania**

- Ajewski K., *O ubiorze sejmowym 1776–1815*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolecie urodzin*, red. J.A. Chrościcki i in., Kraków 2006, s. 399–408.
- Balzac dans l'empire russe: de la Russie a l'Ukraine* [exposition Paris, Maison de Balzac, 6 avril–11 juillet 1993], ed. A. Klimoff, J. Meyer-Petit, Paris 1993.
- Barrett K., *Pieter Soutman Life and Oeuvre*, Amsterdam 2012.
- Bartkiewicz M., *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979.
- Biedrońska-Słotowa B., *Polski ubiór narodowy zwany kontuszowym*, Kraków 2005.
- Chłapowski K., *Starostowie niegrodowi w Koronie 1565–1795 (materiały źródłowe)*, Warszawa 2017.
- Chrzanowska P., *Katalog portretów księżąt Sanguszków w zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie*, opr. i uzup. K. Sołtys, Tarnów 1994.
- Flamand Christensen S., *Kongedragterne fra 17. og 18. aarhundrede (De Danske Kongers Kronologiske samling Paa Rosenborg)*, Kobenhavn 1940.
- Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Wrocław 1968.
- Hennel-Bernasikowa M., *Polskie pasy kontuszowe*, Warszawa 1986.
- Horoszkiewicz J., *Strój narodowy w Polsce*, Kraków 1900.
- Houszka E., Łukaszewicz P., *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów* [Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 2013.

- Jasińska A., *Malarstwo obce w zbiorach Collegium Maius*, Kraków 2003.
- Johansen K., *How Polish is Frederik III's "Polish" garment*, w: *Crossroads of Costume and Textiles in Poland. Papers from the International Conference of the ICOM Costume Committee and the National Museum in Cracow*, ed. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 2005, s. 15–18.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. 1, z. 1, oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Warszawa 1977.
- Lietuva Tėvynė mano... Adomas Mickiavičius ir jo poema „Ponas Tadas” – Litwo Ojczyzna moja... Adam Mickiewicz i jego poemat „Pan Tadeusz”* [katalog wystawy], red. M. Orzeł, Vilnius 2018.
- Mrozowski P., *Orientalizacja stroju szlacheckiego w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 243–261.
- Mrozowski P., *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVII w.*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 19–27.
- Mrozowski P., *Imagines maiorum – galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz i in., Warszawa 2009, s. 287–292.
- Mrozowski P., *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak i in., Kraków 2017, s. 243–250.
- Orzeł i Trzy Korony. *Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem (XVI–XVII w.)* [katalog wystawy], red. K. Połujan, Warszawa 2002.
- Ostrowski J.K., *Barok – romantyzm – kresy*, Warszawa 2017.
- Ostrowski J.K., *Czasy saskie: „ostatni stopień upadku” czy początek odrodzenia?*, w: *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 9–18.
- Ostrowski J.K., *Myśli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 171–185.
- Ostrowski J.K., Petrus J.T., *Mieczysław Morka*, „Polski nowożytny portret konny” [recenzja], „Folia Historiae Artium”, t. 24, 1988, s. 175–177.
- Piwocka M., *Polski strój Medyceuszy*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 4, 1998, s. 231–242.
- Pokotycka B.R., *Portrety Mikołaja Potockiego, starosty kaniowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 57, 1995, nr 3/4, s. 365–377.
- Polski słownik biograficzny*, t. 34, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992–1993.
- Poniński I., *Ikonoografia stroju polskiego na terenie Prus Królewskich*, w: *Europa – Rzeczpospolita – Prusy Królewskie – Nowożytność*, red. D. Dettlaff, Bydgoszcz–Puck 2018, s. 253–264.
- Poniński I., *Prawda i fantazja. Portrety króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, „Kronika Zamkowa – Roczniki”, Seria Nowa”, t. 4(70), 2017, s. 129–135.
- Poniński I., *Wizerunki króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 196–198.
- Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831* [katalog wystawy], red. D. Nowacki, M. Zawadzki, Warszawa–Kraków 2015.
- Renaudeau O., *Les influences de l'Europe centrale sur le costume de guerre et le costume civil occidental, XVe–XVIIIe siècles*, „Cahiers d'Etudes et de Recherches du Musée de l'Armée”, t. 6, 2008, s. 99–113.
- Ročko A., *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.
- Rościszewski L., *Mundur w kwiatki – niezwykły portret księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, ok. 1746 roku*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 183–199.
- Ryba G., *Kopie graficzne obrazów Daniela Schultza mł. (1615–1683) na tle jego twórczości portretowej*, Kraków 1985 [praca magisterska, mpis w Archiwum UJ].
- Ryszkiewicz A., *Deux portraits polonais au Musée de Kiev*, w: *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, ed. T. Vianu i in., București 1961, s. 511–518.
- Sapiehowie. Kolekcjonerzy i mecenas* [katalog wystawy], red. S. Link-Lenczowska, J. Winiewicz-Wolska, Kraków 2011.
- Siarczyński K., *Obraz wieku panowania Zygmunta III, króla polskiego i szwedzkiego*, t. 1, Poznań 1843.
- Sieradzka A., *Ostatni Sarmaci. Polski strój narodowy w końcu XIX i w 1. połowie XX w.*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 96–105.
- Sieradzka A., *Europejczyk i Sarmata*, „Spotkania z Zabytkami” 2003, nr 9(99), s. 7–9.
- Sieradzka A., *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Warszawa 2013.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław 1971.
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 11, red. B. Chlebowski, Warszawa 1890.
- Sołtys K., *Sanguszkowie. Katalog wystawy stałej*, Tarnów 2016.
- Straszewska A., *Strój polski w malarstwie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Suchocka D., *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005.
- Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* [katalog wystawy], red. J. Dziubkova, Poznań 2004.
- Tazbir J., *Spotkania z historią*, Warszawa 1979.
- Turnau I., *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991.
- Zachariewicz J., *Wycieczka w powiat sokalski*, „Teki Konserwatorska. Rocznik Koła C.K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej”, t. 1, 1892, s. 133–147.
- Живописный портрет XVIII – начала XX века из собрания Государственного мемориального музея А.В. Саворова*, red. Е.В. Жукова, Б.В. Галенко, Санкт Петербург 2014.

# Opat Łądu Jan Zapolski, inicjator barokowej przebudowy, wystroju i wyposażenia kościoła pw. Najświętszej Maryi Panny i św. Mikołaja w Łądzie, i jego portret

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7926>

JANUSZ NOWIŃSKI  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW  
ORCID: 0000-0001-9486-961X

W wielowiekowej tradycji cystersów, które początki dokumentują najstarsze źródła zakonu, odpowiedzialnym za budowę, wystrój i wyposażenie oraz utrzymanie klasztornej świątyni był przede wszystkim opat. Jego zadaniem w początkach cysterskiej historii było czuwanie nad zakonną ortodoksją i rygoryzmem w kwestiach artystycznych, których przejawem miały być m.in. prostota, surowość architektury świątyni i jej wnętrza, charakteryzującego się brakiem rzeźb, przedstawień malarskich i cennego wyposażenia<sup>1</sup>. Narastające od XIII w., a szeroko obecne od drugiej połowy XIV w. indywidualistyczne działania opatów doprowadziły do ich coraz większej emancypacji i autonomii w stosunku do reszty klasztornej konwenty, czego znamiennym przejawem stanęły osobne rezydencje-pałace opatów<sup>2</sup>. Efektem tej tendencji

1 J. Nowiński, *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016, s. 23 nn.

2 Na temat emancypacji i dążenia cysterskich opatów do reprezentacyjnego splendoru i znaczenia w opactwie i poza nim zob. E. Jamrozak, *Cistercian Abbots in Late Medieval Central Europe: Between the Cloister and the*

w działaniach opatów był rozwój ich fundatorskich ambicji, którym towarzyszyło dążenie do zapewnienia stosownej dla urzędu i pozycji reprezentacyjnej oprawy. Fundacja okazałych świątyń oraz ich bogatego wystroju i wyposażenia, wyraźnie sprzeczna z pierwotną tradycją zakonu, była tego wyrazem, stając się także – a może przede wszystkim – okazją do uwiecznienia fundatora i jego opackich rządów.

Znamiennym dla naszych rozważań i wczesnym na gruncie cysterskiej tradycji ikonograficznym dokumentem opackiej inwencji fundatorskiej, połączonej z uwiecznieniem opata na wizerunku zaopatrzonym w wizerunek modelu fundacji, herb i inskrypcję, jest malowidło z 1409 r. w chórze kościoła opactwa Bebenhausen (il. 1). Malowidło prezentuje opata Petera von Gromaringen (1393–1412), klęczącego przed Maryją z Dzieciątkiem, z modelem kamiennej dzwonnicy, jaką wznosił nad klasztorną świątynią w miejsce drewnianej sygnaturki<sup>3</sup>. Okazała forma i materia tej dzwonnicy

*World*, w: *The Prelate in England and Europe 1300–1560*, ed. M. Heale, York 2014, s. 240–257.

3 V. Bienert, *Das Stifterbild von Abt Peter von Gromaringen (amt. 1393–1412) in der Abteikirche von Bebenhausen: eine Problemskizze*, w: *Kloster Bebenhausen – neue Forschungen*, hrsg. von K. Gereon, P. Peschel, Bruchsal 2011, s. 109–119.



1. Peter von Gromaringen, opat Bebenhausen, klęczący przed Maryją z Dzieciątkiem z modelem ufundowanej przez siebie wieży, 1409 r., malowidło ściennie, chór kościoła w Bebenhausen. Fot. z archiwum autora

(zachowanej do dziś), wyraźnie naruszały zakonne przepisy odnośnie do prostoty świątyń, które miały być pozbawione kamiennych wieży<sup>4</sup>. Być może z tej racji opat-fundator polecił siebie namalować z jej modelem przed wizerunkiem Matki

4 J. Nowiński, dz. cyt., s. 25. Kapituła generalna cystersów w Cîteaux oprotowała budowę dzwonnicy w Bebenhausen, mnichom udało się jednak obronić jej istnienie.



2. Łukasz Łatkowski (atryb.), Portret opata Jana Zapolskiego, ok. 1687 r., olej na płótnie, klasztor w Łądzie. Fot. J. Nowiński

Boskiej, której wyraźnie ofiarowuje to niezwykle dzieło, jakby szukał u Patronki zakonu usprawiedliwienia dla swojej zachwałej fundacji. Nietrudno zauważyć, że formuła ikonograficzna tego przedstawienia nawiązuje do spotykanych – co najmniej od czasów wczesnochrześcijańskich – scen fundacyjnych, gdzie fundator klęczy z miniaturą fundowanego dzieła przed świętym patronem, czego przykłady zachowały się m.in. na tympanonach portali.

## JANA ZAPOLSKIEGO PORTRET WŁASNY

Przywołałem historyczne tło i jeden z najwcześniejszych wizerunków cysterskiego opata-fundatora, pragnącego w nim uwiecznić siebie i fundacyjne zasługi, aby w ich kontekście zaprezentować zachowany w zbiorach klasztoru w Łądzie portret opata Jana Zapolskiego herbu Pobóg – inicjatora barokowej przebudowy klasztornej świątyni. Portret, wykonany farbami olejnymi na płótnie (76 × 60 cm), jest najprawdopodobniej dziełem cysterskiego malarza Łukasza Latkowskiego; o tej atrybucji będzie mowa w dalszej części tekstu (il. 2). Kompozycja prezentuje Zapolskiego w półpostaci na ciemnym brunatnym tle, zwróconego w trzech czwartych w prawo, z tej też strony, spoza kadru malowidła na postać pada światło. Opat, zgodnie z nowożytną kostiumologią wizerunków opackich, ubrany jest w białą tiulową rokietę i czarną mozettę; na piersi, na złotym łańcuchu zawieszony ma krzyż pektoralny, a na palcu serdecznym prawej dłoni nosi złoty pierścień. W dłoni tej opat Zapolski trzyma kartę papieru z rysunkiem planu kościoła, który u dołu opisany jest: „Planta Ecclesiae / in Forma Crucis”<sup>5</sup>. Pod inskrypcją umieszczona jest podziątka skali. W górnym lewym rogu portretu namalowany jest herb Zapolskiego – Pobóg, opisany monogramami: „I Z / A L / C V G” (Ioannes Zapolski / Abbas Landensis / Commisarius Vicarius Generalis). Uwieczniona w portrecie fizjonomia Jana Zapolskiego, ukazanego z siwą brodą i dużą łysiną z wiankiem ciemnych

5 W latach 70. XX w. portret był konserwowany. Stan zachowania płótna i warstwy malarskiej musiał być wówczas na tyle zły, że dokonano dublażu płótna na masę woskowo-żywiczną, ubytki założono kitami i częściowo wyretuszowano. Najwięcej ubytków prezentuje obecnie karta z planem kościoła. Tekst inskrypcji podaję za ks. Janem Wosiem, opisującym zabytki Łądu w latach 1929–1937: J. Woś, *Łąd, notatki robione podczas mego ośmioletniego tamże pobytu*, mpis, Biblioteka WSDTS w Łądzie, s. 191.

włosów, pozwala twierdzić, że opat dał się sportretować pod koniec siedemdziesięcioletniego życia.

Kim zatem był opat Jan Zapolski ukazany na zachowanym w Łądzie portrecie? Na początku należy zestawić fakty z jego życiorysu i opackich rządów rozproszone w różnych źródłach. Jan Zapolski urodził się 28 marca 1619 r. w Rokszycach (wieś w pow. piotrkowskim) jako syn Wojciecha Zapolskiego, stolnika sieradzkiego i kasztelana wieluńskiego, i Jadwigi z domu Lasockiej. *Herbarz Polski* Kaspra Niesieckiego podaje, że późniejszy opat Łądu wychowywał się w licznej rodzinie – miał trzy siostry i czterech braci<sup>6</sup>.

Najwyraźniej ojciec przewidział dla Jana karierę w stanie duchownym. Według informacji w *Herbarzu Polskim* Zapolski, zanim został cystersiem w Łądzie (profesję złożył 13 I 1643 r.), był kanonikiem katedry krakowskiej; piastował także urząd sekretarza królewskiego na dworze Władysława IV (tytuł ten zachował do końca życia)<sup>7</sup>. Otrzymał zatem – zapewne nie bez ojcowskiej protekcji – prestiżowe beneficjum i godność już w stosunkowo młodym wieku, jeszcze przed wstąpieniem do zakonu. Równie młodo, bo w wieku 25 lat, został obrany z polecenia króla Władysława IV w 1644 r. opatem Łądu<sup>8</sup>. Dalsza działalność,

6 K. Niesiecki, *Herbarz Polski...*, t. 10, wyd. J.N. Bobrowicz, Lipsk 1845, s. 76.

7 Tamże, s. 76. Jako sekretarza Jego Królewskiej Mości wymienia go dokument z 1644 r. zachowany w Księdze Grodzkiej Konina nr 51. *Teki Dworzaczka. Księgi grodzkie i ziemskie / Konin*, nr 8671, publikacja elektroniczna: <http://teki.bkpan.poznan.pl/> [dostęp 14 V 2020]. Sekretarzy królewskich było zwykle kilku i kan. Jan Zapolski był jednym z nich, bo trudno przypuszczać, aby w tak młodym wieku mógł otrzymać tę godność tytułem zasług dla nauki i sztuki. Zob. Z. Góralski, *Urzędy i godności w dawnej Polsce*, Warszawa 1983, s. 145.

8 D. Matyaszczyk, *Dla bliższej wiadomości potomnych – „Kronika” o. Tadeusza Wysockiego, ostatniego cysterskiego przeora w Łądzie*, w: *Lenda novi aevi. Nowożytny zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe*

inicjatywy podejmowane przez opata Zapolskiego oraz powierzane mu funkcje świadczą, że był człowiekiem energicznym, decyzyjnym, roztropnym, ceniącym i promującym ludzi nauki, troszczącym się o łądzkie opactwo i zakon cystersów w Rzeczypospolitej. Zanim przedstawię najistotniejszą dla Łądu i związaną z omawianym portretem inicjatywę Zapolskiego budowy nowego kościoła klasztornego, zreferuję krótko inne istotne fakty z jego opackich rządów.

W czerwcu 1651 r., po pięciu latach sprawowania urzędu młody opat stanął w obliczu chłopskiego powstania, które wybuchło w dobrach opactwa, inspirowane przez wysłanników Bohdana Chmielnickiego. Wsparcie militarne dla stłumienia buntu otrzymał od biskupa poznańskiego Kazimierza Florianiana Czartoryskiego (200 żołnierzy) i biskupa Karola Ferdynanda Wazy (300 dragonów). Zapolski sam pokierował oddziałami w bitwie stoczonej 24 czerwca 1651 r., w której siły rebeliantów zostały rozbite. Wspomniany już autor *Herbarza Polskiego*, stwierdziwszy, że Jan Zapolski „był ojczyźnie dobrze zasłużony”, do militarно-patriotycznych zasług opata łądzkiego dołącza wystawienie podczas potopu szwedzkiego chorągwi jazdy<sup>9</sup>.

*odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, Łąd-Poznań-Warszawa 2019, s. 218. Inne daty profesji Zapolskiego (1646) i wyboru na opata (1646) funkcjonowały w historiografii cysterskiej, zob. A. Ciesielski, *Dziedzictwo cystersów, prace wybrane*, Kraków 2013, s. 154. Objęcie opackiej władzy przez Zapolskiego zostało podkreślone panegirycznym autorstwa Stanisława Bełęckiego, tekst wydany drukiem w 1646 r.: *Solea Zapolsiana post praeclara majorum merita et aviti generis gloriam perillustris et reverendissimi Dom. D. Joannis a Zapolice. Zapolski Castell. Vielunens. Abbatis Lendensis sacris honoribus illustrata atque a Stanislao de Koscin Bełęcki eidem perillustri, pro sua cum illo sanguinis necessitudine gratique animi significatione oblata*, Posnaniae 1646.

9 K. Niesiecki, dz. cyt., s. 76.

Zalety jego osobowości, sprawne rządy i autorytet musiały być znamienne i ceniłone przez resztę cysterskich opactw w Rzeczypospolitej, skoro kapituła prowincjalna w dniu 27 stycznia 1661 r. powierzyła 42-letniemu wówczas Zapolskiemu urząd wikariusza generalnego i komisarza Polskiej Prowincji Cystersów<sup>10</sup>. Zapolski wzorcowo realizował swoje obowiązki na tym urzędzie, skoro piastował go przez 28 lat, aż do śmierci.

Jako wikariusz generalny, po decyzji kapituły prowincjalnej w 1673 r., Jan Zapolski utworzył w klasztorze w Mogile studium teologii dla zakonników Polskiej Prowincji Cystersów. Rektorem studium mianował swojego zaufanego sekretarza o. Gabriela Bożeya<sup>11</sup>. Zapolskiemu nie tylko zależało na kształceniu mnichów i rozwoju nauki w cysterskiej prowincji. Autor *Herbarza Polskiego* odnotował, że łądzki opat „młodzi szlacheckiej na nauki wiele łóżył”. Wspierał także edycje dzieł wielu współczesnych autorów, o czym świadczą dedykacje zamieszczone w tytułach publikacji<sup>12</sup>.

Autorytet Zapolskiego jako wikariusza generalnego prowincji musiał być znaczny i znany władzom zakonu, skoro w 1672 r. Kapituła Generalna w Cîteaux właśnie jemu powierzyła zadanie zbadania autentyczności rodzącego się kultu świątobliwego opata Oliwy Adama Trebnica (zm. 1640), w tym faktu, że jego ciało po śmierci nie uległo rozkładowi. Zapolski, zanim sporządził protokół w tej sprawie, powołał komisję lekarzy, którzy dokonali rekognicji zwłok, potwierdzając nadzwyczajność faktu ich zachowania<sup>13</sup>.

10 A. Ciesielski, dz. cyt., s. 154.

11 Tamże, s. 102.

12 Bibliografia Estreichera zawiera przynajmniej osiem takich księzek, drukowanych w Krakowie, Poznaniu, Kaliszu i Oliwie.

13 A. Ciesielski, dz. cyt., s. 91.

Wśród licznych działań Zapolskiego na polu polityki wewnętrznej cysterskiej prowincji należy podkreślić zwołanie przez niego w Łądzie kapituły prowincjalnej w dniu 11 lutego 1686 r. Przedmiotem obrad opatów był spór zakonu z królem o prawo mianowania opatów komendatoryjnych dla cysterskich opactw. Kapituła w Łądzie pod przewodnictwem Zapolskiego miała wypracować stanowisko zakonu w tej kwestii. W jej efekcie w dniu 16 maja 1686 r. w Jaworowie została podpisana z królem umowa, mocą której wolny wybór opata zachowały opactwa w Łądzie, Wągrowcu, Szczyrzycu, Obrze i Pelplinie, a pozostałych dziesięć opactw miało być obsadzanych przez nominatów królewskich<sup>14</sup>. Wyłączenie wówczas z komendy Łądu to niewątpliwym sukces dyplomacji Zapolskiego.

Jak podają annały łądzkiego opactwa, opat Jan Zapolski „spracowany zabiegami o całość prowincji i klasztoru – w starości swej, powracając z Trybunału Piotrkowskiego, w drodze paraliżem tknięty i wydysponowany na śmierć, snem nieprzebudzonym zmożony, doczesne ukończył życie dnia 11 stycznia r. p. 1689”<sup>15</sup>, kiedy rozpoczął siedemdziesiąty rok życia. Został pochowany w okazałej krypcie nowego klasztorowego kościoła, wymurowanej z jego polecenia.

### **ECCLESIA NOVA IN FORMA CRUCIS**

Na wspomnianym wyżej portrecie opat Zapolski przedstawiony jest z planem *ecclesiae in forma crucis*. Nie ulega wątpliwości, że wśród wielu działań i inicjatyw decyzją o przebudowie średniowiecznego kościoła łądzkiego opactwa, a ostatecznie postawienie na jego miejscu świątyni barokowej jest pomnikowym dokonaniem Zapolskiego. Średniowieczny kościół w Łądzie, rozpoczęty w końcu XII w., w połowie wieku XIII pełnił

już funkcje liturgiczne<sup>16</sup>. Jednak nie został nigdy dokończony, o czym świadczy protokół z wizytacji opactwa, przeprowadzonej w 1580 r. przez Edmunda a Cruce – komisarza wizytującego polskie opactwa z polecenia kapituły w Cîteaux. Odnotował w nim, że „ecclesiae et claustrum fornices relictas ab initio imperfectas, multa in aedificiis reparanda” – „sklepienia kościoła i klasztoru zaniedbane od początku niedokończone, w budynkach wiele do naprawienia”<sup>17</sup>.

W 1651 r. opat Zapolski postanowił podjąć remont i rozbudowę kościoła. Fabrykę świątyni powierzył Tomassowi Poncino, włoskiemu architektowi czynnemu w Poznaniu<sup>18</sup>, z którym podpisał szczegółowy kontrakt 20 stycznia 1651 r.<sup>19</sup> Budowniczy miał wyrównać wysokość ścian kościoła, nad nawą główną i transeptem rozpiąć nowe sklepienia z kopułą na skrzyżowaniu naw, w zachodniej części świątyni miał wznieść pięć sklepionych kaplic i osobną kaplicę opacką, wysuniętą przed ścianę kościoła krytą kopułą z latarnią i zaopatrzoną w kryptę. Kościół miał otrzymać nowy dach, wieżę z zegarem i sygnaturkę nad prezbiterium oraz zakrystię. Wszystko miało być gotowe na św. Marcina (11 listopada) 1652 r.

Już w pierwszym roku prac doszło do konfliktu między architektem i opatem,

16 Na temat średniowiecznej architektury opactwa w Łądzie zob. E. Łużyniecka, *Badania architektoniczne klasztoru cysterskiego w Łądzie*, w: *Lenda medii aevi. Średniowieczne zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, P. Mrozowski, Łądz-Poznań-Warszawa 2015, s. 10 nn.

17 *Monumenta Poloniae Vaticana*, t. 4, ed. L. Boratyński, Cracoviae 1915, s. 818.

18 Na temat dokonań architekta zob. M. Karpowicz, *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659) architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002.

19 Działalność Poncino w Wielkopolsce oraz historię jego prac w Łądzie razem z tekstem umowy prezentuje K. Malinowski, *Muratorzy wielkopolscy drugiej połowy XVII w.*, Poznań 1948, s. 38–72 (umowa z Zapolskim na prace w Łądzie wraz z aneksami na s. 68–72).

który obwiniał Włocha o niesumienność w prowadzeniu prac. Spór toczył się przez kilka lat. W 1652 r. Zapolski nawet uwięził Poncino na miesiąc w Łądzie. Ostatecznie Jan Zapolski oskarżył architekta o zrujnowanie remontowanego kościoła (rozebrał w nim sklepienia) i porzucenie fabryki, mimo przyjętych wcześniej honorariów. W 1655 r. Trybunał Piotrkowski skazał Poncino na infamię i karę śmierci („Pontinus infamis et capite plectendus”), od egzekucji wyroku uratowały architekta zawirowania z czasów potopu szwedzkiego<sup>20</sup>.

Minęło 27 lat, zanim opat Zapolski podjął na nowo prace przy zrujnowanym klasztornym kościele. W 1679 r. zdecydował o jego całkowitym rozebraniu i pobudowaniu przy klasztorze nowej świątyni. Tym razem, wykorzystując zapewne swoje układy na dworze królewskim, powierzył projekt nowej świątyni królewskiemu architektowi Giuseppe Simone Bellottiemu. W tym samym 1679 r. Bellotti rozpoczął prace przy budowie kościoła pw. Świętego Krzyża w Warszawie, stąd nie dziwi fakt, że koncepcja architektoniczna łądzkiej świątyni powieliła zasadniczy schemat świątyni warszawskiej: kościół na planie krzyża, sklepiony kolebkowo z kopułą na skrzyżowaniu naw, dwuprzęsłowym prezbiterium prosto zamkniętym i takimi też ramionami transeptu. O ile proste zamknięcie prezbiterium można powiązać z cysterską tradycją wywodzącą się z tzw. planu bernardyńskiego średniowiecznych kościołów cystersów<sup>21</sup>, to jako sprzeczną ze wspomnianą na wstępie pierwotną koncepcją zakonnej świątyni należy uznać parę okazałych wież, ujmujących od wschodu szczytową ścianę prezbiterium<sup>22</sup>.

20 Tamże, s. 58–59.

21 J. Nowiński, *Ars cisterciensis...*, dz. cyt., s. 31–36, 362.

22 Wieże te, wzniesione w głównym korpusie podczas inwestycji Zapolskiego, zwieńczył miedzianymi

Kościół w Łądzie według planów Bellottiego wznosili w latach 1681–1689 czynni w Poznaniu: Giorgio Catenazzi i Jan Koński<sup>23</sup>. Zgodnie z tradycją stawiania klasztornych świątyni, prace rozpoczęto od partii wschodniej, realizując w pierwszej fazie budowy prezbiterium i transept, którego centrum przykryła kopuła wsparta na czterech pendentywach. W tych przesklepionych częściach kościoła, współpracujące z Bellottim zespoły włoskich sztukatorów (co najmniej cztery) wykonały według jego projektów efektowne i wysokiej klasy artystycznej dekoracje. Ich powstanie za opactwa rządów Zapolskiego poświadczą herb Pobóg wykonany w stiuku, opleciony akan-towymi labrami i opisany monogramem opata: I Z / A L<sup>24</sup> (il. 3); jest umieszczony u nasady sklepienia, ponad oknem szczytowej ściany południowego ramienia transeptu. W sąsiednim ramieniu, w tym samym miejscu i w bliźniaczej formie, widnieje herb Trach następcy Zapolskiego, opata Jana Chryzostoma Gnińskiego, aktywnego na terenie łądzkiego opactwa do 1692 r.<sup>25</sup> Obecność tych dwóch herbów pozwala doprecyzować historię powstania łądzkich sztukaterii. Zapolski rozpoczął ich realizację, zapewne ok. 1687 r. (prezbiterium

hełmami w 1720 r. opat Mikołaj Antoni Łukomski. J. Nowiński, „*Metafizyczne piorunochrony*” – depozyty złożone w kulach hełmów wież kościoła opactwa w Łądzie nad Wartą w 1720 roku, „*Seminare*” 2012, nr 31, s. 259–278.

23 A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, Warszawa 1980, s. 277, 411.

24 Górna para liter, krzyż wieńczący herbową podkowę i jej dolna część nie zachowały się, zostały zniszczone w czasie II wojny światowej, gdy w klasztorze mieszkali wychowankowie Hitlerjugend.

25 Opat Jan Chryzostom Gniński, obejmując po śmierci Zapolskiego urząd opacki w Łądzie, był już opatem wągrowieckim, referendarzem koronnym i biskupem kamienieckim. Oskarżony przed nuncjuszem o kumulację beneficjów, dekretem nuncjatury z dnia 31 V 1692 r. został odsunięty od administracji i zysków z dóbr łądzkiego opactwa, z którego ostatecznie zrezygnował w 1694 r.



3. Warsztat włoskich sztukatorów wg projektu Giuseppe Simone Bellottiego, Kartusz z herbem Pobóg Jana Zapolskiego i jego monogramem jako opata lędzkiego, przed 1689 r., południowe ramię transeptu kościoła w Łądzie. Fot. J. Nowiński



4. Francesco del Signore, Putto z herbem Pobóg, fragment sztukaterii dekorującej kopułę na skrzyżowaniu nawy i transeptu kościoła w Łądzie, 1710 r. Fot. J. Nowiński



5. Klasztorny warsztat brata Bartłomieja Adriana, fragment stali w prezbiterium kościoła w Łądzie, drewno polichromowane; postaci świętych w zapleczkach: Łukasz Latkowski (atryb.), ok. 1687 r. Fot. J. Nowiński

a następnie południowe ramię transeptu), jednak nie doczekał zakończenia prac, które dalej – najpewniej w sezonie 1689/90 – w północnym ramieniu transeptu prowadził jego następca, angażując ten sam zespół wykonawczy. Herb Zapolskiego pojawia się jeszcze w jednym miejscu sklepienia wschodniej części kościoła. Planując w 1710 r. wystrój malarski kopuły w centrum transeptu, opat Mikołaj Antoni Łukomski postanowił dokończyć jej niezrealizowaną wcześniej dekorację sztukateryjną. Do dzieła tego zatrudnił Francesca del Signore, sztukatora z Leszna<sup>26</sup>. Na polecenie

<sup>26</sup> M. Wardzyński, *Francesco del Signore vel Signó,*

opata, rzeźbiarz przedstawił u nasady pendentywów kopuły putta prezentujące kartusze z malowanymi herbami opactwa w Łądzie oraz opatów związanych z budową wschodniej części kościoła (Zapolskiego, Gnińskiego, Łukomskiego); putto u nasady północno-wschodniego pendentywu trzyma kartusz z herbem Pobóg (il. 4).

Z informacji zachowanych w klasztornym archiwum wynika, że opat Jan Zapolski wznosił według planów Bellottiego mury całego kościoła, zakładając sklepienia i stiuki w jego części prezbiterialnej

*stiukator z początku XVIII wieku w Lesznie*, „Studia Wilanowskie”, t. 18, 2011, s. 166–167.

i w transepcie<sup>27</sup>; część zachodnia pozostała bez sklepień. Najwyraźniej po 27 latach funkcjonowania bez świątyni ładzcy cystersi wraz z opatem postanowili w pierwszej kolejności wzniesić, udekorować i wyposażyć niezbędną dla klasztornej liturgii część wschodnią kościoła, odkładając wykończenie jego partii zachodniej (dedykowanej już wówczas wiernym świeckim) na późniejszy okres.

Położenie sztukaterii oraz polichromii<sup>28</sup> na sklepieniu prezbiterium zamknęło,

<sup>27</sup> D. Matyaszczyk, dz. cyt., s. 218–219.

<sup>28</sup> J. Nowiński, *Polichromia sklepienia prezbiterium i transeptu pocysterskiego kościoła w Łądzie nad*

zapewne w 1687 r., proces budowy i wystroju tej istotnej dla liturgii przestrzeni.

Zaproponowaną datę należy przyjąć jako czas pojawienia się w prezbiterium stali – codziennego instrumentu modlitwy każdej klasztornej wspólnoty. Dekorowane bogato ornamentem chrząstkowo-małżowinowym, z malowanymi postaciami świętych w zapleczkach stalle ładzkie są dziełem miejscowego warsztatu snycerskiego, którego mistrz, brat Bartłomiej Adrian, kształcił się zapewne w poznańskim warsztacie

*Wartę*, „Saeculum Christianum”, t. 1, 1994, nr 1, s. 161–187.

rzeźbiarza i snycerza Krzysztofa Rödella<sup>29</sup> (il. 5). Fundację stali przez Zapolskiego przypomniał ok. 1720 r. opat Mikołaj Antoni Łukomski, umieszczając w ich nowym, akantowym zwieńczeniu kartusz z herbem Zapolskiego (strona południowa; il. 6) i kartusz z herbem własnym (strona północna). Kartusz z herbem Zapolskiego przedstawiony jest w bogatym programie insygniów i monogramów, reprezentujących jego godności i zaszczyty. Tarczę wieńczy korona szlachecka oraz opacka mitra i pastorał, całość obejmuje opacki kapelusz herbowy ze sznurem i sześcioma chwostami. Kompozycja kartusza opisana jest monogramami: „I. Z. / A. L. / V. G. / S. R. / M. S.” (Ioannes Zapolski / Abbas Lendensis / Vicarius Generalis / Sacrae Regiae / Maiestatis Secretarius).

Skoro w prezbiterium ustawiono stale, należy uznać, że ta część kościoła zaczęła pełnić wówczas funkcje liturgiczne, a zatem stanął w niej także ołtarz z nastawą. Prawie nic nie wiemy o wyposażeniu łódzkiego kościoła w średniowieczu. Trudno jednak przypuszczać, aby wznosząc nową świątynię i fundując w niej nowy wystrój, opat zechciał wykorzystać jej dawne wyposażenie (czego dowodem jest wykonanie nowych stali). Jestem zdania, że dla głównego ołtarza nowego kościoła opat Zapolski polecił wówczas wykonać nową, snycerską nastawę. Była to zapewne nastawa relikwiarzowa, w której zebrano i eksponowano czczone w łódzkim opactwie od XIII w. relikwie św. Urszuli i jej Towarzyszek<sup>30</sup>. Nastawa ta nie zachowała się. Przypuszczam,

<sup>29</sup> Kompozycja łódzkich stali, sposób opracowania hermińskich i motywów kartuszywych są bardzo bliskie formie stali w kościele poznańskich dominikanów, wykonanych przez Krzysztofa Rödella w latach 1620–1630.

<sup>30</sup> Więcej na ten temat: J. Nowiński, *Relikwie Undecim Millium Virginum w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą i dedykowany im ołtarz-relikwiarz św. Urszuli*, „Seminare”, t. 28, 2010, nr 28, s. 253–272.



6. Warsztat Ernesta Brogera (atryb.), Kartusz z herbem opata Jana Zapolskiego w zwieńczeniu stali w prezbiterium kościoła w Łądzie, drewno polichromowane, ok. 1720 r. Fot. J. Nowiński



7. Klasztorny warsztat brata Bartłomieja Adriana (atryb.), dwa z zespołu 24 popiersi relikwiarzowych prawdopodobnie z niezachowanej nastawy głównego ołtarza w Łądzie, drewno polichromowane, ok. 1687 r., kościół parafialny w Zagórowie. Fot. J. Nowiński

że ok. 1721 r., podczas fundacji nowych ołtarzy w kościele za opata Łukomskiego<sup>31</sup> nastawa została przeniesiona do należącego do Łądu kościoła parafialnego w Zagórowie, gdzie ok. połowy XVIII w. uległa demontażowi. Jej pozostałością jest zachowany w zagórowskiej świątyni zespół 24 popiersi relikwiarzowych, prezentujących postaci z orszaku św. Urszuli<sup>32</sup> (il. 7). Powstanie popiersi oraz niezachowanej nastawy, w której były eksponowane, należy wiązać z warsztatem wykonującym stalle w Łądzie.

#### O PORTRECIE JANA ZAPOLSKIEGO RAZ JESZCZE

Plan, który na portrecie trzyma Jan Zapolski, jest podpisany identyfikującą go inskrypcją: „Planta Ecclesiae in Forma Crucis”, co dowodzi, że od początku w zamysle opata nowy kościół, planowany w Łądzie na miejscu zrujnowanej świątyni gotyckiej, miał nawiązywać do cysterskiej tradycji budowlanej, zgodnie z którą „Wszystkie kościoły Zakonu są dedykowane ku czci Matki Bożej i zwykle są wzniesione na kształt krzyża (*in modum crucis* – J.N.):

<sup>31</sup> Tenże, *Nieznane ołtarze Mistrza z Lubięża, czyli Ernesta Brogera, w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Saeculum Christianum”, t. 3, 1996, nr 2, s. 129–140. J. Sito, A. Barczyk, *Ołtarze kościoła pocysterskiego w Łądzie a zagadnienie śląskich wpływów artystycznych w Rzeczypospolitej*, w: *Lenda novi aevi...*, dz. cyt., s. 50–72.

<sup>32</sup> Zob. J. Domasłowski, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa–Poznań 1981, s. 99–100; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 22: *Powiat słupecki*, inwentaryzację przeprowadziły J. Eckhardówna, J. Orańska, M. Kwiczala, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1960, s. 21. Wysokość popiersi relikwiarzowych razem ze skrzynkami jest różna i wynosi od ok. 50 do ok. 60 cm, szerokość skrzynek u podstawy waha się między 35 a 42 cm. Są dziełem kilku rzeźbiarzy o różnej sprawności. Tworzą zespół skompletowany parami, co dodatkowo przemawia za ich pierwotnym eksponowaniem w nastawie, symetryczne po obu jej stronach. Gros popiersi w 2000 r. było poddane renowacji, ich obecna kolorystyka w większości przypadków jest wtórna.

według wzoru kościoła w Cîteaux – matki wszystkich kościołów<sup>33</sup>. Określenie *in forma crucis* nawiązuje bezpośrednio do dyspozycji *in modum crucis* zawartej w *Rytuale Cysterskim*. Zapewne zamówienie na taki właśnie typ świątyni dla Łądu otrzymał od opata Bellotti. Architekt najpewniej uznał, że opackiemu zleceniu najbardziej odpowiada projekt przygotowany dla kościoła pw. Świętego Krzyża<sup>34</sup>. Porównując rzut kościoła na karcie trzymanej przez Zapolskiego z planem warszawskiej świątyni, dostrzega się podobieństwo koncepcji przestrzennej obu. Zapolski prezentuje zatem plan kościoła, jaki przedstawił mu Giuseppe Simone Bellotti w 1679 r.

Jak już wspomniano, siwa broda i wydatna łysina oraz bruzdy i zmarszczki na twarzy Jana Zapolskiego pozwalają twierdzić, że zasłużony dla Łądu i cysterskiej prowincji opat polecił się sportretować w późnym czasie swojego siedemdziesięcioletniego życia, a zatem w okresie bilansowania życiowych zasług i dokonań. Kiedy dokładnie to mogło nastąpić? *Terminus post quem* wyznacza w tym przypadku rok 1679, czyli data wykonania planu kościoła dla Łądu przez Bellottiego. Gdyby jednak przyjęć hipotetyczne założenie, że opat-fundator polecił sportretować siebie z planem już zbudowanego nowego kościoła, finalizując tym aktem wieloletni proces jego wznoszenia, wystroju i wyposażenia, wówczas należałoby przyjąć, że portret opata Jana Zapolskiego mógł zostać namalowany między 1687 a 1688 r. Taką datę potwierdzałyby także zaawansowany wiek portretowanego. Można nawet pokusić się

<sup>33</sup> „Omnes Ecclesiae Ordinis nostris in honorem B. Mariae dicatae sunt, et fere in modum crucis constructae: instar Ecclesiae Cisterciensis omnium matris”. *Rituale Cisterciense ex Libro usuum, definitionibus ordinis et Caeremoniali Episcoporum collectum*, Parisiis 1689, lib. I, cap. III, 1. Zob. J. Nowiński, *Ars cisterciensis...*, dz. cyt., s. 356.

<sup>34</sup> A. Miłobędzki, dz. cyt., s. 407.



o hipotetyczne stwierdzenie, że zamówienie na portret, ukazujący opata-fundatora z planem jego *opus magnum*, pojawiło się w momencie, gdy nowo wzniesiona świątynia zaczęła pełnić funkcje liturgiczne. Portret Zapolskiego prezentuje go zatem jako męża słusznego wiekiem oraz bogatego w godności i zasługi, wśród których na pierwszym miejscu będzie wymieniane, że „Ecclesiam novam in forma crucis ex fundamentis erexit”.

Ikonografia zachowanych w Polsce portretów cysterskich opatów pozostaje wciąż niepodjętym problemem badawczym. Z analizy znanych mi XVII- i XVIII-wiecznych opackich wizerunków wynika, że najczęściej prezentowano portretowanych w ujęciu popiersiowym, zwróconych frontalnie lub w trzech czwartych, w czarnej mozzecie, pod którą nierzadko widoczna jest komża (rokieta), z pektorałem na łańcuchu. Niekiedy w górnym lewym rogu portretu pojawia się kartusz z herbem i monogramami imienia, nazwiska i godności portretowanego. Cechą charakterystyczną zdecydowanej większości opackich wizerunków – podobnie jak innych portretowanych duchownych, którzy nosili to dystyngtorium – jest gest dłoni prezentującej krzyż pektoralny. W tym kontekście zachowany w Łądzie portret opata Jana Zapolskiego jest dziełem oryginalnym, a jego przesłaniem jest prezentacja opata jako zasłużonego fundatora wschodniej partii łódzkiej świątyni.

#### POST PICTUM PORTRETU

Omawiany portret opata Jana Zapolskiego był jedynym – na co wszystko wskazuje – jego wizerunkiem malowanym *ad vivum* i zachowanym w łódzkim opactwie. Można przypuszczać, że był eksponowany w zakrytii, którą razem z nowym kościołem wybudował opat-fundator. Jako *vera effigies* zasłużonego opata portret ten posłużył za wzór dla innych jego

konterfektów oraz jako inwencja kompozycyjna dla portretu kontynuatora jego dzieła budowy i wystroju łódzkiej świątyni.

Po raz pierwszy, prawdopodobnie wkrótce po namalowaniu, portret Jana Zapolskiego posłużył za wzór dla *wizerunku osoby nieboszczykowskiej* – jego portretu trumiennego, który był umieszczony na trumnie opata podczas liturgii pogrzebu w 1689 r. Portret ten, malowany zgodnie z ustalonym zwyczajem na blasze, zachował się i jest dziś przechowywany w zakrytii kościoła parafialnego w Zagórowie<sup>35</sup> (il. 8). Nie dochodząc, w jaki sposób portret trumienny Zapolskiego trafił do Zagórowa, należy zwrócić uwagę na jego duże podobieństwo z portretem malowanym *ad vivum* i omówionym wyżej. Uważam, że nie wynika ono jedynie z biegłości warsztatowej malarza-kopisty, lecz skłaniam się ku opinii, że obie podobizny mogły mieć wspólnego autora. Portret trumienny jest co prawda namalowany bardziej płasko, redukcyjnie w relacji do malarskiej formy pierwowzoru, cechy te można jednak wytłumaczyć okolicznościami jego powstania: krótkim czasem realizacji z racji bliskości pogrzebu oraz stroną techniczną malowania konterfektu na blasze w małym przedziale czasu, co praktycznie uniemożliwiło położenie laserunków. W dzisiejszym odbiorze portretu trumiennego Zapolskiego nie można też pominąć ingerencji konserwatora, który pod koniec XX w. restaurował portret, retuszując i rekonstruuując liczne ubytki warstwy malarskiej, także w obrębie twarzy<sup>36</sup>. Kto zatem mógł być owym malarzem, który miałby wykonać oba portrety Jana Zapolskiego?

<sup>35</sup> *Katalog zabytków...*, dz. cyt., s. 21, il. 49. Autorki tekstu błędnie datują portret trumienny Jana Zapolskiego na 1680 r.

<sup>36</sup> Ubytki warstwy malarskiej na portrecie dokumentuje jego fotografia z końca lat 50. XX w. Tamże, il. 49.



8. Łukasz Latkowski (atryb.), Portret trumienny opata Jana Zapolskiego, olej na cynkowej blasze, 1689 r., kościół parafialny w Zagórowie. Fot. J. Nowiński



9. Adam Swach, Portret opata Jana Zapolskiego na fryzie prezentującym poczet opatów Łądu, fresk, 1722 r., Sala Opacka klasztoru w Łądzie. Fot. J. Nowiński

W drugiej połowie XVII w. czynny był w Łądzie malarz-cysters brat Łukasz Latkowski (Latkoski). Niewiele wiemy na jego temat poza tym, że pracował w Łądzie i w kościołach znajdujących się na terenie dóbr klasztornych oraz że zmarł 11 sierpnia 1701 r.<sup>37</sup> To zapewne on namalował wizerunki świętych w zapleczkach łądzkich stali i to jemu – stawiam taką hipotezę – należy przypisać autorstwo portretu opata Jana Zapolskiego malowanego *ad vivum* oraz jego portretu trumiennego.

Drugi raz portret Zapolskiego posłużył w 1722 r. franciszkańskiemu malarzowi

37 Zob. *Wiadomość historyczna o opactwie i kościele w Łądzie*, Warszawa 1858, s. 33.

Adamowi Swachowi za wzór do przedstawienia postaci Zapolskiego na fryzie prezentującym poczet łądzkich opatów w nowym kapitularku klasztoru, znanym dziś jako Sala Opacka<sup>38</sup> (il. 9).

Swach wykorzystał z portretu jedynie fizjonomię Zapolskiego, dostosowując półpostaciowe ujęcie jego sylwetki do konwencji obrazowania pozostałych opatów na fryzie (tym można wytłumaczyć dodanie czarnej piuski, która kryje większą część łysiny na głowie opata). W ujęciu Swacha Zapolski przedstawiony jest frontalnie, ubrany w rókietę i mozettę, w palcach prawej dłoni trzyma pektoralny krzyż a w lewej pastorał, w którego krzywaśni umieszczony jest zmodyfikowany herb Zapolskiego – podkowa jest odwrócona o 180°, a krzyż, zamiast ją wieńczyć, jest umieszczony w jej polu<sup>39</sup>. Każdej z postaci opatów na fryzie towarzyszy u dołu kartusz z informacją na temat danej osoby. W przypadku wizerunku Jana Zapolskiego w kartuszu umieszczona jest inskrypcja: „R. D. Ioannes Zapolski, 33 Abbas / Commissarius ac Vicarius Gñalis 28 annorum / Ecclesiam novam in format Crucis ex fundamentis Erexit AD 1689”<sup>40</sup>. Zapolski przedstawiony przez Swacha, mimo frontalnego ułożenia torsu, ma głowę zwróconą

38 Na temat polichromii Swacha w Sali Opackiej zob. T. Jank, *Życie i twórczość Adama Swacha (1668–1747)*, Kraków 2017, s. 93–94.

39 Na fryzie z wizerunkami opatów herby w krzywaśniach pastorałów mają niemal wszyscy opaci Polacy: Jan Wysocki h. Dryja, Jan Grzymułtowski h. Nieczuja, Jan Madaliński h. Larysza, Jan Zapolski h. Pobóg, Chryzostom Gniński h. Trach, Mikołaj A. Łukomski h. Szeliga. W przypadku herbu Pobóg Zapolskiego w wykonaniu Adama Swacha można zauważyć, że w XVIII w. reguły heraldyki traktowano już z dużą dowolnością – odwrócony Pobóg z krzyżem nie na barku podkowy, tylko w środku, to przecież Jastrzębiec (!).

40 W 2001 r. polichromię Sali Opackiej poddano konserwacji. Na skutek błędnej interpretacji konserwatora treść inskrypcji została poważnie zniekształcona.

w trzech czwartych w prawo – tak jak na sztalugowym portrecie; wizerunek Swacha powtarza za pierwowzorem wyraz twarzy, ruch oczu i ułożenie włosów. Również oświetlenie portretowanego jest w obu przypadkach analogiczne. Chociaż większość postaci opackich na fryzie cechuje schematyzm ujęcia, w przypadku wizerunku Zapolskiego Adam Swach potwierdził swoje umiejętności jako malarz-portrecista, potrafiący zaobserwować cechy charakterystyczne fizjonomii modela i trafnie oddać je w malowanym przedstawieniu<sup>41</sup>.

Rozpoczęte przez opata Jana Zapolskiego dzieło budowy nowego kościoła w Łądzie zostało dokończzone przez wybitnego opata-mecenasa Mikołaja Antoniego Łukomskiego<sup>42</sup>, który w 1728 r. zlecił architektowi Pompeo Ferrarimu dokończenie zachodniej partii świątyni i zwieńczenie jej monumentalnym sklepieniem kopułowym<sup>43</sup>. W 1730 r. dzieło architekta było skończone i opat Łukomski zaczął sukcesywnie realizować wystrój i wyposażenie klasztornej świątyni. Pragnął, aby splendor jego architektury i wspaniałość dekoracji wnętrza godnie uświetniły jubileusz 600-lecia fundacji opactwa, planowany na 1745 r.<sup>44</sup> Ukoronowaniem opackich rządów i mecenasowskich dokonań Łukomskiego był jubileusz 50-lecia jego kapłaństwa, obchodzony

41 O portretach autorstwa Swacha, w tym na fryzie Sali Opackiej. Zob. T. Jank, dz. cyt., s. 305–337.

42 Na temat mecenasowskich dokonań opata Łukomskiego zob. J. Nowiński, *Nagrobek opata-mecenas Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 70, 2008, nr 3/4, s. 385–406.

43 Na temat realizacji Ferrariego w Łądzie zob. K. Guttmejer, *Pompeo Ferrari i konstrukcja jego sklepienia kościoła cystersów w Łądzie*, w: *Lenda novi aevi...*, dz. cyt., s. 96–119.

44 Na temat idei łądzkiego opactwa realizowanej przez Łukomskiego zob. J. Nowiński, *Lenda antiquissimum ac primarium cenobium, Domus Sapientiae – opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego idea nowożytnego opactwa w Łądzie*, w: tamże, s. 28–47.



10. Józef Rajecki, Portret opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego, olej na płótnie, 1747 r., klasztor w Łądzie. Fot. J. Nowiński

uroczyście w 1747 r. Na ten jubileusz został zamówiony portret 75-letniego wówczas Łukomskiego, który wykonał warszawski malarz Józef Rajecki<sup>45</sup>. Mikołaj Antoni Łukomski polecił malarzowi uwiecznić siebie jako fundatora zachodniej partii kościoła a zarazem jako kontynuatora dzieła opata Jana Zapolskiego, wzorując swój portret na kompozycji i ikonografii jego wizerunku

45 Portret o wymiarach 90 × 68,5 cm, olej na płótnie, sygnowany na rewersie: *J. Rajecki p. 1747*, znajduje się w zbiorach Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego w Łądzie. Na temat portretu Łukomskiego i prezentującej go rami zob. J. Nowiński, *Portret opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego pędzla Józefa Rajeckiego i rama jemu dedykowana*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 318–337.

(il. 10). Zgodnie z tym życzeniem, na jubileuszowym portrecie Rajewski przedstawił Łukomskiego w popiersiu, na ciemnym tle, zwróconego w trzech czwartych w prawo, ubranego w rękawice i czarną mozettę, ze srebrnym pektorałem na złotym łańcuchu. W prawej dłoni (podobnie jak Zapolski) łódzki mecenas trzyma plan swojego *opus magnum* – zachodniej partii łódzkiego kościoła autorstwa Pompeo Ferrariego, z podziałką skali i inskrypcją: „Platna Ecclesiae [sic!] Landensis”.

\*\*\*

Przedstawiony na wstępie jeden z najwcześniejszych w cysterskiej ikonografii wizerunek Petera von Gromaringen z Bebenhausen, opata-fundatora, pragnącego w portrecie uwiecznić siebie i swoje fundacyjne zasługi, dokumentował początek przemian jakie od XIV w. dokonywały się w środowisku cysterskim w zakresie emancypacji władzy opackiej i osobistej aktywności fundacyjnej opatów. Na przywołanym przedstawieniu opat pokornie klęczy przed Madonną, ofiarowując jej ufundowaną przez siebie nową dzwonnice. Gest ten jest także wyrazem prośby

o protekcję i ułaskawienie dla tej śmiałej inwestycji, która naruszała zakonne przepisy i tradycję budowlaną. Sens ideowy tego przedstawienia jest więc ambiwalentny – uwiecznia opata i jego fundację, a równocześnie prezentuje go jako pokornego penitenta szukającego u Patronki zakonu łaskawej indulgencji i wsparcia.

Omówiony wyżej portret opata Jana Zapolskiego, ukazanego w majestacie opackiej godności z planem nowego kościoła, którego budowę rozpoczął, prezentuje istotną zmianę w postrzeganiu opata i jego zadań, jaka dokonana się skutkiem potrydenckiej reformy zakonu cystersów. Znamiennym świadectwem tych przemian jest zapis w *Statutach reformacyjnych* (*Statuta reformationis*), jakie w 1580 r. dla właśnie utworzonej Polskiej Prowincji Cystersów ułożył wizytator generalny z Cîteaux, Edmund a Cruce. W rozdziale *De Ecclesia, aliisque ad ipsam spectantibus* przypomniał, że za wszystkie inwestycje i troskę o kościół odpowiedzialny jest opat, który *ipso facto* ukaże, jak bardzo ukochał splendor i piękno domu Bożego<sup>46</sup>. Portret Jana Zapolskiego uwiecznił go jako miłośnika domu Bożego w Łądzie, którego splendor i piękno są podziwiane do dziś.

46 „In his omnibus sedulam Ecclesiae suae, curam quisquae Abbas habet, ut quantum decorem domus Dei diligat, ipso facto ostendat”. *Statuta reformationis monasteriorum cisterciensis ordinis institutae, per [...] Edmundum a Cruce [...] ordinis Cisterciensis Commissarium, Cracoviae 1581, s. 5.*

## STRESZCZENIE

OPAT ŁĄDU JAN ZAPOLSKI, INICJATOR BAROKOWEJ PRZEBUDOWY, WYSTROJU I WYPOSAŻENIA KOŚCIOŁA NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY I ŚW. MIKOŁAJA W ŁĄDZIE, I JEGO PORTRET

Jan Zapolski (1619–1689) herbu Pobóg w 1643 r. został opatem cysterskiego opactwa w Łądzie; wcześniej był kanonikiem katedry krakowskiej i sekretarzem króla Władysława IV. W 1661 r. kapituła cysterskiej prowincji wybrała go wikariuszem generalnym i komisarzem Polskiej Prowincji Cystersów, pełnił ten urząd przez 28 lat – do śmierci. W styczniu 1651 r. opat Zapolski podpisał z Tomassem Poncinem kontrakt na remont i rozbudowę gotyckiego klasztoru kościoła w Łądzie. Konflikt z niesumiennym architektem i proces sądowy zatrzymały tę inwestycję. W 1679 r. Zapolski zdecydował się wznieść w Łądzie nowy kościół według planów królewskiego architekta Giuseppe Simone Bellottiego. Do 1687 r. zbudowano prezbiterium i transept nowej świątyni. Sklepienia udekorowały stiuki wykonane przez włoskich sztukatorów według projektu Bellottiego, w prezbiterium ustawiono stalle – dzieło warsztatu brata Bartłomieja Adriana. Prawdopodobnie w 1687 r. powstał portret Jana Zapolskiego, na którym opat trzyma plan nowego kościoła w Łądzie. Autorem portretu jest najpewniej cysterski malarz Łukasz Latkowski. Portret ten stał się wzorem dla innych wizerunków: portretu trumiennego Zapolskiego (1689); jego wizerunku w Sali Opackiej klasztoru (1722); portretu opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego (1747).

## SŁOWA KLUCZOWE

Jan Zapolski, portret opata, opactwo w Łądzie, Tomasso Poncino, Giuseppe Simone Bellotti, Łukasz Latkowski

## SUMMARY

ABBOT OF ŁĄD JAN ZAPOLSKI, INITIATOR OF THE BAROQUE ARCHITECTURAL REDEVELOPMENT, DECORATION AND FURNISHING OF THE CHURCH OF THE BLESSED VIRGIN MARY AND ST NICHOLAS IN ŁĄD, AND HIS PORTRAIT

Jan Zapolski (1619–1689) of the Pobóg coat of arms in 1643 became the abbot of the Cistercian abbey in Łąd; previously he was a canon of the Krakow cathedral and secretary of King Władysław IV. In 1661 the Cistercian chapter of the province elected him vicar general and commissars of the Polish Cistercian Province, he held this office for 28 years – until his death. In January 1651 abbot Zapolski signed a contract with the architect Tomasso Poncino for the renovation and expansion of the Gothic monastery church in Łąd. The conflict with the unpious architect and the lawsuit stopped this investment. In 1679 Zapolski decided to build a new church in Łąd according to the plans of the royal architect Giuseppe Simone Bellotti. Until 1687 the presbytery and the transept of the new church were built. The vaults were decorated with stuccoes made by Italian stucco makers according to the design of Bellotti (figs. 3–4); stalls were placed in the presbytery – the work of the workshop of brother Bartholomew Adrian (fig. 5). Probably in 1687 a portrait of Jan Zapolski was created (fig. 2), on which the abbot holds a card with a plan for a new church in Łąd. The author of the portrait may be the Cistercian painter Łukasz Latkowski. This portrait became a model for other images: the coffin portrait of Zapolski (1689; fig. 8), his image in the Abbey Hall (Sala Opacka) of the monastery (1722; fig. 9); portrait of abbot Mikołaj Antoni Łukomski (1747; fig. 10).

## KEYWORDS

Jan Zapolski, portrait of the abbot, abbey in Łąd, Tomasso Poncino, Giuseppe Simone Bellotti, Łukasz Latkowski

**BIBLIOGRAFIA****Źródła**

- Niesiecki K., *Herbarz Polski...*, t. 10, Lipsk 1845.
- Monumenta Poloniae Vaticana*, t. 4, ed. L. Boratyński, Cracoviae 1915.
- Rituale Cisterciense ex Libro usuum, definitio-nibus ordinis et Caeremoniali Episcoporum collectum*, Parisiis 1689.
- Statuta reformationis monasteriorum cister-ciensis ordinis institutae, per [...] Edmundum a Cruce [...] ordinis Cisterciensis Commissarium*, Cracoviae 1581.

**Opracowania**

- Bienert V., *Das Stifterbild von Abt Peter von Gromaringen (amt. 1393–1412) in der Abteikirche von Bebenhausen: eine Problemskizze*, w: *Kloster Bebenhausen – neue Forschungen*, hrsg. von K. Gereon, P. Peschel, Bruchsal 2011, s. 109–119.
- Ciesielski A., *Dziedzictwo cystersów, prace wybrane*, Kraków 2013.
- Domasłowski J., *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa–Poznań 1981.
- Góralski Z., *Urzędy i godności w dawnej Polsce*, Warszawa 1983.
- Guttmejer K., *Pompeo Ferrari i konstrukcja jego sklepienia kościoła cystersów w Łądzie*, w: *Lenda novi aevi. Nowożytne zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, Łąd–Poznań–Warszawa 2019, s. 96–119.
- Jamroziak E., *Cistercian Abbots in Late Medieval Central Europe: Between the Cloister and the World*, w: *The Prelate in England and Europe 1300–1560*, ed. M. Heale, York 2014, s. 240–257.
- Jank T., *Życie i twórczość Adama Swacha (1668–1747)*, Kraków 2017.
- Karpowicz M., *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659) architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002.

- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 22: *Powiat słupecki*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, inwentaryzacja: J. Eckhardówna, J. Orańska, M. Kwiczala, Warszawa 1960.
- Łużyńska E., *Badania architektoniczne klasztoru cysterskiego w Łądzie*, w: *Lenda medii aevi. Średniowieczne zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, P. Mrozowski, Łąd–Poznań–Warszawa 2015.
- Malinowski K., *Muratorzy wielkopolscy drugiej połowy XVII w.*, Poznań 1948.
- Matyaszczyk D., *Dla bliższej wiadomości potomnych – „Kronika” o Tadeusza Wysockiego, ostatniego cysterskiego przeora w Łądzie*, w: *Lenda novi aevi. Nowożytne zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, Łąd–Poznań–Warszawa 2019, s. 204–253.
- Miłobędzki A., *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, Warszawa 1980.
- Nowiński J., *Polichromia sklepienia prezbiterium i transeptu pocysterskiego kościoła w Łądzie nad Wartą*, „*Saeculum Christianum*”, t. 1, 1994, nr 1, s. 161–187.
- Nowiński J., *Nieznane ołtarze Mistrza z Lubięża, czyli Ernesta Brogera, w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „*Saeculum Christianum*”, t. 2, 1996, nr 3, s. 129–140.
- Nowiński J., *Nagrobek opata-mecenasa Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, r. 70, 2008, nr 3–4, s. 385–406.
- Nowiński J., *Relikwie Undecim Millium Virginum w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą i dedykowany im ołtarz-relikwiarz Św. Urszuli*, „*Seminare*” 2010, nr 28, s. 253–272.

- Nowiński J., *Portret opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego pędzla Józefa Rajeckiego i rama jemu dedykowana*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 318–337.
- Nowiński J., *„Metafizyczne piorunochrony” – depozyty złożone w kulach hełmów wież kościoła opactwa w Łądzie nad Wartą w 1720 roku*, „*Seminare*” 2012, nr 31, s. 259–278.
- Nowiński J., *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016.
- Nowiński J., *Lenda antiquissimum ac primum cenobium, Domus Sapientiae – opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego*

- idea nowożytnego opactwa w Łądzie*, w: *Lenda novi aevi. Nowożytne zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, Łąd–Poznań–Warszawa 2019, s. 28–47.
- Sito J., Barczyk A., *Ołtarze kościoła pocysterskiego w Łądzie a zagadnienie śląskich wpływów artystycznych w Rzeczypospolitej*, w: *Lenda novi aevi. Nowożytne zabytki dawnego opactwa w Łądzie – nowe odkrycia, najnowsze badania*, red. J. Nowiński, Łąd–Poznań–Warszawa 2019, s. 50–72.
- Wardzyński M., *Francesco del Signore vel Signó, stiukator z początku XVIII wieku w Lesznie*, „*Studia Wilanowskie*”, t. 18, 2011, s. 148–172.
- Wiadomość historyczna o opactwie i kościele w Łądzie*, Warszawa 1858.

# Wizerunki Michała Kazimierza Paca – przegląd ikonografii hetmana litewskiego i wojewody wileńskiego

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7927>

ANNA SYLWIA CZYŻ  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW  
ORCID: 0000-0001-7923-1204

Michał Kazimierz Pac (1624–1682) przez kilkanaście lat należał do najbardziej wpływowych obywateli państwa polsko-litewskiego, a jego życie stanowi absorbujący przykład awansu w hierarchii szlacheckiej, jednego z błyskotliwszych w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej. Choć zachowały się dość liczne wizerunki Paca, żaden z nich nie doczekał się szczegółowej analizy. Nie zajmowano się też do tej pory zależnościami pomiędzy nimi, a także nie sytuowano ich w kontekście autokracji czy też etapów życia i dokonania magnata.

Kariera wojskowa, rozpoczęta z poziomu towarzysza w chorągwi Albrychta Stanisława Radziwiłła, prowadziła Michała Kazimierza Paca, dzięki sprzyjającym okolicznościom i niewątpliwym talentom żołnierskim, wartką ścieżką przez rotmistrzostwo (1656) ku buławie polnej (1663) i wielkiej litewskiej (1667), a pozycja osiągnięta na polu Marsowym przełożyła się na pozyskanie przez niego urzędów senatorskich. Najpierw było to województwo smoleńskie (1663), następnie kasztelania wileńska (1667) i w końcu województwo wileńskie (1669). Trzeba jednak przyznać, że działalność

polityczną Pac prowadził wyjątkowo nieumiejętnie, na co wpływ miały nie tyle braki w edukacji, co przede wszystkim emocje, którym dawał pierwszeństwo przed chłodną kalkulacją, szczególnie w czasach Jana III. Nigdy się też Pac nie ożenił, mimo prób wyswatania go podejmowanych i przez rodzinę, i na dworze królewskim nawet za Sobieskiego, pragnącego w kolejnych odsłonach związać go na stałe z tronem<sup>1</sup>.

Niewielkie, by nie powiedzieć: dramatycznie niskie uposażenie, z jakim przyszyły hetman wielki litewski i wojewoda wileński rozpoczynał karierę wojskową<sup>2</sup>, przy braku ogłady i wyrobienia<sup>3</sup> nie mogło

1 K. Bobiatyński, M. Nagielski, *Testamenty Michała Kazimierza Paca i Aleksandra Hilarego Połubińskiego w przededniu kampanii na Ukrainie przeciwko Turkom i Tatarom w 1675 roku*, „Materiały do Historii Wojskowości”, t. 3, 2006, cz. 1, s. 125–143; K. Bobiatyński, *Michał Kazimierz Pac – wojewoda wileński, hetman wielki litewski. Działalność polityczno-wojskowa*, Warszawa 2008.

2 Z majątku matki nie otrzymał nic, a ze spadku po ojcu wziął zaledwie 5 tysięcy zł. K. Bobiatyński, dz. cyt., s. 22–23.

3 Michał Kazimierz Pac trafił na dwór Albrychta Stanisława Radziwiłła w 1642 r., a więc dopiero w wieku 18 lat, wcześniej pozostając przy rodzinie. W jego orszaku odbywał podróże do Warszawy, przynajmniej raz przyglądając się pracom sejmu. Dzięki wsparciu kanclerza krótko studiował też w Akademii Wileńskiej i w branieńskim Collegium

przełożyć się na podjęcie u jej progu prze-myślanej kampanii wizerunkowej. Wydaje się, że Michał Kazimierz Pac zatroszczył się o nią po raz pierwszy pomiędzy otrzymaniem buławy polnej i buławy wielkiej, kiedy to podczas rokoshu Lubomirskiego rozpoczęła samodzielną działalność polityczną, występując na sejmikach i uczestnicząc po raz pierwszy, zresztą bez większego powodzenia, na sejmie w marcu 1665 r.

W tym właśnie czasie Pac zakupił w prestiżowej części Wilna, przy *via regia*, dwie kamienice, które następnie scalił w rezydencję<sup>4</sup>, a także powiększył dobra na Antokolu, gdzie zorganizował podmiejską siedzibę. Nieco później, bo w latach 1666–1667 przystąpił do prac związanych z fundacją kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła, który był usytuowany obok jego antokolskiego dworu. Świątynia miała być wotum za odbicie 11 lipca 1660 r. Wilna, okupowanego od pięciu lat przez wojska moskiew-

skie, oraz za pomyślne rozbitcie konfederacji w wojsku litewskim (1662–1663), co przyniosło Pacowi buławę polną. Uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego, w której hetman wziął udział, odbyła się 29 czerwca 1668 r., we wspomnienie św. Piotra i św. Pawła. Ściągnięto na nią specjalnie opłaconych muzyków i zbudowano okolicznościową dekorację<sup>5</sup>. W tym samym czasie Michał Kazimierz Pac zamówił najpewniej swój pierwszy portret, który znany jest z kopii znajdującej się w mińskim Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi<sup>6</sup>.

Wchodzący pierwotnie w skład galerii nieświeskiej wizerunek hetmana w półpostaci na ciemnym tle zakomponowano w owalnej, malowanej, złocistej ramie<sup>7</sup> (il. 1). Pac zwrócony jest lekko w prawą stronę. Przedstawiono go w surowym, ale

5 A.S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. 22–25, 28–30.

6 Portret opracowano w formie noty katalogowej w: T. Petrus, T. Karpowicz, *Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach mińskich. Katalog wystawy*, Kraków 1991, s. 25–26, w której datowano go na lata 70. XVII w., łącząc ewentualnie z wizerunkiem autorstwa Palloniego, wysłanym do Florencji (zob. niżej). Portret wzmiankowany później w: I. Vaišvilaitė, *Baroko pradižia Lietuvoje*, Vilnius 1995, s. 79–80; L. Šinkūnaitė, *XVII a. Lietuvos portretas*, Vilnius 2000, s. 72, 74; M. Matuškaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius 2010, s. 315. Autorki przypisują płótno Danielowi Schultzowi, datując je na czas po 1667 r. Proweniencją obrazu zajęła się Maria Kałamajska-Saeed w artykule *Portrety z galerii nieświeskiej w akwarelach Karola Raczyńskiego*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, t. 5, Lublin 2004, s. 311. W kontekście galerii hetmanów na zamku w Nieświeżu jednoznacznie obraz przywołano w: T. Bernatowicz, *Mitra i buława. Królewskie ambicje książąt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej (1697–1763)*, Warszawa 2011, s. 245.

7 Wizerunek (nr inw. 3Ж-108) wydaje się nieco przycięty. W górnych narożach poza kompozycją znajduje się domalowany później herb Gozdawa i napis: „MICHAEL CASIMIR(VS) / PAC PALAT[II]N[V]S VI/ LNENSIS SVP(REMVS) / EXERCITV[V]M / M.D.L. / DVX”. (częściowo zatarty), a w dolnej partii oznaczenie galeryjne: 10 oraz 49.



1. Kopia warsztatowa portretu Michała Kazimierza Paca autorstwa najpewniej Daniela Schultzta, ok. 1665 r., Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi. Fot. M.M. Olszewska

eleganckim, ciemnym stroju, składającym się z żupana z pętlcami, spod którego u szyi widać rąbek kołnierza koszuli, oraz z delii z połyskującą diamentami klamrą. Twarz modela jest pociągła, szczupła, z sumiastymi opadającymi wąsami i wyraźnie zaznaczonymi ciemnymi brwiami, pomiędzy którymi, nad długim i wąskim nosem widać niewielką, kolistą i nieregularną bliznę. Ciemne włosy są podgolone oraz wysoko i równo obcięte nad czołem i uszami. W prawej, wyciągniętej ku widzowi ręce Michał Kazimierz Pac trzyma złożoną i kameryzowaną buławę (m.in. rubiny, granaty, diamenty).

Sugestywność portretu, którego autor miał wyraźne zacięcie do analizy psychologicznej zdaje się wskazywać, że jest to udana kopia warsztatowa, dla której pierwowzór mógł stanowić konterfekt wykonany przez Daniela Schultzta w wersji *en pied*, odnotowany w nieświeskich zbiorach, zapewne ponownie w wersji warsztatowej repetycji<sup>8</sup>. Co prawda monografistka malarza, Bożena Steinborn, nie umieściła obrazu w *œuvre* artysty, ale atrybucję może potwierdzać schemat kompozycyjny powtórzeń związanych z pracownią gdańszczanina, a także białe i szarawe

<sup>8</sup> Według Marii Kałamajskiej-Saeed ciemny kolor stroju to efekt pociemnienia zielonych farb olejnych zastosowanych w obrazie. Według badaczki fakt ten potwierdza kopia obrazu *en pied* wykonana z inwentaryzatorskim zacięciem przez Karola Raczyńskiego przed 1839 r. (Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, sygn. A-612). M. Kałamajska-Saeed, *Portrety...*, dz. cyt., s. 306, 311, 331. Jednak na dziewiętnastowiecznej akwareli Michał Kazimierz Pac ubrany jest w ciemnoszary żupan (widoczny biały kołnierzyk koszuli) i delię, podbitą jasnobrązowym futrem o szalowym kołnierzu, spiętą złotą klamrą z czerwonym kamieniem (rubin?). Modela przepasano skórzanym pasem o metalowych sprzączkach (il. 2). Bardzo słaba trawestacja portretu z Mińska została zakupiona w 2018 r. do zbiorów wileńskiego Muzeum Narodowego – Pałacu Wielkich Księżąt Litewskich, gdzie zadatowano ją na 2. poł. XVII w. Schemat kompozycyjny płótna, które powstało raczej w XVIII, jeśli nie w XIX w., wykazuje zbieżność z tzw. Genealogią kodeńską Sapiehów. Zob. <https://www.valdovurumai.lt/lankytojams/savaites-eksponatas/2> [dostęp 21 II 2019].



2. Karol Raczyński. Kopia portretu Michała Kazimierza Paca z galerii nieświeskiej, 1839 r. Fot. Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk

laserunki miękko modelujące twarz, przetwarzane cieplejszymi plamkami barw, co nadaje jej efekt wrażeniowości.

Nieprzypadkowe jest też wyeksponowanie postaci na ciemnym tle światłem nierównomiernie skupionym na twarzy, co podkreśla także impresyjnie malowany pas białego kołnierza. Oświetlona jest również dłoń, w której znalazł się atrybut najwyższego z ówczesnych urzędów wojskowych

Rzeczpospolitej<sup>9</sup>. Charakterystyczne dla Schultza, z którego warsztatem do tej pory nie łączono tego obrazu, jest też lśnienie szlachetnych kamieni<sup>10</sup>.

Ponad czterdziestoletni Michał Kazimierz Pac uchwycony został z poziomymi zmarszczkami na wysokim czole, z lekko nabrzmiałymi powiekami o zmianach chorobowych (włókniaki) i z wyraźnymi bruzdami nosowo-wargowymi (il. 1). Świdrujące spojrzenie ciemnych oczu i zaciśnięte usta, a także zmarszczki, schodzące się przy nasadzie nosa, jednoznacznie wskazują na surową osobowość hetmana, potwierdzoną w licznych źródłach pisanych. Pierwotny portret niewątpliwie powstał *ad vivum*, a wybór artysty nie był przypadkowy. Zdecydowały o tym nie tyle dotychczasowe doświadczenia Schultza w malowaniu elit Rzeczpospolitej, co przede wszystkim fakt, że jego dokonania znał Krzysztof Zygmunt Pac (1621–1684), który w 1670 lub 1671 r. zamówił u artysty własny wizerunek, znany ze zredukowanej kopii, przechowywanej w Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus w Kownie<sup>11</sup>. Krewniak Michała

Kazimierza, wywodzący się ze starszej linii rodu, był bowiem nie tylko protektorem hetmana i przywódcą litewskich regalistów, który wydatnie wspierał jego karierę, wyznaczając mu rolę drugiego filaru faksji Pacowskiej, ale stanowił też wzór działań na niwie sztuki, w tym autokreacji poprzez przemyślane fundacje artystyczne.

Omawiany portret, należący do grupy konterfektów hetmańskich, tworzonych w Rzeczpospolitej od początku XVII w., powstał w momencie radykalnej zmiany w społecznym funkcjonowaniu Michała Kazimierza Paca, kiedy ze statysty dalekiego planu stał się aktywnym uczestnikiem wydarzeń. W tym momencie potrzebował nie tylko wizerunków do własnych siedzib, ale przede wszystkim do celów urzędowych i promowania własnej osoby, do galerii rodowych jego licznych braci i kuzynów oraz ich potomków, a także dla coraz pokazniejszej klienteli. Popularność Michała Kazimierza Paca znacznie też wzrosła po walkach z Turkami, które postrzegano w Europie jako wojny w obronie religii. W kampanii żurawińskiej (1676) udowodnił ponadto, że zdolnościami organizacyjno-wojskowymi i odwagą przewyższa sobie współczesnych hetmanów. To wówczas Kosma III Medyceusz posłał mu „uno stipo incrostato di pietre e ripieno di medicamenti”<sup>12</sup>, a trzy lata później wyraził życzenie, by Michelangelo Palloni wykonał portret Paca do galerii słynnych władców i dowódców prezentowanej w Uffizi<sup>13</sup>.

Nieco wcześniej, niż realizacja pragnienia, wyrażonego w liście z 9 maja 1679 r.

Krzysztofa Zygmunta Paca – Mikołaja Stefana (1623–1684), ówczesnego nominata wileńskiego. B. Steinborn, *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004, s. 14, 36, 124; A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 168, 186–189, 240–241, 243, 351, 390.

12 Archivio di Stato di Firenze, sygn. 4492 (List Lorenza Domenica de' Pazzi do Kosmy III, Kraków 22 II 1676 r.), k. 294. Zob. także A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 255.

13 Zob. także A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 302, 363.



3. Johann Alexander Böner wg rysunku Adriaena van Bloemena, Portret Michała Kazimierza Paca z wydawnictwa *Historia di Leopoldo Cesare*, Vienna 1674. Fot. domena publiczna

kanclerz litewski dzięki swemu pochodzeniu, wykształceniu, majątkowi i posiadanej władzy. Obu krewniaków w identyfikującym podpisie określono jako Pazzich<sup>15</sup>, akcentując przyjmowane bez zastrzeżeń w piśmiennictwie europejskim pokrewieństwo Paców z arystokratycznym rodem florenckim poprzez wspólnego przodka Cosmusa Pacciusa<sup>16</sup>.

Omawianą grafikę ukazującą hetmana wykonał Johann Alexander Böner według rysunku Adriaena van Bloemena. Przedstawia ona, zgodnie z konwencją innych portretów z dzieła Priorata, popiersie wojewody wileńskiego w owalnej ramie, zwróconego *en trois quarts* w lewą stronę<sup>17</sup>. O ile wierność rysów twarzy nie budzi zastrzeżeń, co do sportretowanej osoby, o tyle należy zauważyć niepowtórzoną nigdzie indziej fryzurę modela. Na grafice Bönera Michał Kazimierz Pac ma dłuższe włosy, z przedziałkiem, układającym się nad wysokim czołem w niesforną grzywkę. Strój wojewody, choć inny niż w obrazie z Mińska (zbroja płytowa na żupanie

do Lorenza Domenica de' Pazzi, dworzanina hetmana i informatora Medyceusza, powstał miedziorytniczy portret Michała Kazimierza Paca (il. 3), który opublikowano w trzecim tomie wydawnictwa *Historia di Leopoldo Cesare* (Wiedeń 1674) Galeazza Gualda Priorata wraz z wizerunkiem Krzysztofa Zygmunta Paca<sup>14</sup>. Obaj Pacowie znaleźli się więc w doborowym towarzystwie ówczesnych monarchów i przedstawicieli europejskiej elity, do której bezsprzecznie należał przede wszystkim

14 Autorem portretu kanclerza był Johann Franck, który oparł się na wizerunku Daniela Schultza. Miedzioryty towarzyszyły opisom rokoszu Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, walk o buławę litewską po śmierci Pawła Jana Sapiehy oraz konfliktu Paców z Radziwiłłami. G.G. Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare...*, t. 3, Vienna 1674, s. 144, 633.

15 W przypadku hetmana brzmi on: „MICHELE CASIMIRO PAZZI / PALATINO DI VILNA GE=NERALE DELL'ARMI DI / LITUANIA”.

16 A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 58, 60–61, 64–65.

17 Luźne egzemplarze portretu Michała Kazimierza Paca znajdują się w kilku instytucjach polskich (np. Zakład Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej, sygn. G.3347, G.6743, G.28681; Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 3578; Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. MNK III-ryc.-38012, MNK III-ryc.-38019, MNK III-ryc.-38023; Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. Gr.Ob.N.1382). Odnotować je można w zbiorach europejskich, w tym włoskich. B. Fabiani, *Nieznane portrety Paców. Studium biograficzno-ikonograficzne z XVII w.*, „Roczniki Muzeum Narodowego”, t. 15, 1971 r., nr 2, s. 150; *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, red. H. Widacka, t. 4, Warszawa 1994, r. 15; t. 7, Warszawa 1999, s. 7; J.S. Pasięrb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 2002, s. 99–100; M. Matuśkaitė, dz. cyt., s. 282; T. Jakubowski, *Grafika. Portrety. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*, Warszawa 2017, s. 391.

widocznym jedynie w postaci rozchylonego kołnierza, delia podbita futrem o szalowym kołnierzu z pętlicami i metalową klamrą), każe domyślać się nieznanego pierwowzoru<sup>18</sup>.

O istnieniu tego konkretnego przedstawienia, a także innych portretów hetmana w zbroi husarskiej nałożonej na żupan świadczą malowane i graficzne wizerunki Michała Kazimierza Paca z XVIII i XIX w., różniące się detalami stroju i sposobami ujęcia modela. Oczywiście nie mogą być one bezpośrednim dowodem na sposób autokreacji hetmana poprzez wizerunki własne, ale ze względu na znikomość zachowanych źródeł ikonograficznych z lat 60.–80. XVII w. muszą stać się przynajmniej źródłami pośrednimi.

Przede wszystkim należy wskazać na portret znajdujący się w wileńskim Lietuvos dailės muziejus<sup>19</sup> (il. 4). Na walorowo opracowanym brązowym tle zaprezentowano hetmana do kolan, zwracającego się lekko w prawą stronę ku stojącemu na skraju kompozycji stolikowi, na którym znajduje się futrzany kołpak ze szkofią. Wojewoda wileński ubrany jest w bładoniebieski żupan z rękawami, opadającymi na dłoń trójkątnymi łapkami, i z rozchylonym kołnierzykiem<sup>20</sup>, na który nałożono zbroję husarską (folgowy napierśnik z naramiennikami i karwaszami) o złożonych brzegach

i nitach. Na plecy narzucono czerwoną, podbitą futrem delię z szerokim kołnierzem, spiętą metalową klamrą z ozdobnymi sznureczkami. Lewy rękaw delii nałożono na rękę trzymaną przez modela pod bokiem, gdzie u skórzanego, wąskiego pasa znajduje się szabla (ordynka). W prawej ręce hetman trzyma kameryzowaną buławę.

Bez wyrazu, płasko malowany być może na przełomie trzeciej i czwartej ćwierci XVIII w. obraz pochodzi najpewniej z wileńskiego klasztoru kanoników regularnych laterańskich, na co wskazuje określenie wojewody w identyfikującym go napisie jako fundatora<sup>21</sup>. Po prawej stronie kompozycji umieszczono też herb złożony Michała Kazimierza Paca: w tarczy sercowej znajduje się Gozdawa, a w kolejnych polach Łabędź, Bogoria, Hipocentaurus i Kościeszka. W ten sposób zaznaczono jego pokrewieństwo z Szemiotami, Wołłowiczami, Holszańskimi i Chodkiewiczami<sup>22</sup>, eksponując także po-

21 „MICHAŁ PAC / WOJEW(ODA). WILEŃSKI / HET(MAN). W(IELKI). W(IELKIEGO). X(IĘSTWA). Litt(ewskiego). / Fun(dator). Kan(oników). Latt(erańskich)”.

22 Należy jednak zauważyć, że dolna część pół herbowych została zamieniona. W polu 4 zamiast znaku Halszki z Chodkiewiczów znalazł się Hipocentaur Aleksandry z Holszańskich (zm. 1551/54). Poza tym swobodnie potraktowano barwy: Gozdawa, Łabędź i Kościeszka mają pole niebieskie zamiast czerwonego, ponadto Kościeszka występuje bez poprzeczki. Co ciekawe w portierach wykonanych na zamówienie Michała Kazimierza Paca w latach 1667–1669, na co wskazuje tytułowanie go kasztelanem wileńskim (herb ujęto literami: „M. K. P. / K. W. / H. W. W. X. L.”), w słynnej brukselskiej pracowni Jana Leyniersa w polu 5 określono Holszańskich przez litewską Pogoń, choć mogło to też być wskazanie na Zofię Oelekowicz-Słucką, prababkę macierzystą Paca. Tapiserie zapisem testamentowym przypadły klasztorowi kanoników regularnych laterańskich. Obecnie znajdują się w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum (Fundacja Zbiorów im. Ciechanowickich), Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Poznaniu (oddział w Gołuchowie) i w wileńskim Lietuvos nacionalinis muziejus. M. Morelowski, *Gobeliny wileńskie. Ich pochodzenie, wartość i losy*, Wilno 1933, s. 24–26; *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668*, red. P. Mrozowski,

18 Grafika stała się wzorem dla niewielkiego, dziewiętnastowiecznego portretu przechowywanego w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. 131.085), o czym świadczy sposób upozowania i strój, a przede wszystkim wspomniana grzywka i kształt wąsów opadających poniżej brody. Portret publikowany i błędnie datowany na 2. poł. XVII w.: J. Ruszczyćówna, *Portret polski XVII–XVIII w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Białą Podlaska 1980, s. 10.

19 Portret wzmiankowany w: L. Šinkūnaitė, dz. cyt., s. 72, 75, gdzie badaczka datuje go na 2. poł. XVII w.

20 Kolor kołnierzyka jest inny i do tego dwubarwny (bladobrzązowy i biały), co dowodzi późniejszej datacji obrazu. Jaśniejszy kolor jest zapewne echem wystającej koszuli na siedemnastowiecznych portretach.



4. Portret Michała Kazimierza Paca, 3–4 ćw. XVIII w., Wilno, Litewskie Muzeum Sztuki. Fot. A.S. Czyż



5. Portret Michała Kazimierza Paca, refektarz nowicjatu jezuitów w Wilnie, przed poł. XVIII w. Fot. z archiwum autorki

przez symboliczną interpretację znaków narrację o hetmańskich cnotach czystości i męstwa, tak jak to robił za życia sam Michał Kazimierz Pac<sup>23</sup>. Elementem heroizującym jego osobę jest zbroja i broń, przypominająca o militarnych dokonaniach hetmana<sup>24</sup>.

Jeszcze słabszym wizerunkiem Michała Kazimierza Paca z drugiej połowy XVIII w. jest portret znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Hetmana ukazano w półpostaci w kolicie zakomponowanej ramie<sup>25</sup>, ubranego w czerwony żupan, napierśnik z naramiennikami i karwaszami z łapcami kolczymi. Prawą ręką Pac przyciska do piersi kameryzowaną buławę. Na plecach ma narzuconą jasnobrązową delię o szerokim kołnierzu, podbitą czarnym futrem. Na jej prawej stronie znajdują się, niespotykane w innych

portretach Pacowskich, guzy, a spina ją jubilerska klamra ze sznurkiem.

Podobną konwencję oglądamy na fresku powstałym przed połową XVIII w. na sklepieniu refektarza jezuitskiego nowicjatu św. Ignacego w Wilnie<sup>26</sup> (il. 5). Niestety nie jest obecnie znany wzorzec, który się nie zachował lub też czeka na swoje odkrycie w muzealnych magazynach<sup>27</sup> i skarbcach kościelnych. Strój Michała Kazimierza Paca na omawianym fresku w porównaniu z portretem z Lietuvos dailės muziejus (il. 4) wzbogacony został o dłuższe sznureczki przy zapięciu delii i szeroki pas tekstylny. Zmieniono także kolor żupana na żółty. Lewą rękę o rozpostartych palcach dłoni hetman ma wyciągniętą, tak jakby brał pod opiekę zakonników zgromadzonych w sali, co zresztą „z osobliwej [...] inclinatij i z dobrego afektu” czynił za życia<sup>28</sup>. Jego postać ujmuje chorągwie, przypominając o żołnierskiej posłudze i sławie wyzwoliciela Wilna spod okupacji moskiewskiej<sup>29</sup>. Był bowiem Michał Kazimierz Pac *pater patriae*,



którego podczas uroczystości pogrzebowych jezuita z Akademii Wileńskiej uhonorowali napisem „Plangit Lithuania patrem”<sup>30</sup>. Ten znamienity tytuł o rzymskim pochodzeniu był wykorzystywany przede wszystkim w propagandzie królewskiej, ale odnoszono go także do wybitnych senatorów i hetmanów, w tym Jana Zamoyskiego i Jana Karola Chodkiewicza<sup>31</sup>. Michał Kazimierz Pac topos ojca-opiekuna wykorzystał w wieloznaczonej inskrypcji kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu, na którego fasadzie kazał wykuć napis: „REGINA PACIS / FUNDA NOS IN PACE”<sup>32</sup>.

W roli protektora eremitów przedstawił Michała Kazimierza Paca Michelangelo Palloni, malując w kościele w Pożajściu scenę *Bolesław Chrobry przekazuje złoto Pięciu Braciom Polskim* (il. 6), w której – tak jak we fresku *Posłowie u Kazimierza Odnowiciela w klasztorze w Cluny* – sportretował rodzinę Paców. Całopostaciowy wizerunek hetmana, który wyciągniętą ręką wskazuje słudze, gdzie złożyć dary dla mnichów, umieszczono z lewej strony kompozycji<sup>33</sup>.

M. Wrede, Warszawa 1996, s. 255–256; A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 185; K. Bobiatyński, M. Nagielski, dz. cyt., s. 135.

23 B. Paprocki, *Gniazdo cnoty, skąd herby rycerstwa sławnego [...] początek swój mają*, Kraków 1578, s. 307, 806, 808–809; S. Okolski, *Orbis Poloni...*, t. 2, Kraków 1643, s. 4. O symbolice herbów złożonych Paców zob. A.S. Czyż, *Przekaz symboliczny i propagandowy programów heraldycznych w siedemnastowiecznych żałobnych drukach Pacowskich, czyli „Liliaci” i ich Gozdawa*, „Przegląd Wschodni”, t. 14, 2018, z. 4 (56), s. 739–765.

24 M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 44.

25 Płótno (nr inw. MP 3693) znajdowało się w zbiorach Potockich w Helenowie, a do muzeum trafiło wraz z portretem Stefana Paca (1587–1640) w 1936 r. jako dar Jakuba Potockiego. Wizerunek hetmana opatrzony jest numerem galeryjnym „224”. W zbiorach Potockich oba portrety znalazły się zapewne przez skoligacenie z Sapiehami z Wysokich Litewskich. Ksawery Franciszek Sapieha (1807–1882), mąż ostatniej z rodu Ludwika Pacówny (1819–1895), był przyrodnim bratem Marii Konstancji, matki Jakuba Potockiego z Helenowa. Na analizowanym portrecie, poniżej kartusza, znajduje się napis identyfikujący: „MICHAŁ PAC WOJE / WODA WILEŃSKI / HETMAN W (IELKI). W (IELKIEGO). X (IĘSTWA). L (ITEWSKIEGO)”. Obraz odnotowany i datowany zbytek ogólnie na XVII w.: B. Fabiani, dz. cyt., s. 139, 149; E. Chojecka, *Portret polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy. Galeria BWA Katowice maj–czerwiec 1978*, Katowice 1978, poz. 46.

26 Oprócz wizerunku Paca na sklepieniu znajdowały się inne, z których zachowały się przedstawienia jezuitów i misjonarzy: Andrzeja Rudominy Dusiaczkiego i męczennika Szymona Maffona oraz dobrodziejów klasztoru: króla Zygmunta III, Adriana Wierzbickiego i Łukasza Chodorokowskiego. D. Klajumienė, *XVIII a. sienų tapyba Lietuvos bažnyčių architektūroje. Monografija*, Vilnius 2004, s. 118–119, 239; M. Matuškaitė, dz. cyt., s. 164–170.

27 Przede wszystkim rosyjskich, czego przykładem jest los portretów Pacowskich z muzeum w Smoleńsku. N. Mizerniuk, *Z dziejów galerii rodowej Ludwika Paca w pałacu w Dospudzie*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, Białystok 2003, s. 661–678.

28 Michał Kazimierz Pac darował nowicjatu wileńskiemu swój dwór po Nonhardzie, horodniczym wileńskim, na Antokolu, czyniąc zapisy także dla innych placówek jezuitów w Wilnie. Wcześniej mógł do ich klasztorów przekazać portret, co należało do popularnego ówczesnie zwyczaju. K. Bobiatyński, M. Nagielski, dz. cyt., s. 134–136; A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 27.

29 Na skrajnych sztandarach znajduje się stylizowana lilia, echo herbu Gozdawa, i napis, częściowo nieczytelny: „M: D: MICHAEL PAC PALATINUS / VILN(ENSIS): MAGNUS EXERCIT(UUM): / DUX QUA FAVORE QUA P[...]/ UMIS PAUPER T[...]/ A DOMINUS H / [...]AV[...]”.

30 A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 183–184.

31 A. Stankiewicz, *Tradycje militarne Chodkiewiczów w świetle grafiki oraz stemmat w drukach ulotnych z pierwszej połowy XVII w.*, w: *Studia nad staropolską sztuką wojenną*, red. Z. Hundert, K. Żojdź, J.J. Sowa, t. 3, Oświęcim 2014, s. 76.

32 A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 180–188.



6-7. Michelangelo Palloni, *Bolesław Chrobry przekazuje złoto Pięciu Braciom Polskim* z portretami Michała Kazimierza Paca i Michała Korybuta Wiśniowieckiego, całość i fragment, kościół w Pożajściu, 1680-1685. Fot. N. Piwowarczyk

Spośród świeckich biorących udział w wydarzeniu, tylko ci dwaj poprzez gesty *indico* i *perspicuitatem illustrat*, budują narrację malowidła wykonanego w latach 1680-1685: Michał Kazimierz Pac i Michał Korybut Wiśniowiecki, którego przedstawiono w roli Bolesława Chrobrego. Był to czas, kiedy król – opiekun kamedułów na warszawskich Bielanach, już nie żył, a hetman był w podeszłym wieku. Jednak malarz obu ukazał w pełni sił, akcentując opiekę monarchy nad kamedułami oraz hojność hetmana wobec Kościoła. Wojewoda wileński, o delikatniej niż zazwyczaj potraktowanych rysach twarzy, ubrany jest w obszerny, bladofioletowy żupan i w nieco ciemniejszą podbitą białym futrem delię spiętą niewielkim guzem (il. 7). Do tekstylnego pasa przy lewym boku przywieszona jest szabla o złoczonej rękojeści<sup>34</sup>.

Podobnie wygładzone rysy twarzy i taką samą stylizację ubioru, co w refektarzu jezuickiego nowicjatu, widzimy na wizerunku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, który mógł pierwotnie wchodzić w skład galerii sławnych Polaków, jaką dla Wileńskiego Towarzystwa Nauk zgromadził do 1819 r. ks. Józef Konstanty Bogusławski<sup>35</sup>. Zastanawia podobieństwo do tego portretu

świadczy m.in. sportretowanie Kazimierza Jana Sapiehy i biskupa Konstantego Brzostowskiego w scenie *Otwarcie trumny* z kaplicy św. Kazimierza przy katedrze wileńskiej (do 1692 r.). A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 366. O freskach Palloniego w kontekście portretów możnowładczych wspomniała także Marija Matušakaitė, która jednak nie podjęła się identyfikacji przedstawionych postaci. M. Matušakaitė, dz. cyt., s. 164.

34 W swoim testamencie hetman wymienił „szablę w złoto, srebro i w polor oprawne”. Jedną z nich „złotą turecką, diamentami, rubinami i turkusami sadzoną” zapisał Krzysztofowi Zygmuntovi Pacowi, a drugą „we złoto oprawną” Piotrowi Rudominie Dusickiemu, staroście starodubowskiemu. K. Bobiatyński, M. Nagielski, dz. cyt., s. 140-141.

35 Nr inw. MP 3634. Informacje o obrazie pochodzą z karty obiektu.

wizerunku Michała Kazimierza Paca, utrwalonego w drzeworycie sztorcowym przez Bronisława Puca w 1883 r.<sup>36</sup> (il. 8). Przedstawienie to jest o tyle ciekawe, że miało być graficzną redakcją malowanego konterfektu, znajdującego się wówczas w kolekcji Czartoryskich.

Z wileńskiego klasztoru kanoników regularnych laterańskich pochodził również wizerunek znany obecnie z fotografii przechowywanej w Fototece Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>37</sup> (il. 9). Stanowił on część galerii fundatorów prowincji litewskiej, z której do dziś zachowały się portrety: Kazimierza Lwa Sapiehy (Słonim), Mikołaja Wolskiego (Krzemienica) i Jana Karola Chodkiewicza (Bychów). Wizerunki powstały u schyłku XVII w.<sup>38</sup> i zostały ujednolicone owalnym formatem (ok. 102 × 78 cm)

36 Rycina została dołączona do książki: J. Łoski, *Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze broni i współczesne zabytki*, Warszawa 1883, s. 40. Zob. także *Katalog...*, dz. cyt., t. 4, s. 15; t. 7, s. 7.

37 Fotografia (sygn. OTPK39) powstała przed 1939 r.

38 Portrety, znajdujące się w wileńskim Lietuvos nacionalinis muziejus (konterfekty Chodkiewicza i Sapiehy) i w moskiewskim Państwowym Muzeum Historycznym (portret Wolskiego), Maria Kałamajska-Saeed interpretowała jako pochodzące z klasztoru kanoników regularnych laterańskich na Antokolu. Były one odpowiednikiem galerii fundatorów z końca XVII w., do dziś znajdującej się w kazimierskim klasztorze Bożego Ciała. Wizerunki kazimierskie to siedem płócien, gdzie dobroczyńców kanoników ukazano w ujęciu całopostaciowym, przy stoliku z atrybutami i szeroką banderolą ze stosownym podpisem. O ile całość kompozycji w przypadku znanej ikonografii Michała Kazimierza Paca nie znajduje odpowiednika, o tyle twarz hetmana wykazuje największe podobieństwo do grafiki Aleksandra Tarasewicza (zob. niżej). *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: Miasto Kraków, cz. 4: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory, 1*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987, s. 78; M. Kałamajska-Saeed, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006, s. 24-25; N. Mizerniuk-Rotkiewicz, *Muzeum Starożytności w Wilnie. Historia i rekonstrukcja zbiorów malarstwa i grafiki*, Warszawa-Toruń 2016, s. 117-121 (datuje błędnie portrety z klasztoru na Antokolu na 1. poł. XVII w.).





MICHAŁ PAC

WOJEWODA WILEŃSKI, HETMAN WIELKI LITEWSKI.

WEDŁUG PORTRETU BĘDĄCEGO W MUZEUM X. X. CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.

8. Bronisław Puc, Portret Michała Kazimierza Paca, umieszczony w książce J. Łoskiego *Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze broni i współczesne zabytki*, Warszawa 1883. Fot. Polona

oraz kompozycją: półpostać na neutralnym tle, gdzie mieści się herb, w otoku, na złotym tle napis identyfikujący, wskazujący na fundację.

Na archiwalnej fotografii portret Michała Kazimierza Paca uchwycono dość wyraźnie: przedstawiono go w półpostaci, z buławą w prawej, wspartej o stolik ręce. Można też zauważyć, że hetman jest ubrany w zbroję husarską (folgowy napierśnik, karwasze) na żupanie, z wystającym kołnierzykiem koszuli. Na plecy ma narzuconą podbitą futrem delię z szerokim kołnierzem. Spięto ją jednak inaczej niż w wizerunku z Lietuvos dailės muziejus (il. 4) czy też z wileńskiego nowicjatu jezuitów (il. 5), bo kameryzowaną klamrą z czapragą.

Dokładnie takie zapięcie futrzanej delii uchwycono na grafice autorstwa Aleksandra Tarasewicza, którą dołączono, dzięki funduszom hetmańskiego brata i testatora, biskupa żmudzkiego Kazimierza (zm. 1695), do drukowanego kazania Adama Małachowskiego, które duchowny wygłosił podczas rocznicowych egzekwii za duszę Michała Kazimierza Paca w 1686 r.<sup>39</sup> (il. 10). Hetman prezentuje się w półpostaci w liliowym owalnym wieńcu, gdy zwraca się lekko w prawą stronę. Ubrany jest w żupan o szerokich rękawach, na który nałożono zbroję

39 A. Małachowski, *Kwitnqca po śmierci Ś. P. [...] Michała Kazimierza Paca [...] pamięć przy dorocznych exequiach, w kolegiacie SS. Apostołów Piotra i Pawła [...] na Antokolu...*, Wilno 1686, s. 2. Rycinę, bez wieńca i panoplii otaczających postać Michała Kazimierza Paca, opublikowano w: *Katalog...*, dz. cyt., t. 4, s. 15-16; t. 7, s. 15 i wzmiankowano w: J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 196, 362. Egzemplarze druku z miedziorytem znajdują się w Bibliotece Narodowej (sygn. XVII.3.15545, tu także luzem przechowywana karta sygn. G.419/Sz.6), Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (sygn. XVII-6488-III) i w Bibliotece XX. Czartoryskich (sygn. 28561 I). Egzemplarze grafiki znajdują się ponadto w Muzeum Narodowym w Krakowie (sygn. MNK III-ryc.-38025) i w Warszawie (sygn. Gr.Pol 12845). Zob. także A.S. Czyż, *Kościół...*, s. 191-192; też, *Przekaz...*, dz. cyt., s. 760-762.



9. Skarbiec kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu, przed 1939 r. Fot. Fototeka UJ

husarską (folgowy napierśnik, karwasze o kolczych osłonach dłoni). Lewą rękę Michał Kazimierz Pac opiera o szablę, a w prawej, wspartej o fragmentarycznie widoczny stolik, trzyma buławę. Rysy twarzy hetmana są wyostrome, wyraźnie zaznaczono też zmarszczki, zbiegające się nad nasadą nosa.

Wydaje się, że zaginiony portret hetmana z klasztoru św. św. Piotra i Pawła na Antokolu oraz wizerunek autorstwa



10. Aleksander Tarasewicz, Portret Michała Kazimierza Paca, rycina dołączona do druku *Kwitnąca po śmierci Ś. P. [...] Michała Kazimierza Paca [...] pamięć przy dorocznych exequiach, w kollegiacie SS. Apostołów Piotra i Pawła [...] na Antokolu...*, Wilno 1686. Fot. BN

Aleksandra Tarasewicza są od siebie zależne, na co wskazuje kompozycja, strój, a przede wszystkim sposób scharakteryzowania twarzy hetmana. Inaczej jednak ułożono buławę w ręku, która na malowanym portrecie jest uniesiona ku górze.

O ile dotychczasowe wizerunki Michała Kazimierza Paca, nawet jeśli powstały w XVIII w., mieściły się w tradycji przedstawiania osób sprawujących urząd hetmański, o tyle portret graficzny nawiązywał do zwyczaju zapoczątkowanego w Wielkim Księstwie Litewskim przez kasztelana wileńskiego Janusza Radziwiłła (po 1609). Jednak choć kolejne graficzne portrety wodzów litewskich okazały prezentowały swoich modeli<sup>40</sup>, to dopiero w pacowskim miedziorycie z 1686 r. w pełni wykorzystano aluzje związane z herbem. Michała Kazimierza Paca nie ukazano w wieńcu laurowym, ale, jak wspomniano, w utworzonym z liści i kwiatów lilii, oplecionym wstęgą z napisem zaczerpniętym z Pisma Świętego: „Non recedent memoria ei(us) et nomen ei(us) Eccl(esiatstcus): 38”. Łącząc treść inskrypcji z symboliką koła i wieńca, wskazano na wieczną chwałę imienia pacowskiego, osiągniętą dzięki sukcesom militarnym, o czym przypominają panoplia spięte w dolnej części na osi, z herbem Gozdawa niby jubilerskim klejnotem. Szczególnym i niezwykłym prawem do niej było wyzwolenie Wilna z pięcioletniej okupacji moskiewskiej, a wieczną chwałę zapowiadał już sam herb, którym legitymował się hetman litewski, bowiem:

„Symbolizuje ten kwiat; kandor, męstwo, sławę  
Cnych dzieł i spraw Pacowskich szeroką  
żuławę:

Którzy Bogu, Królom swym, Ojczyźnie swą  
wiarą  
Zawsze służąc, i krwawą bywali ofiarą”<sup>41</sup>.

Motyw walki z wrogami Ojczyzny i Kościoła w kontekście Michała Kazimierza Paca, z rozmysłem kreującego się nie tylko na *pater patriae*, ale i na *miles Christianus*, pojawia się w obrazie z 1691 r.<sup>42</sup> Zajmuje on wyjątkowe miejsce wśród wizerunków wojewody wileńskiego (il. 11). Znacznych rozmiarów płótno, w którym udatnie wykorzystano malarskie rozwiązania (walorowe przejścia i bliki), wisi w kościele pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie, mauzoleum hetmana. Jest to całopostaciowe przedstawienie, gdzie wojewodę wileńskiego, wyraźnie starszego niż na portrecie z muzeum w Mińsku, pokazano z lewą ręką wspartą pod bokiem, prawą zaś z kameryzowaną buławą opartą o stolik. W tle namalowany został zamek z wieżami, przed którym toczy się dynamicznie przedstawiona walka pomiędzy konnymi oddziałami Rzeczypospolitej a wojskami tureckimi. Wagę kompozycji podkreśla sutana kotara zajmująca górną część obrazu.

Michał Kazimierz Pac ubrany jest w bladuróżowy, długi żupan o niskim kołnierzyku i szerokich, mocno marszczonych rękawach oraz w napierśnik husarski z naramiennikami o złożonych nitach, przewiązany w talii sznurem z chwostem, do którego podwiązano u lewego boku szablę

41 Cytat jest dedykacją dla Michała Kazimierza Paca umieszczoną w druku: E. Zielejewicz, *Wojna z słońcem [...] Krzysztofa Odachowskiego [...] na kazaniu pogrzebowym*, [b.m.w.] [1663], s. 1. Więcej na temat symboliki Gozdawy zob. przywołane wyżej publikacje autorki.

42 Data wykonana czarną farbą znajduje się w lewym dolnym rogu kompozycji. Tuż obok widnieje napis „fecit”, niestety dalsza jego część jest nieczytelna. Obraz jest poczerwiał i zabrudzony, a częściowo też przemalowany (kotara, dolna partia). Portret odnotowany w: L. Šinkūnaitė, dz. cyt., s. 46; M. Matušakaitė, dz. cyt., s. 288, 291-292. O Michale Kazimierz Pacu w kontekście wyobrażenia *miles Christianus* zob. A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 192-194, 199, 210-220.

40 Przykłady grafik zob. J. Liškevičienė, *Mundus emblematum: XVII a. Vilniaus spaudinių iliustracijos*, Vilnius 2005, s. 213-218.



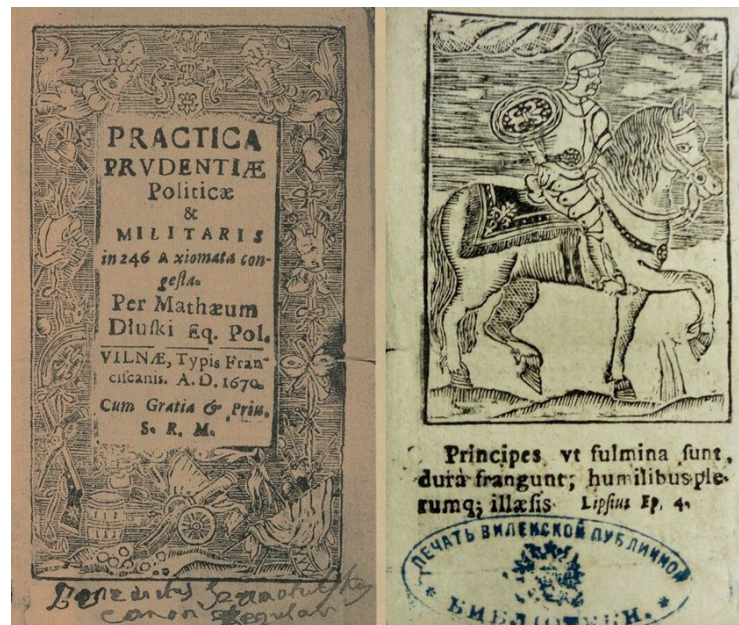
11. Portret Michała Kazimierza Paca, 1691 r., kościół pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie. Fot. A.S. Czyż



12. Bitwa pod Chocimiem, dołączona do wydawnictwa *Virtus dexteræ domini in virtute Polonorum Lituorumque ostensa atque illustrissimo [...]* Michaeli Casimiro Pac [...] et illustrissimo ac excellentissimo [...] Michaeli Casimiro Radziwiłł..., Wilno 1674. Fot. Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie

o kameryzowanej rękojeści. Karawasze o złożonych nitach, brzegach i ozdobnych aplikacjach mają skórzane i barwione na czerwono łapcie. Podbita futrem delia o szerokim kołnierzu spięta kameryzowaną klamrą jest znana z zaginionego obrazu z klasztoru antokolskiego i grafiki Aleksandra Tarasewicza. Strój uzupełniają czerwone buty i czerwony kołpak o futrzanym otoku ze szkofią z piórami, leżący na stoliku nakrytym złotą tkaniną z motywem godła herbowego Gozdawy.

Tkanina jest ciekawym elementem portretu z Antokola, bowiem przypomina brokat, a jego głównym elementem dekoracyjnym jest srebrna Gozdawa w nieregularnych roślinnych wieńcach. Nie jest to przypadkowy desień, ale integralna część tkaniny, o czym świadczy powtarzalność motywu i jego obecność także na załamaniach wydobywających kształt stołu zgodnie z logiką malarskiej iluzji. Wydaje się, że Michał Kazimierz Pac posiadał tego typu wyrób, charakterystyczny dla kultury



13. M. Dłuski, *Practica prudentiae politicae et militaris in 246 axiomata congesta...*, Wilno 1670. Fot. Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie

szkockiej rodziny osiadłej w Wilnie (il. 12). Na rycinie Michał Kazimierz Pac konno, z wyciągniętą przed siebie buławą, w towarzystwie dwóch adiutantów prowadzi wojska litewskie do ataku<sup>45</sup>. Za nim jedna z chorągwi ozdobiona została godłem Gozdawa<sup>46</sup>.

Według Mieczysława Gębarowicza, który badał dorobek Wawrzyńca Krzczonowicza, twórcy omawianego miedziorytu, rola wojsk litewskich została na grafice wyolbrzymiona. Nie można jednak nie zauważyć, że stało się tak ze względu na podporządkowanie ryciny funkcji, współbudującej utwór panegiryczny dedykowany Pacowi i Radziwiłłowi, dwóm hetmanom litewskim. Mimo ewidentnych braków artystycznych, dzięki przekonującej sile ilustracyjnej miedzioryt stał się podstawą dla znanej i szeroko rozpowszechnianej ryciny Johanna Bensheimera<sup>47</sup>.

Triumfalny powrót Michała Kazimierza Paca z kampanii chocimskiej, w który wpisuje się antokolski portret, wiązał się także z przekazaniem do kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła wojennych

45 J. Bennet, *Virtus dexteræ domini in virtute Polonorum Lituorumque ostensa atque illustrissimo [...] Michaeli Casimiro Pac [...] et illustrissimo ac excellentissimo [...] Michaeli Casimiro Radziwiłł...*, Vilnae 1674. Egzemplarz z grafiką znajduje się jedynie w Wilniaus universiteto biblioteka (sygn. III 14495), co stanowi stan I miedziorytu. Stan I przechowuje także Muzeum Narodowe w Warszawie (sygn. Gr. Pol. 4129), a II znajduje się w Bibliotece Gdańskiej PAN (nr inw. 643). Różnice w stanach sprowadzają się przede wszystkim do rozbudowy militarnego wątku związanego z przedstawieniem Michała Kazimierza Radziwiłła oraz do braku sygnatury. M. Gębarowicz, *Wawrzyńiec – Laurenty Krzczonowicz. Nieznany sztycharz drugiej połowy XVII wieku*, „Folia Historiae Artium”, t. 17, 1981, s. 73.

46 W tej samej grupie wojsk prezentowana jest chorągiew z godłem Korybut Dymitra Jerzego Wiśniowieckiego, ówczesnego hetmana polnego koronnego. W lewej górnej części kompozycji znajduje się chorągiew z herbem Radziwiłłów, a po prawej chorągiew z godłem Janina.

47 M. Gębarowicz, dz. cyt., s. 53, 58, 65–73; J. Talbierska, dz. cyt., s. 188–189, 344.

włoskiej, produkowany głównie w Wenecji, który, zdarzało się, zamawiali też magnaci z Rzeczypospolitej<sup>43</sup>. Tkaninę herbową przedstawił Michelangelo Palloni we fresku *Uczta Baltazara* (1680–1685) w kościele w Pożajściu, co sugeruje, że taki wyrób miał również Krzysztof Zygmunt Pac<sup>44</sup>.

Nie sama jednak tkanina, identyfikująca godłem herbowym sportretowaną osobę, decyduje o randze wizerunku z Antokola, a fakt, że jest on najpewniej kopią portretu namalowanego po bitwie pod Chocimiem w listopadzie 1673 r., w której Michał Kazimierz Pac odegrał ważną rolę jako wódz wojsk litewskich. To właśnie przetworzony widok naddniestrzańskiej twierdzy oddano po prawej stronie kompozycji. W ikonografii chocimskiej obowiązkowo pojawiał się Jan Sobieski, któremu bitwa utorowała drogę do korony. Rzadkim przykładem, kiedy ukazano także Michała Kazimierza Paca, jest grafika dołączona do wierszowanego panegiryku, dedykowanego obu hetmanom litewskim przez autora Jacoba Benneta, wywodzącego się ze

43 Więcej na ten temat zob. m.in. M. Piwocka, *O tkaninach, które zdobią i znaczą*, w: *Tekstylija w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska, Warszawa 2013, s. 154–162.

44 A.S. Czyż, *Fundacje...*, dz. cyt., s. 369.

trofeów i jednocześnie wotów: dwóch litaurow (zachowane), tureckich sztandarów i tkanin. W 1675 r. hetman doprowadził również do chrztu pojmanych Turków, a do walki stoczony w obronie Rzeczypospolitej i Kościoła odnoszą się motywy tureckie występujące w stiukowych panopliach, zdobionych świątynią kanoników regularnych laterańskich, oraz postaci świętych rycerzy patronujących wiktorii: Marcina, Maura oraz Jerzego<sup>48</sup>. Całopostaciowy portret z widokiem na bitwę pod Chocimiem uzupełnia więc wątek treściowy świątyni antokolskiej, jako wotum za zwycięstwa Michała Kazimierza Paca nad wrogami Kościoła.

Do najbardziej cenionych portretów reprezentacyjnych, dalece przewyższających rangą ideową heroizację czy gloryfikację prezentowanej osoby przez jej wyobrażenie w zbroi lub przywołanie w tle sukcesu bitewnego, zaliczyć bez wątpienia trzeba portrety konne. Nie wiadomo, czy konterfekt tego typu Michał Kazimierz Pac posiadał, ale w drugiej połowie XVII w. w Rzeczypospolitej takie precedensy pośród wizerunków hetmańskich istniały<sup>49</sup>. O tym, że chętnie eksponujący swe militarne zwycięstwa Pac, którego panegiryści określali jako nieustraszonego pogromcę Moskali i Turków, skorzystał z możliwości perswazyjnych takiego ujęcia ikonograficznego, świadczy drzeworyt umieszczony na rewersie frontyspisu dzieła *Practica prudentiae politicae et militaris in 246 axiomata congesta* (wyd. Wilno 1670) autorstwa bliżej nieznanego Mateusza Dłuskiego<sup>50</sup> (il. 13).

48 A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 205, 214, 217.

49 Była to grafika wykonana przez Jacopa Laura, ukazująca konnego Jana Zamoyskiego jako triumfującego, sławiąca jego dokonania dzięki protekcji Zygmunta III. Kolejnym magnatem sportretowanym w ten sposób był hetman Janusz Radziwiłł, dla którego w 1653 r. wybito medal przedstawiający go, gdy jako wojewoda wileński wjeżdża do stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego. M. Morka, dz. cyt., s. 165–168.

50 Autor sam siebie określił w tytule szlachcicem

Ramę frontyspisu tworzą zwisy z wiązkami antykizowanych panoplii, na które składa się także tarcza z herbem Gozdawa i wyobrażoną przy niej buławą. Herb w wersji pełnej, z hełmem i klejnotem, zaprezentowano w zwieńczeniu kompozycji. Podtrzymują go dwie zbrojne postaci, których dolne partie ciała przechodzą w sploty roślinne, jedna z nich trzyma szablę, druga buławę. W dolnej części kompozycji znajdują się swobodnie rozmieszczone siedemnastowieczne militaria, w tym bezczka prochu, strzelba i pistolet z torbą na naboje, armata wraz z kulami i ładownicami, szabla, pika, chorągwie, taraban i róg.

Tak zaprojektowana drzeworytnicza rama nie tylko odwołuje się do tematyki podejmowanej w książce, ale wskazuje, komu jest dedykowana stanowiąc komentarz do

polskim, a w krótkim panegiryku skierowanym do Michała Kazimierza Paca nazwał siebie „devotissimus cliens [...] Eques Polonus”. M. Dłuski, *Practica prudentiae politicae et militaris in 246 axiomata congesta...*, Vilnae 1670, s. 1, 8. Jest to niewielkiego formatu, rzadko występujący druk, liczący ponad 300 stron. W wersji pełnej, z frontyspsem dedykowanym Michałowi Kazimierzowi Pacowi, znajduje się jedynie w zbiorach Wilniaus Universiteto Biblioteka (sygn. III 280). Widnieją na nim oznaczenia własnościowe proboszcza kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu Benedykta Szamotulskiego (jeden na wyklejce przedniej okładki, drugi w dolnej części frontyspisu). Po jego śmierci książka stała się częścią biblioteki klasztornej, gdzie otrzymała przyporządkowanie (E III), zaznaczone na grzbiecie skórzanej oprawy. Na kolejnej kracie, gdzie rozpoczyna się dedykacja dla Michała Kazimierza Paca, inną ręką wykonano podpis: „Pro Con(ven)tu Vilnen(se) Can(onicorum) Regul(arium) Lateran(ensium)” (s. 3). W XIX w. książka znalazła się w Wileńskiej Bibliotece Publicznej (wklejka). Omawiana publikacja Mateusza Dłuskiego jest edycją drugą. Pierwsza ukazała się w Zamościu w 1644 r. dzięki Franciszkowi Myszkowskiemu, kasztelanowi bełzkiemu, i miała inny frontyspis. Jest ona równie rzadka, a jej egzemplarz znajduje się w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich (sygn. XVII-5211-I; XVII-374-I). Analizowany frontyspis został odnotowany w: J. Liškevičienė, *XVI-XVIII amžiaus knygu grafika: herbai senosiosose lietuovos spadiniuose*, Vilnius 1998, s. 89, 209, gdzie autorka identyfikuje jeżdźca z Michałem Kazimierzem Pacem.



14. Frontyspis dzieła *Suppetiae militares ex Divis Poloniae Lituanae(ue) gentis tutelaribus nec non Sanctis Militibus scriptae...*, Wilno 1671. Fot. Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie

wizerunku umieszczonego na odwrociu frontyspisu. Na portrecie przedstawiono mężczyznę o sumiastych wąsach lekko obróconego do widza, w pełnej płytowej zbroi na ujętym z profilu koniu idącym stępa. W prawej dłoni postać dzierży buławę, a na ramieniu trzyma tarczę z Gozdawą. Wizerunek umieszczono na umownie zarysowanym pejzażu z obłokami.

W bardzo nieudolnie ciętym drzeworycie nie sposób odszukać podobieństwa twarzy jeźdźca z obliczem Michała Kazimierza Paca, choć nie ulega wątpliwości, że to on miał być w nim rozpoznawany, ale raczej z Gozdawy na tarczy i z sumiastych wąsów. Należałoby zatem postawić pytanie, czy mógł istnieć malarski konny portret hetmana. Nie sposób kwestii tej w sposób jednoznaczny rozstrzygnąć, wszak wzorcem dla tej grafiki mogły stać się przedstawienia innych jeźdźców. Rycinę opatrzone przeredagowanym cytatem z twórczości niderlandzkiego filozofa i historyka, Justusa Lipsjusza: „Principes ut fulmina sunt, dura frangunt, humilibus plerumque(ue) illaefis”<sup>51</sup>. W ten sposób wykreowano słowno-wizualną kompozycję o jednoznacznie panegirycznym i propagandowym charakterze, a przy tym niepozabawioną funkcji perswazyjnych, jako że zapowiadała ona dedykację poświęconą Pacowi opisywanemu, jako ozdobiony cnotami „dux sapientissimus”<sup>52</sup> odnoszący sukcesy na niwie Marsa i Pallady.

Należy podkreślić, że wybór profilowego ujęcia ma nie tylko swoje odniesienia do tradycji antycznych portretów konnych na monetach, ale też wiąże się z pomnikowym charakterem, jaki nadano temu przedstawieniu. Stęp, jako najwolniejszy chód konia, był stosowany podczas uroczystych wjazdów, co zdaje się uchwycono na omawianym

drzeworycie. Takie ujęcie pozwalało wzmocnić oficjalny wizerunek hetmana, jako idealnego przywódcy<sup>53</sup>, którego panegiryści nieprzypadkowo określali jako *pacificus*<sup>54</sup>.

Dwustronną kartę tytułową książki Mateusza Dłuskiego należy zestawić z antykizującym frontyspisem dzieła *Suppetiae militares ex Divis Poloniae Lituanae(ue) gentis tutelaribus nec non Sanctis Militibus scriptae* jezuita Andrzeja Młodzianowskiego z 1671 r. (il. 14), które również dedykowano Michałowi Kazimierzowi Pacowi<sup>55</sup>. Antykizujący frontyspis składa się z trzech niejako oddzielnie kształtowanych scen. Po lewej stronie ukazano anioła dźwigającego kamienną tablicę z tytułem wydawnictwa. Przysiadły za nią dwa putta, z których jedno wskazuje na tytuł, a drugie na niebo, gdzie wśród obłoków unoszą się święci i patronowie państwa polsko-litewskiego (m.in. Kazimierz, Wojciech, Stanisław, Florian, Jacek, Waclaw, Jozafat). Poniżej, po prawej stronie, ku dwóm kolumnom na horyzoncie pędzi na wspiętym koniu rycerz w pełnej zbroi. W prawej ręce dzierży miecz w pozycji bojowej, a w lewej tarczę. Na horyzoncie po lewej stronie widać zarys miasta. Pejzaż potraktowano schematycznie, zaznaczając jednak kolejne nieregularne tarasy, a także drzewa. Na dole frontyspisu w wolutowej i światłocieniowej ramie znajduje się wierszowana dedykacja:

„I celer Herculeas Eques i praeverte Columnas Priscum Lituaui Stemma decusq(ue) soli. Belliger invictis te Dux praecedat in armis Et venit Aetherea Miles ad arma Plagae. PLUS ULTRA tantus Sacro cum Milite Ductor An non augusto tendere Calle iubent?”

Jolita Liškevičienė interpretuje jeźdźca z frontyspisu jako aluzję do herbu Litwy

53 M. Morka, dz. cyt., s. 14–23, 34–35, 38, 41, 79.

54 A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 184.

55 Grafika odnotowana w: J. Liškevičienė, *XVI–XVIII...*, dz. cyt., s. 79.

51 Cytat winien brzmieć: „Reges ut fulmina sunt, dura frangunt, mollibus plerumque illaefis” (Ep 4).

52 M. Dłuski, dz. cyt., s. 6.

– Pogoń (Vytis). W połączeniu z treścią dedykacji oraz wstępem skierowanym do Michała Kazimierza Paca w zbrojnej postaci widzieć można też alegoryczny wizerunek hetmana, stojącego na czele armii litewskiej i prowadzący ją do zwycięstwa. W trudach walki wspierają go święci, o czym przypominano w dedykacji. Ukazano ich, gdy swym blaskiem-ochroną otaczają jeźdźca. Dwie kolumny, ku którym zdąża hetman, są aluzją do Słupów Herkulesa, które opatrywano zwyczajowo sentencją *Plus Ultra* (tu pominięta), co interpretowano nie tylko w kontekście przekraczania granic topograficznych. Wyobrażenie literackie czy też plastyczne Słupów Herkulesa było zachętą do podejmowania walki z wszelkimi ograniczeniami, co miało przynieść zasłużoną sławę i pamięć potomnych, ale także pomagało uzyskać symbiozę cnót. Herkules był też symbolem walki z wrogami Kościoła i zdobywania dla niego nowych światów<sup>56</sup>. Na takiego bohatera kreował się Michał Kazimierz Pac, porównywany przez panegirystów do mitologicznego herosa, który walczy nie tylko z wrogami ciała, ale i duszy, nie tylko z przeciwnikami Ojczyzny, ale i Kościoła<sup>57</sup>. Przy tym aspekt militarno-heroiczny, gwarantujący wieczną sławę silniej podkreślały wizerunki jeźdźców na wspiętych ruma-kach niż idących stępą<sup>58</sup>.

\* \* \*

Przegląd ikonografii Michała Kazimierza Paca z jednej strony wskazuje na podejmowanie sprawdzonych działań

<sup>56</sup> D.H. de la Fuente, *Herkules w Hiszpanii: szkic o mitologii i symbolizmie*, w: *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, 76-84.

<sup>57</sup> A.S. Czyż, *Kościół...*, dz. cyt., s. 183-184, 190-193, 210-219.

<sup>58</sup> M. Morka, dz. cyt., s. 61.

w zakresie autokreacji poprzez wizerunki eksponujące dzierżone urzędy, którym nie-rzadko dodawano także treści odnoszące się do przymiotów portretowanego bohatera. W przypadku Paca eksponowano wy-łącznie jego żołnierską posługę, pomijając senatorskie urzędy wojewody i kasztelana wileńskiego, które, choć prestiżowe, ustę-powały miejsca chwalebnym czynom het-mańskim na polu Marsowym. Brakuje też w ikonografii Michała Kazimierza Paca wi-zerunków nieoficjalnych, a także zbioro-wych, nie licząc fresków z Pożajścia, mimo że znano je w sztuce państwa polsko-litew-skiego. Oba te fakty należy tłumaczyć tym, że nigdy nie założył on rodziny, całe życie poświęcając kolejnym kampaniom bitew-nym oraz budowie kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie, który miał się stać jego pomnikiem.

Wizualna propaganda własnej osoby pojawiła się po uzyskaniu przez Paca buła-wy polnej, która okazała się wstępem do ko-lejnych zaszczytów. Wybrany schemat kompozycyjny skodyfikowany przez niezachowany całopostaciowy portret autorstwa Daniela Schulza został w kolejnych latach wzbogacony o elementy zbroi. Schematy te powtarzano później wielokrotnie, rozbudo-wując rekwizyty hetmańskiego urzędu i wojenny sztafaż, tak jak w portrecie z ko-ścioła antokolskiego. Za wyjątkowy i wcze-sny przykład należy uznać graficzne konne przedstawienie hetmana.

## STRESZCZENIE

WIZERUNKI MICHAŁA KAZIMIERZA PACA – PRZEGLĄD IKONOGRAFII HETMANA LITEWSKIEGO I WOJEWODY WILEŃSKIEGO

W artykule zebrano i omówiono portrety Michała Kazimierza Paca, hetmana wielkie-go litewskiego i wojewody wileńskiego, jednej ze znamienitszych postaci swoich czasów. Wizerunki Paca nie doczekały się do tej pory szerszych omówień. W artykule ukazano je w kontekście awansów na kolej-ne urzędy, co wymagało podjęcia szeregu działań związanych z autokreacją. Jej czę-ścią były też herby i eksponowanie powią-zań genealogicznych. W artykule omówio-no całą znaną ikonografię hetmana, a także wzajemne zależności pomiędzy portretami.

## SUMMARY

PORTRAITS OF MICHAŁ KAZIMIERZ PAC – A REVIEW OF THE ICONOGRAPHY OF THE LITHUANIAN HETMAN AND VILNIAN VOIVODE

The article deals with the little-known por-traits of Michał Kazimierz Pac. They demon-strate that he did take proven self-aggran-dizement measures used by others to portray themselves as public figures and as individual full of virtues. However, Pac concentrated on his soldierly service, disregarding his offices of the Vilnian voivode, possibly because he considered them prestigious but not so much important as his laudable *hetmanly* deeds on the battlefield. Also, there are no private or collective portraits of Michał Kazimierz Pac in his iconography, other than the frescos from the church in Pożajście, although these forms of artistic communication were known and used in the Polish and Lithuanian Commonwealth. The most likely explanation of these two “gaps” is that Pac never married and devoted whole his life to the military ca-reer and to the building of the church under the invocation of St. Peter and St. Paul in the Antokol in Vilnius as his monument. Pac took care of his promotion after earn-ing the field baton, which event started his further career. The compositional scheme he chose, codified by the lost full-body por-trait by Daniel Schulz, was augmented in time by the addition of pieces of armor. This pattern was later repeated a number of times, growing in new attributes of the *het-man’s* office and in military staffage, as seen in the portrait from the Antokol church. The equestrian portrait (woodcut) of the hetman is an outstanding and early mile-stone in the formation of his public image.

## SŁOWA KLUCZOWE

Michał Kazimierz Pac, portret XVII-XVIII w., Wielkie Księstwo Litewskie

## KEYWORDS

Michał Kazimierz Pac, portrait of 17-18 c., Grand Duchy of Lithuania



**BIBLIOGRAFIA****Źródła archiwalne**

Archivio di Stato di Firenze sygn. 4492 (List Lorenza Domenica de'Paziego do Kosmy III, Kraków 22 II 1676 r.), k. 294.  
Vilniaus Universiteto Biblioteka f. 4(A-566)24174 (Inwentarz pałacu Paców, 1813 r.).

**Źródła drukowane**

Bennet J., *Virtus dexterae domini in virtute Polonorum Lituanoꝝ ostensa atque illustrissimo [...] Michaeli Casimiro Pac [...] et illustrissimo ac excellentissimo [...] Michaeli Casimiro Radziwiłł...*, Vilnae 1674.  
Bobiatyński K., Nagielski M., *Testamenty Michała Kazimierza Paca i Aleksandra Hilarego Połubińskiego w przededniu kampanii na Ukrainie przeciwko Turkom i Tatarom w 1675 roku, „Materiały do Historii Wojskowości”*, t. 3, 2006, cz. 1, s. 130–143.  
Dłuski M., *Practica prudentiae politicae et militaris in 246 axiomata congesta...*, Vilnae 1670.  
Małachowski A., *Kwitnqca po śmierci Ś. P. [...] Michała Kazimierza Paca [...] pamięć przy dorocznych exequiach, w kollegiacie SS. Apostołów Piotra i Pawła [...] na Antokolu...*, Wilno 1686.  
Okolski S., *Orbis Poloni...*, t. 2, Kraków 1643.  
Paprocki B., *Gniazdo cnoty, skąd herby rycerstwa sławnego [...] początek swój mają*, Kraków 1578.  
Priorato G.G., *Historia di Leopoldo Cesare...*, t. 3, Vienna 1674.  
Zielejewicz E., *Wojna z słońcem [...] Krzysztofa Odachowskiego [...] na kazaniu pogrzebowym*, [b.m.] [1663].

**Opracowania**

Bartyś J., *Działalność gospodarcza i społeczna generała Ludwika Paca w dobrach Dowspuda na Suwalszczyźnie w latach 1815-1830*, „Rocznik Białostocki”, r. 9, 1970, s. 35–83.  
Bernatowicz T., *Mitra i buława. Królewskie ambicje książąt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej (1697–1763)*, Warszawa 2011.  
Bobiatyński K., *Michał Kazimierz Pac – wojewoda wileński, hetman wielki litewski. Działalność polityczno-wojskowa*, Warszawa 2008.  
Chojecka E., *Portret polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy. Galeria BWA Katowice maj-czerwiec 1978*, Katowice 1978.  
Czyż A.S., *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.  
Czyż A.S., *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana Paców. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016.  
Czyż A.S., *Przekaz symboliczny i propagandowy programów heraldycznych w siedemnastowiecznych żałobnych drukach Pacowskich, czyli „Liliaci” i ich Gozdawa*, „Przegląd Wschodni”, t. 14, 2018, z. 4 (56), s. 739–765.  
Fabiani B., *Nieznane portrety Paców. Studium biograficzno-ikonograficzne z XVII w.*, „Roczniki Muzeum Narodowego”, r. 15, 1971, nr 2, s. 137–180.  
Fuente de la D.H., *Herkules w Hiszpanii: szkic o mitologii i symbolizmie*, w: *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, s. 75–86.  
Gębarowicz M., *Wawrzyniec – Laurenty Krzczonowicz. Nieznany sztycharz drugiej połowy XVII wieku*, „Folia Historiae Artium”, t. 17, 1981, s. 49–120.

Jakubowski T., *Grafika. Portrety. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*, Warszawa 2017.  
Kałamajska-Saeed M., *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006.  
Kałamajska-Saeed M., *Portrety z galerii nieświekiej w akwarelach Karola Raczyńskiego*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, t. 5, Lublin 2004, s. 305–362.  
*Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, red. H. Widacka, t. 4, Warszawa 1994; t. 7, Warszawa 1999.  
*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987.  
Klajumienė D., *XVIII a. sienų tapyba Lietuvos bažnyčių architektūroje. Monografija*, Vilnius 2004.  
Liškevičienė J., *Mundus emblematum: XVII a. Vilniaus spaudinių ilustracijos*, Vilnius 2005.  
Liškevičienė J., *XVI–XVIII amžiaus knygy grafika: herbai senuosiuose lietuvos spadiuose*, Vilnius 1998.  
Łoski J., *Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze broni i współczesne zabytki*, Warszawa 1883.  
Matušakaitė M., *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius 2010.  
Mizerniuk N., *Z dziejów galerii rodowej Ludwika Paca w pałacu w Dospudzie*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, Białystok 2003, s. 661–678.

Mizerniuk–Rotkiewicz N., *Muzeum Starożytności w Wilnie. Historia i rekonstrukcja zbiorów malarstwa i grafiki*, Warszawa–Toruń 2016.  
Morelowski M., *Gobeliny wileńskie. Ich pochodzenie, wartość i losy*, Wilno 1933.  
Morka M., *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.  
*Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668*, red. P. Mrozowski, M. Wrede, Warszawa 1996.  
Pasierb J.S., Janocha M., *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 2002.  
Petrus T., Karpowicz T., *Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej w zbiorach mińskich. Katalog wystawy*, Kraków 1991.  
Piwocka M., *O tkaninach, które zdobią i znaczą*, w: *Tekstylija w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska, Warszawa 2013, s. 154–162, 370–373.  
Ruszczycówna J., *Portret polski XVII–XVIII w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Biała Podlaska 1980.  
Šinkūnaitė L., *XVII a. Lietuvos portretas*, Vilnius 2000.  
Stankiewicz A., *Tradycje militarne Chodkiewiczów w świetle grafiki oraz stemmat w drukach ulotnych z pierwszej połowy XVII w.*, w: *Studia nad staropolską sztuką wojenną*, red. Z. Hundert, K. Żojdź, J.J. Sowa, t. 3, Oświęcim 2014, s. 61–93.  
Steinborn B., *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004.  
Talbierska J., *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.  
Vaišvilaitė I., *Baroko pradižia Lietuvoje*, Vilnius 1995.

# Wokół medalu biskupa Andrzeja Trzebickiego

KRZYSZTOF J. CZYZEWSKI

ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU – PAŃSTWOWE ZBIORY SZTUKI

MAREK WALCZAK

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UJ

ORCID: 0000-0003-4649-8521

Jedną z prerogatyw władców było bicie własnej monety, która poza pełnieniem oczywistych funkcji ekonomicznych stanowiła istotny nośnik treści propagandowych i narzędzie autokracji<sup>1</sup>. Emitentami numizmatów byli nie tylko przedstawiciele elity świeckiej, ale i duchownej, na czele z papieżem. Wielu spośród arcybiskupów i biskupów, będących zarazem książętami ziemskimi, utrzymywało własne mennice. W okresie nowożytnym były one także medale. Nie tylko kruszcowy materiał (złoto, srebro, miedź i jego stopy, czasami ołów), sposób wytwarzania (odlewy, bicie), ale i kolisty (ewentualnie owalny) kształt oraz dwustronność upodabniały je do monet<sup>2</sup>. Medale określano czasem niemieckim

mianem *Schaumünzen* lub łacińskim *numisma*<sup>3</sup>. Ich rola była wieloraka, z naciskiem na komemorację i autokreację. Podobnie jak medale kolejnych lat pontyfikatu biskupów Rzymu, upamiętniały one ważne wydarzenia w życiu hierarchów oraz ich lokalnych Kościołów<sup>4</sup>. Jako prestiżowe podarunki stanowiły sposób na pozyskanie łaski u władców, stanowiły także formę nagradzania stronników i wyróżniania ważnych gości, a także osób bliskich<sup>5</sup>. Ich ranga, mimo niewielkich rozmiarów, była bardzo wysoka, co skutkowało rozwojem kolekcjonerstwa i powstaniem licznych gabinetów, w któ-

3 J. Štěpán, *Nejstarší medailérské ražby olomouckého biskupství*, w: *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598). Biskup a mecenáš umírajícího věku*, red. O. Jakubec, Olomouc 2009, s. 133.

4 Literatura na temat medali papieskich jest bardzo obszerna, można tu wskazać podstawową w tym zakresie serię: *Corpus Numismatum Omnium Romanorum Pontificum*, wydawaną od r. 2002, a także takie opracowania, jak: F. Buonanni, *Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia, chronologica ejusdem fabricae narratione, ac multiplici eruditione explicata*, Romae 1700; *Serie dei conj di medaglie pontificie da Martino V fino a tutto il pontificato della San. Mem. di Pio VII esistenti nella Pontificia Zecca di Roma*, Roma 1824; J. Stachowiak, *Działalność papieska medalami pisana*, w: *Polskie medalierstwo...*, dz. cyt., s. 25–55.

5 W przypadku biskupów ołomunieckich źródłowo potwierdzone są także przypadki nagradzania medalami portretowymi agentów artystycznych. J. Zapletalová, *(Art) Agents: Giovanni Petignier and the Network of Agents of the Olomouc Bishop Karl von Lichtenstein-Castelcorno*, „Umění”, t. 65, 2017, s. 350, il. 2.

rych gromadzono na równi monety, jak i medale. Ich opisy, często z szerokim komentarzem, wydawano drukiem.

Geograficznie bliskim Krakowa przykładem działalności na polu mennictwa jest biskupstwo ołomunieckie. Pierwsze medale złotnik Donath Scholcz wykonał w 1585 r. dla biskupa Stanisława Pawłowskiego (1579–1598)<sup>6</sup>. Jego następca, kard. Franciszek Dietrichstein (1570–1636), otrzymał w 1608 r. od cesarza Rudolfa II przywilej menniczy dla biskupów ołomunieckich, realizowany w mennicy ulokowanej w Kromieryżu<sup>7</sup>. Jeśli chodzi o episkopat państwa polsko-litewskiego, to nie licząc biskupów wrocławskich, podlegających metropolii gnieźnieńskiemu, ale politycznie przynależnych do Rzeszy<sup>8</sup>, aktywność na tym polu została słaba ślady<sup>9</sup>. Pomijamy tutaj kuriozalny

6 J. Štěpán, *Zlatník Donát Šolc, medailér olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic*, „Numismatické listy” 2001, nr 56, s. 115–118; tenże, *Nejstarší medailérské ražby...*, dz. cyt., s. 133–135; *Stanislav Pavlovský z Pavlovic...*, dz. cyt., s. 135–136, poz. 39 (oprac. J. Štěpán, O. Jakubec), s. 136–137, poz. 40–41 (oprac. J. Štěpán).

7 J. Videman, *Kardinál František z Dietrichsteina a jeho mincovnictví*, w: *Kardinál František z Dietrichsteina (1570–1636). Prelát a politik neklidného věku*, red. L. Mlčák, Olomouc 2008, s. 124–126.

8 Biskupstwo wrocławskie w numizmatyce i sfragistyce. *Katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, V–XI 1997*, wyd. B. Marcisz, M. Karnicka, Wrocław 1997; M. Karnicka, *Monety dukatowe i talarowe oraz medale biskupów wrocławskich powstałe w okresie od XVI do XVIII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, w: *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego*, red. R. Hołownia, M. Kapustka, Nysa 2008, s. 223–231.

9 *Monety biskupów polskich*, w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 3, Warszawa 1902, s. 222; R. Grodecki, *Przywilej menniczy biskupstwa poznańskiego z r. 1232*, Poznań 1921; M. Gumowski, *Prawo mennicze biskupów polskich w wiekach średnich*, „Ateneum Kapłańskie” 1926, nr 17–18, s. 1–9; S. Suchodolski, *Moneta możnowładca i kościelna w Polsce wczesnośredniowiecznej*, Wrocław 1987; M.R. Pauk, *Moneta episcopalis: mennictwo biskupie w Europie Środkowej X–XIII w. i jego zachodnioeuropejski kontekst*, „Przegląd Historyczny”, t. 101, 2010, z. 4, s. 539–571. W okresie nowożytnym charakter unikatów ma dukat abpa gnieźnieńskiego Stanisława Szembeka z 1721 r. *Warszawskie Centrum*

przypadek monet emitowanych rzekomo przez krakowskiego biskupa Kajetana Sołtyka jako księcia siewierskiego<sup>10</sup>. Wiadomo, że owe numizmaty powstały już po śmierci biskupa, ok. 1800 r., na zlecenie jego synowca Michała<sup>11</sup>. Spośród nowożytnych biskupów krakowskich medalami uhonorowani zostali, o ile wiadomo, tylko czterej<sup>12</sup>: Piotr Myszkowski (1565 r.<sup>13</sup> i nie datowany<sup>14</sup>), Franciszek Krasiński

*Numizmatyczne. Aukcja Nr 23, 24 lutego 2001 r.*, Warszawa 2001, s. 29, poz. 347.

10 K.W. Stężyński Bandtkie, *Numizmatyka krajowa*, t. 2, Warszawa 1839, s. 55, tabl. 48, nr 580–581; E. Hutten-Czapski, *Catalogue de la Collection des Médailles et Monnaies Polonaises*, t. 2, St.-Petersbourg 1872, s. 69–70, poz. 3009 (srebro, stopień rzadkości R<sup>6</sup>).

11 I. Zagórski, *Monety dawnej Polski jako też prowincyj i miast do niej niegdy należących, z trzech ostatnich wieków*, wyd. E. Rastawiecki, Warszawa 1845, s. 91–92, poz. 691–692; D. Marciniak, *Grosz siewierski biskupa Kajetana Sołtyka*, <https://gndm.pl/grosz-siewierski-biskupa-kajetana-soltyka/> [dostęp 14 IV 2020].

12 I. Polkowski, *Medale biskupów polskich*, w: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetзера i Weltego*, wyd. M. Nowodworski, t. 14, Warszawa 1881, s. 103.

13 E. Raczyński, *Gabinet medalów polskich oraz tych które się dziejów Polski tyczą poczynszy od najdawniejszych aż do końca panowania Jana III. Le Médailleur de Pologne ou collection de médailles ayant rapport a l'histoire de ce pays depuis les plus anciennes jusq'a celles, qui ont été frappés sous le règne du roi Jean III. (1513–1696)*, t. 2, Berlin 1845, s. 422–423, poz. 92b; E. Hutten-Czapski, dz. cyt., s. 504, poz. 5399 (brąz, stopień rzadkości R<sup>7</sup>); *Przewodnik po Muzeum im. Hr. Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1908, s. 38, poz. 415–416.

14 A. Ledóchowski, *Notice sur deux médailles Polonaises inédites, qui se trouvent dans le Cabinet Royal de Munich en Bavière*, „Koehne's Zeitschrift für Münz-, Siegel- und Wappenkunde” 1842, nr 2, s. 327, 329, il. 2; E. Raczyński, *Gabinet medalów polskich...*, dz. cyt., t. 1, Berlin 1845, s. 382–383, nr 92a (egzemplarz w Monachium); E. Hutten-Czapski, dz. cyt., t. 2, s. 504, poz. 5399 (brąz, stopień rzadkości R<sup>7</sup>); A. Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, wyd. II poszerzone i uzupełnione, Kraków 1989, s. 41, il. 46; P. Kalinowski, *Medale książąt siewierskich. Katalog*, Kalety 2010, s. 5, poz. 2. Tradycyjne datowany na r. 1578, według nowszych ustaleń datowany po r. 1577, może na r. 1591 jako upamiętnienie śmierci. *Medale polskie i z Polską związane z okresu Pierwszej Rzeczypospolitej. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*,



(1574)<sup>15</sup>, Andrzej Trzebiecki (1677)<sup>16</sup> i Andrzej Stanisław Kostka Żałuski (1759)<sup>17</sup>. Piękny i bardzo rzadki medal poświęcony Andrzejowi Trzebieckiemu stanowi temat niniejszego tekstu, chociaż pozostałe także zasługują na większą uwagę badaczy.

Podstawę opracowania stanowi egzemplarz znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK VII-MdP-1094), który przedstawia się następująco: bity w złocie, okrągły, średnicy 42,1 mm, waga 34,75 g, czyli w przybliżeniu 10 dukatów<sup>18</sup> (il. 1). Na awersie przedstawiono popiersie biskupa w prawo (głowa z profilu, pierś lekko zwrócona ku widzowi). Sportretowany został w piusce, w mocecie z niewielkim kapturkiem, zapinanym z przodu na szereg drobnych guziczków, z których kilka rozpiętych (zapewne do wysunięcia łańcucha z krzyżem

oprac. J. Zacher, G. Śnieżko, M. Zawadzki, współpraca M. Męclewska, t. 2, Warszawa 2019, nr 406, s. 180-181 (oprac. M. Zawadzki). Egzemplarz medalu (odlew późniejszy) w Zamku Królewskim w Warszawie, nr inw. ZKW.N.717, <https://kolekcja.zamek-krolewski.pl/obiekt/id/ZKW.N.717> [dostęp 18 III 2020]; egzemplarz złoty w Staatliche Münzsammlung w Monachium.

15 E. Raczyński, dz. cyt., t. 1, Wrocław 1838, s. 114-119, nr 27; tenże, dz. cyt., t. 1, Berlin 1845, s. 130-135, nr 27; K. Hoszowski, *Domy w Krakowie niegdyś braci, Janów Długoszów, Kanoników katedralnych Krakowskich*, Kraków 1882, s. 21 (złoty egzemplarz znaleziony w grobie Franciszka Krasieńskiego w Bodzentynie); E. Hutten-Czapski, dz. cyt., t. 2, s. 219, poz. 3921 (stopień rzadkości R<sup>7</sup>); *Medale polskie lub do Polski odnoszące się, tudzież medale znakomitych Polaków i ludzi Polsce zasłużonych w zbiorze Piotra Umińskiego*, Kraków 1885, s. 88, poz. 932 (brąz); *Przewodnik po Muzeum...*, dz. cyt., s. 16, poz. 101; P. Kalinowski, dz. cyt., s. 4, poz. 1; W.J. Górczyk, *Portret biskupa Franciszka Krasieńskiego*, „Magazyn Informacyjny Muzeum Romantyzmu w Opinogórze” 2017, nr 1 (5), s. 8.

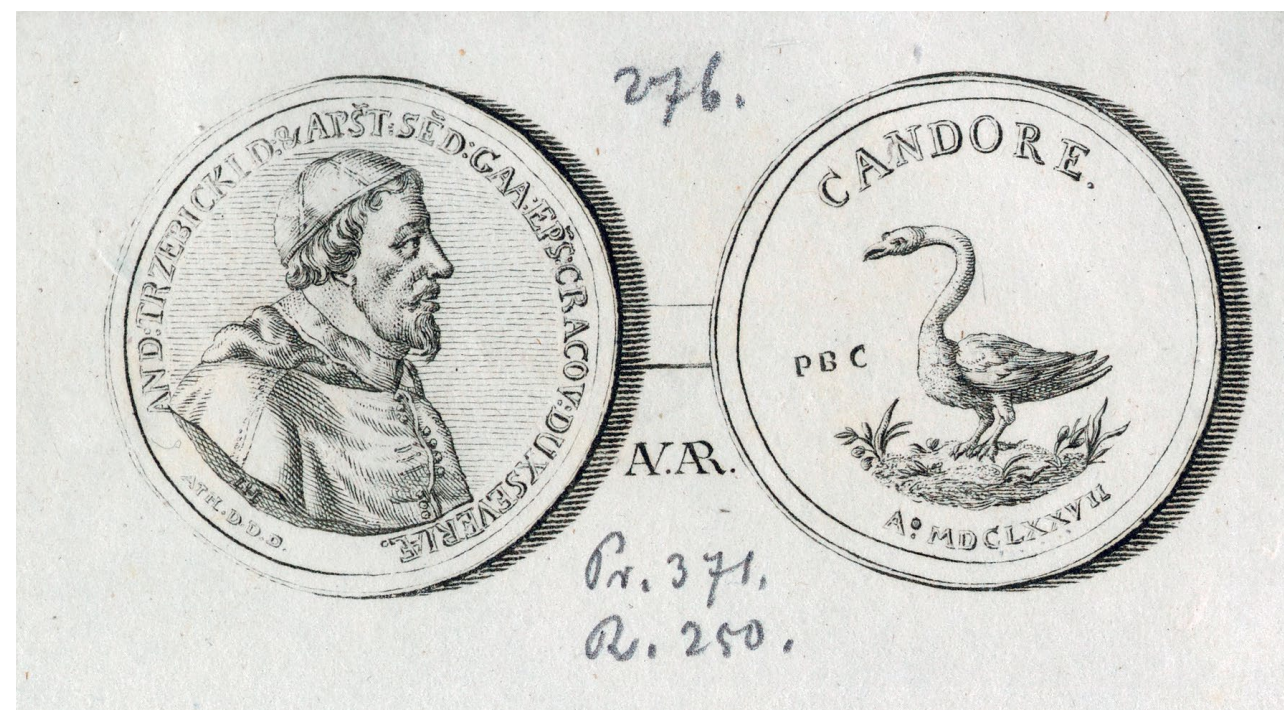
16 P. Kalinowski, dz. cyt., s. 6, poz. 3.

17 Tamże, s. 7, poz. 4.

18 Takie dane w: *100 rarytasów numizmatycznych w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2012, s. 172, poz. 74 (oprac. D. Krawczyk-Biernat); wg bazy cyfrowej nieco inaczej: 42 mm, 34,71 g, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/200161> [dostęp 23 III 2020].



1. Johann Höhn Mł., Medal biskupa Andrzeja Trzebieckiego, awers i rewers, złoto, 1677 r., egzemplarz w Muzeum Narodowym w Krakowie. Fot. MNK



2. Medal Andrzeja Trzebieckiego z 1677 r., akwaforta, Ryciny Medali Polskich do dzieła X.B. Albertrandego: „Historia Polska Medalami zaświadczone” przygotowane przez Księcia Henryka Lubomirskiego 1822-1830 r. Ułożone porządkiem według „Spisu Medali Polskich” Feliksa Bentkowskiego 1832 r., wyd. Andreas Geiger w Wiedniu, poz. 207. Fot. MNK

pektoralnym), przy szyi kołnierz wyłożony na mocet. Dookoła biegnie legenda zawierająca imię, nazwisko i tytułaturę:

„AND(REAS): TRZEBICKI D(EI): (ET) AP(O) ST(OLICAE): SED(IS): GRA(TI)A: EP(IS)C(OPU) S CRACOV(IENSIS): DUX SEVERIAE”. Poniżej popiersia sygla: „ATH<sup>9</sup> D.D.D.”, a na przecięciu ramienia biskupa sygnatura wykonawcy: I.H. Na rewersie został ukazany profilowo, skierowany w lewo łabędź, stojący na skrawku gruntu porośniętego trawą

i niskimi szuwarami (?). Powyżej biegnie łukowato inskrypcja: „CANDORE.”, poniżej zapisana mniejszymi literami data roczna: „A(NN)º. MDCLXXVII”. Krawędzie medalu po obu stronach zaakcentowano profilowaną listewką. Przedstawienie biskupa wykonane zostało bardzo starannie, z uwzględnieniem drobnych detali, jak szwy na piusce i mocecie. Także i w przypadku łabędzia zwraca uwagę precyzyjne oddanie upierzenia. Wyobrażenia potraktowano bardzo plastycznie, oddając je w wysokim reliefie.

Z publikacji dowiadujemy się o istnieniu innych, poza krakowskim, złotych egzemplarzy. Jeden znajdował się w Gabinetie

19 Odstęp między literą T i H wydaje się nieco większy, niż między literami AT, co może mieć znaczenie dla odczytu. Trudno jednakże jednoznacznie przesądzić, czy ta niewielka różnica ma charakter intencjonalny, czy przypadkowy.

Numizmatycznym Uniwersytetu Warszawskiego<sup>20</sup>. Jego wygląd dokumentuje akwaforta zachowana m.in. w Muzeum Narodowym w Krakowie, w albumie kolekcjonerskim pod tytułem: *Ryciny Medali Polskich do dzieła X.B. Albertrandego: „Historia Polska Medalami zaświadczone”* przygotowane przez Księcia Henryka Lubomirskiego 1822–1830 r. Ułożone porządkiem według „Spisu Medali Polskich” Feliksa Bentkowskiego 1832 r., oznaczona numerem 207<sup>21</sup> (il. 2). Miała ilustrować publikację na temat polskich numizmatów, przygotowaną do druku przez Królewskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie, lecz niezrealizowaną z powodu rekwizycji płyt graficznych w ramach represji po powstaniu listopadowym<sup>22</sup>. Na rewersie zadokumentowanego egzemplarza widać po lewej

stronie łabędzia litery PBC, być może oznaczenie kolekcjonerskie<sup>23</sup>. Kolejny medal bity w złocie znajdował się kiedyś w zbiorze Józefa Zeltta Mł. w Warszawie<sup>24</sup>, o czym wspomina Konstanty Hoszowski<sup>25</sup>. Dnia 14 stycznia 2014 r. pojawił się na 3029. aukcji Heritage Auctions w Nowym Jorku (Eric P. Newman Collection Part III Signature Auction) medal w wersji złotej, średnicy 41 mm, wagi 34,752 g (poz. 30233), pochodzący z kolekcji Erica P. Newmana<sup>26</sup> (il. 3). Jego pojawienie się na rynku było wielkim wydarzeniem, opisano go jako „Possibly Unique Baroque Masterpiece”. Oznaczony został przy tej okazji przez Numismatic Guaranty Corporation jako AU 58<sup>27</sup>. Jego wartość szacunkową określono na poziomie 30.000–40.000 dolarów, a cena wylicytowana osiągnęła 58.750 dolarów<sup>28</sup>. Medal

20 F. Bentkowski, *Spis medalów polskich lub z dziejami krainy polskiej styczniowych, w Gabinecie Król. Aleks. Uniwersytetu w Warszawie znajdujących się, tudzież ze zbiorów i pism rozmaitych lub podań zebrany i porządkiem lat ułożony*, Warszawa 1830, s. 81, poz. 276; K. Hoszowski, *Żywot Andrzeja Trzebickiego biskupa krakowskiego księcia siewierskiego*, Kraków 1861, s. 315, przyp. 63.

21 Nr inw. MNK III-ryc.-32243, akwaforta, wyd. Andreas Geiger w Wiedniu, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/24015> [dostęp 24 III 2020]. Drugi egzemplarz w tym samym muzeum, w albumie: *Towarzystwo Przyjaciół Nauk Medale Polskie*, nr inw. MNK III-ryc.-53211/424, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/417967> [dostęp 24 III 2020].

22 K. Podnieśńska, *Trzy komplety „Rycin medalii polskich” odbitych z blach Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie przechowywane w zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Krakowie, „Wiadomości Numizmatyczne”*, r. 60, 2016, z. 1–2, s. 63–88; też, *Pięć albumów z rycinami medalii polskich do dzieła „Historia polska medalami zaświadczone i objaśniona” biskupa Jana Chrzyciela Albertrandego, „Res Gestae. Czasopismo Historyczne”* 2016, nr 3, s. 69–95; też, „... by dzieło to godnym się stało wspomnień głośnego niegdyś po świecie narodu” – jeszcze kilka słów na temat dzieła „Historia polska medalami zaświadczone i objaśniona” Jana Chrzyciela Albertrandego, „Wiadomości Numizmatyczne” r. 62, 2018, z. 1–2 (205–206), s. 307–321.

23 Natura graficznego przekazu nie pozwala na stwierdzenie, jaką techniką wykonano na oryginalnym numizmacie to oznaczenie (rytowane?, malowane?).

24 Józef Zeltt (1841–1911), kolekcjoner monet i medalii, autor *Nowego skorowidza monet polskich* (Warszawa 1877, wyd. popr. i poszerzone Warszawa 1882).

25 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 315, przyp. 63.

26 Eric Pfeiffer Newman (1911–2017), amerykański numizmatyk i kolekcjoner, swoje zbiory sprzedał w latach 2013–2014 za ponad 70 milionów dolarów, które przeznaczył na ufundowanie Newman Numismatic Education Society oraz Newman Numismatic Portal, L. Ausberger, R.W. Burdette, J. Orosz, *Truth Seeker: The Life of Eric P. Newman*, Dallas 2015.

27 *NGC Newsletter: November 2013*, s. nlb. Symbol AU oznacza, że medal posiada niewielkie ślady zużycia w najwyższych punktach, <https://www.ngccoin.com/coin-grading/details-grading/> [dostęp 1 V 2020], dodatkowa numeryczna skala pokazuje stan numizmatu, numery od 50 do 58 oznaczają, że prawie nie był on w obiegu („About Uncirculated”), <https://www.ngccoin.com/coin-grading/grading-scale/adjectival-grades/> [dostęp 1 V 2020].

28 *Heritage World Coin Auction January 14–16, 2014, New York. Selections from the Eric P. Newman Collection Part III*, New York 2014, s. 177, poz. 30233, fotografia medalu umieszczona wśród najważniejszych cymeliów na okładce. <https://coinweek.com/auctions-news/eric-p-newman-collection-part-iii-featuring-world-coins-surpasses-6-million-herita->



3. Johann Höhn Mł., Medal biskupa Andrzeja Trzebickiego, awers i rewers, złoto, 1677 r., Gdańsk, egzemplarz z kolekcji Erica Pfeiffera Newmana sprzedany na 3029. aukcji Heritage Auctions w Nowym Jorku (Eric P. Newman Collection Part III Signature Auction), 14 I 2014 r. Fot. <https://coins.ha.com/itm/poland/world-coins/poland-andrzej-trzebicki-medallic-gold-10-ducats-1677-/a/3029-30233.s?ic4=ListView-ShortDescription-071515-new>

<https://www.ngccoin.com/gallery/newman.aspx>; opis katalogowy: „Andrzej Trzebicki Medallic gold 10 Ducats 1677, Hcz-4050 (AR only R7), 41mm, 34.752g, AU58 NGC. Boldly struck, and lustrous, with extremely high relief. The obverse has a portrait of Andrzej Trzebicki (Bishop of Krakow) facing right, while the reverse has a rather whimsical image of a goose facing left, with the date below in Roman numerals. The designer of this impressive piece was Johann Hohn, a German engraver working with the mint at Danzig, and also with various other German mints. We can find no record of an example in gold, either at auction, or in numismatic reference books. Exceedingly rare, and certain to be one of the true highlight items of the Eric P. Newman Collection sale of world coins”. <https://coins.ha.com/itm/poland/world-coins/poland-andrzej-trzebicki-medallic-gold-10-ducats-1677-/a/3029-30233.s?ic4=ListView-ShortDescription-071515-new> [dostęp 18 XI 2016]; <https://nnp.wustl.edu/library/ImageDetail/583772>; <https://nnp.wustl.edu/library/ImageDetail/583773> [dostęp 1 V 2020]. Pojawienie się tego unikatowego okazu zauważono także w polskich kręgach numizmatycznych, np. na portalu *O monetach.pl*: <http://omonetach.pl/aktualnosci/6/8113/medal-andrzej-trzebicki-herbu-labeledz> [dostęp 27 III 2020].

był wcześniej w posiadaniu innego prominentnego amerykańskiego kolekcjonera numizmatów, Edwarda Howlanda Robinsona Greena (1868–1936), którego spuściznę nabył w większości Burdette Garner Johnson (1885–1947), prowadzący firmę St. Louis Stamp & Coin Company, wybitny numizmatyk i mentor młodego Newmana.

Egzemplarz srebrny znajduje się w gabinecie numizmatycznym Biblioteki Narodowej w Paryżu. Co godne odnotowania, podano przy nim informację o akcesji do zbioru przed 1689 r.<sup>29</sup> Tak wczesna data wskazuje, że być może został on pozyskany w Polsce przez ambasadora Ludwika XIV lub innego dyplomatę francuskiego, działającego w otoczeniu Jana III Sobieskiego. Kwestia zasługuje na dalsze badania.

29 Nr inw. Pol. 128, średn. 4,2 cm, waga 30,75 g, <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ark:/12148/c33gb11wn2> [dostęp 28 III 2020].

Medal wybity w srebrze znajdował się również w wielkiej kolekcji numizmatycznej króla Prus, Fryderyka I, w zamku berlińskim<sup>30</sup>. Niestety, nic nie wiadomo o okolicznościach znalezienia się numizmatu w królewskiej kolekcji. Odnotowana jest też jego obecność w zbiorze Heinricha Lübecka w Królewcu<sup>31</sup>. W literaturze zarejestrowano istnienie dalszych sztuk z tego kruszcu: w kolekcji Jakuba Reichla w Petersburgu<sup>32</sup> oraz w posiadaniu Piotra

Umińskiego w Krakowie (eksponowana na wystawie jubileuszowej odsieczy wiedeńskiej w r. 1883)<sup>33</sup>. Na 66. aukcji zorganizowanej przez Adolfa E. Cahnna we Frankfurcie nad Menem 6 maja 1930 r. pojawił się kolejny medal Trzebickiego, który w katalogu określono jako: „Schönes Original dieser selten Med”. Szacunkowo wyceniono go na 200 marek niemieckich<sup>34</sup>. Los wymienionych egzemplarzy oraz określenie miejsca ich obecnego przechowywania wymaga dalszych badań.

Nieznana jest liczba późniejszych kopii medalu. Galwanostatyczną kopię w dwóch częściach (a więc najpewniej osobne odlewy awersu i rewersu) posiadał Zygmunt Chełmiński w Szarawce na Podolu<sup>35</sup>. Nowszy odlew znajduje się

tycznego Ermitażu. B.-K. Koehne, *Jacob v. Reichel und seine Sammlung*, „Zeitschrift für Münz-Siegel und Wappenkunde. Neue Folge” 1859–1862, s. 1–24; *Якоб Рейхель – медальер коллекционер, ученый (1780–1856) Каталог выставки Государственный Эрмитаж*, red. Т. Таллерчик, Санкт-Петербург 2003; K. Tschernyschow, *Die deutschen Münzen aus der Sammlung Jacob von Reichel*, „Beiträge zur Brandenburgisch/Preussischen Numismatik”, Numismatisches Heft 2011, nr 19, s. 55–58; <https://bioslovhist.spbu.ru/histschool/2245-rejhel-akov-akov-akovlevic.html> [dostęp 30 III 2020].

33 Wystawa Sobieskiego w Krakowie (ciąg dalszy), „Gazeta Toruńska”, r. 17, 1883, nr 230, s. 3; *Medale polskie lub do Polski odnoszące się...*, dz. cyt., s. 104, poz. 1091.

34 Adolph E. Cahn, *Frankfurt am Main, Niedenau 55. Versteigerungskatalog Nr. 66. I. Sammlung Antiker Münzen Griechen, Römer, Byzantiner und Barbarenmünzen, Nachlaß eines ausländischen Adligen. II. Sammlung Russischer Münzen enthaltend viele Seltenheiten, z. Teil aus nordischem Besitz. III. Münzen und Medaillen Europäischer Länder aus verschiedenem Besitz. Anschliessend Auktion 67 Nuismatische Bibliothek des verstobenen Herrn Geheimrat Prof. Dr.h.c. Ferdinand Friedensburg. Die Versteigerung findet im Auftrag der Besitzer statt Dienstag, 6 Mai 1930 u. folg. Tage zu Frankfurt am Main, Niedenau 55, München 1930, s. 158, poz. 2467, tabl. 47.*

35 *Auctions-Catalog. Sammlung des Herrn Sigismund von Chelminski, Szarawka (Russland). Münzen und Medaillen von Polen und sonstige auf Plen bezügliche Gepräge. Montag, den 25. April 1904 und folgende im Locale und unter Leitung des Experten, Otto Helbing, München, Maximilian strasse 13/1 links, München*

również w Gabinetzie Numizmatycznym Muzeum Lubelskiego<sup>36</sup>. Warto dodać, że w spuściźnie Władysława Bartynowskiego, który prowadził kartotekę portretów polskich, odnotowane zostało istnienie graficznego odwzorowania medalu krakowskiego biskupa<sup>37</sup>. Dziełem tego badacza jest również dokumentacja numizmatu wykonana według własnej metody, tzw. bartynotypu, w jednym z albumów poświęconych numizmatom, zachowanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie<sup>38</sup>.

Bardzo szczególnym przejawem recepcji omawianego medalu jest również ilustracja przedstawiająca popiersie biskupa Andrzeja Trzebickiego stylizowane na płaskorzeźbę kamienną. Została ona zamieszczona w historycznej pracy Ludwika Kubali z 1917 r.<sup>39</sup>

Stan badań nad interesującym nas medalem Andrzeja Trzebickiego ogranicza się do kilku publikacji o charakterze katalogowym oraz wzmianek na marginesie szerszych opracowań. Numizmat pojawił się wcześniej w kręgu zainteresowań historyografów i kolekcjonerów. Już w 1704 r. ukazał się drukiem komentarz pióra Lorenza Begera, tak interesujący, że przyjdzie do

1904, s. 129, poz. 1887. Antoni Zygmunt Chełmiński (1863–1905), właściciel jednej z największych polskich kolekcji numizmatycznych, którą wystawił na sprzedaż w domu aukcyjnym Ottona Helbinga w r. 1904. M. Gumowski, *Kollekcya monet i medali P. Z. Chełmińskiego z Szarawki*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, t. 15, 1904, nr 1, szp. 79–81; nekrolog w: „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, t. 16, 1905, nr 3 (63), szp. 335; M. Gumowski, *Chełmiński Antoni Zygmunt*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 278.

36 M. Koperwas, *Katalog medalii XVI–XVIII w. w zbiorach Gabinetu Numizmatycznego Muzeum Lubelskiego*, Lublin 1998, s. 69–70, 139.

37 Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. 802/60/0.

38 Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. AFG.27/III, I.G.20.900.

39 L. Kubala, *Wojna brandenburska i najazd Rakoczego w roku 1656 i 1657*, Lwów 1917, tabl. po s. 56.

niego wrócić w dalszym wywodzie<sup>40</sup>.

Informację o medalu zamieścił Gottfried Bernhard Casseburg<sup>41</sup> w opracowaniu z 1737 r., zatytułowanym *Sammlung preussischer und polnischer Medaillen wie auch Thaler*, będącym spisem kolekcji zgromadzonej przez Heinricha Lübecka<sup>42</sup>. Medal krakowskiego biskupa znany był też Johannowi Christianowi Kundmannowi<sup>43</sup>, który zebrał w swoim gabinecie przeszło 3000 okazów sztuki medalierskiej. Praca jego autorstwa *Die Heimsuchungen Gottes in Zorn und Gnade*

40 L. Beger, dz. cyt., s. 75–76, il. na s. 75. Lorenz Beger (1653–1705), wybitny numizmatyk, od 1672 r. w służbie księcia Palatynatu Karola I Ludwika organizował gabinet numizmatyczny w Heidelbergu, w 1686 r. objął posadę bibliotekarza na dworze Fryderyka III (późniejszego króla Fryderyka I) w Berlinie, gdzie nadzorował gabinet sztuki i starożytności, w tym zbiór numizmatów, w 1703 r. urządzony w nowym zamku berlińskim, wzniesionym według projektu Andreasa Schlütera; był autorem erudycyjnych, wysoko ocenianych prac z zakresu numizmatyki, medalierstwa i starożytności, F. Kenner, *Beger: Lorenz B.*, w: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 2, Leipzig 1875, s. 271–272; Lorenz Beger, w: L. Noack, J. Splett, *Bio-Bibliographien: brandenburgische Gelehrte der frühen Neuzeit*, Berlin-Cölln 1688–1713, Berlin 2000, s. 37–44; V. Heenes, *Biographie und Bibliographie von Lorenz Beger*, w: *Proceedings of the international congress „300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus”*, hrsg. von M. Kunze, H. Wrede, München 2006, s. 83–96. O zbiorze, G. Heres, *Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640–1830*, „Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte” 1977, nr 18, s. 93–130, tabl. 21–28; tenże, *Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640–1830. Addenda et corrigenda*, „Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte” 1980, nr 20, s. 101–104.

41 Gottfried Bernhard Casseburg (1708–1750), prawnik, od 1730 r. asystent w bibliotece miejskiej i profesor filozofii, od 1740 r. profesor starożytności na uniwersytecie w Królewcu. <https://users.manchester.edu/FacStaff/SSNaragon/Kant/Bio/BioKonFrames.html> [dostęp 14 V 2020].

42 G.B. Casseburg, dz. cyt., s. 55, poz. 29.

43 Johann Christian Kundmann (1684–1751), lekarz i numizmatyk wrocławski, zgromadził kolekcję monet oraz dzieł natury i sztuki. A. Schimmelpfennig, *Kundmann, Johann Christian* w: *Allgemeine Deutsche...*, dz. cyt., t. 17, Leipzig 1883, s. 377.

*Über das Hertzogthum Schlesien in Müntzen*, wydana w roku 1742 w Lipsku, zawiera spis dziewięciuset osobistości upamiętnionych medalami. Pod numerem 828 znalazła się notka: „Trzebicki, (Andreas) Dei et Apostolicae sedis gratia Episcopus Cracoviae, Dux Severiae in effig. Rev. Candore. 1677”<sup>44</sup>. Niestety, wśród egzemplarzy wybranych do reprodukcji na dołączonych do wydawnictwa sześciu tablicach brak medalu krakowskiego hierarchy. Feliks Bentkowski w 1830 r. w spisie zbiorów Gabinetu numizmatycznego Uniwersytetu Warszawskiego podał wagę znajdującego się w tym zbiorze złotego egzemplarza (10 dukatów), przytoczył też widniejące na awersie inicjały: I.H oraz „A.T.H.D.D.D.”, lecz ich nie rozwiązał<sup>45</sup>. W swoim wiekopomnym *Gabinecie medalów polskich* Edward Raczyński zamieścił obszerną notę o zajmującym nas medalu w tomie drugim, w dwóch kolejnych wydaniach z 1838 i 1845 r.<sup>46</sup> Rozpoznał prawidłowo autora dzieła, Johanna Höhna Mł., pozostawił natomiast nierozczytane inicjały. Odnosząc się do postaci łabędzia na rewersie, skonstruował, że ptak ów „jest herbownym znakiem, a przytem allegoryczną figurą oznaczającą prawość serca i rzetelność”. Kilka słów poświęcił również samemu Andrzejowi Trzebickiemu<sup>47</sup>. Do podstawowych danych opisowych (bez rozpoznania medaliera i rozwiązania skróconych inskrypcji) ograniczył się także Leon Mikocki w niemieckojęzycznym, wydanym w roku 1850 w Wiedniu, katalogu polskich monet

44 J.Ch. Kundmann, *Die Heimsuchungen Gottes in Zorn und Gnade Über das Hertzogthum Schlesien in Müntzen*, Leipzig 1742, s. 64, poz. 828 (*Verzeichniss derer Gelehrten in Münzen, Wie solche in Originalen, und denenselben gleichenden Abgüssen besitze*).

45 F. Bentkowski, dz. cyt., s. 81, poz. 276.

46 E. Raczyński, dz. cyt., t. 2, Wrocław 1838, s. 366–369, nr 250; tenże, dz. cyt., t. 2, Berlin 1845, s. 374–377, nr 250.

47 Tenże, dz. cyt., t. 1, Wrocław 1838, s. 366.

i medali<sup>48</sup>. Podobnie postąpił Dmitrij Iwanowicz Prozorowski publikując w 1872 r. w Petersburgu katalog medalii polskich, ilustrowany wizerunkami odbitymi z zarekwirowanych w Warszawie płyt graficznych<sup>49</sup>. Opracowanie Raczyńskiego wykorzystał Konstanty Hoszowski w monografii krakowskiego biskupa, wydanej w Krakowie w roku 1861. Napisał ogólnikowo: „na lat dwa przed śmiercią czcigodnego Pasterza, wdzięczność publiczna oceniając jego niezliczone dla kraju zasługi, uczciła pamięć rzadkich cnót i poświęceń, pięknym medalem, wybitym na wiekopomną sławę jemu, a chlubę Narodowi”<sup>50</sup>. Zaproponował rozwiązanie sygli „ATH D.D.D.” jako: „Andreas Trzebicki honor dat, donat, dedicat”<sup>51</sup>. Stwierdził też, że łabędź jest rodzym znakiem domu Trzebickich, „a przytem postaciowem wyobrażeniem nieskazitelnej czystości serca, jaką przez całe życie swoje odznaczał się biskup”<sup>52</sup>. Towarzyszącą mu lemmę tłumaczył tak: „Candore; to jest: białością (a w przenośnym znaczeniu szczerością)”<sup>53</sup>. W katalogu kolekcji Emeryka Hutten-Czapskiego, w tomie drugim wydanym w Petersburgu w r. 1872, medal bity w srebrze, oznaczony został numerem 4050. Autor podał nazwisko medaliera, litery ATH pozostawił nierozwiązane, z sugestią, że dotyczą ofiarodawcy, natomiast „D.D.D.” zostały odczytane jako „Dat,

48 L. Mikocki, *Verzeichniss einer grossen und sehr gewählten polnischen Münz- u. Medaillen-Sammlung*, Wien 1850, s. 140, poz. 2897.

49 Д.И. Прозоровский, *Коллекция хранящихся в императорской Академии художеств гравюр на меди и резьбы на дереве, с изображением медалей, исторических событий и гербов. Гравюры*, Санкт Петербург. 1872, s. 68, poz. 371 (na rewersie obok łabędzia litery PBC; opisany jako złoty i srebrny).

50 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 111.

51 Tamże, s. 112.

52 Tamże, s. 112–113.

53 Tamże, s. 112.

Dicat, Dedicat”<sup>54</sup>. Pełen opis, z prawidłową atrybucją oraz rozwinięciem inicjałów na rewersie za Hoszowskim, zawiera biogram krakowskiego biskupa pióra Mariana Bartynowskiego w *Encyklopedji kościelnej* z 1907 r. Autor posłużył się zgrabną, lecz w istocie nic nie znaczącą formułą: „wdzięczność publiczna oceniając jego niezliczne dla kraju zasługi, uczciła na lat dwa przed zgonem T. jego zasługi wybitnym medalem”<sup>55</sup>.

Michał Rożek uwzględnił medal w biografii biskupa Andrzeja Trzebickiego z 1989 r., napisanej wspólnie z Adamem Przybosiem. Poza krótkim opisem, stwierdził, że został on wybitny „przez miasto Kraków w 1677 r.”, w dowód uznania dla „wybitnego męża”. Nie podał przy tym żadnej podstawy źródłowej dla takiej konstatacji. Od dziewiętnastowiecznego monografisty biskupa przyjął odczyt inicjałów poniżej popiersia biskupa<sup>56</sup>. Niczego nowego nie wniosła notka dotycząca egzemplarza w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego, autorstwa Danuty Krawczyk-Biernat, w publikacji z 2012 r. Autorka wskazała, że „Napis *Candore*, odnoszący się do nieskazitelnej bieli ptaka, okazuje przymioty biskupa”. Monogram ATH nie został rozszyfrowany, wskazano jedynie, że „należy zapewne do fundatora medalu”<sup>57</sup>. Podstawowe informacje oraz dobrej jakości fotografie dostępne są w cyfrowej bazie zbiorów muzealnych<sup>58</sup>. Medal Andrzeja

54 E. Hutten-Czapski, dz. cyt., t. 2, s. 270–271, poz. 4050 (srebro, R’).

55 *Encyklopedja kościelna...*, dz. cyt., t. 29, Warszawa 1907, s. 236.

56 A. Przyboś, M. Rożek, *Biskup krakowski Andrzej Trzebicki. Z dziejów kultury politycznej i artystycznej w XVII stuleciu*, Warszawa–Kraków 1989, s. 131. Wzmiankuje go także A. Przyboś, *Andrzej Trzebicki (1607–1679) od 1658 biskup krakowski*, „Rocznik Krakowski” 1987, nr 53, s. 13.

57 *100 rarytasów...*, dz. cyt., s. 172, poz. 74 (oprac. D. Krawczyk-Biernat).

58 Medal z kolekcji E. Hutten-Czapskiego, nr inw. MNK

Trzebickiego wzmiankowany jest także w biogramach Johanna Höhna Mł.<sup>59</sup> Dodać można, że medal (egzemplarz w Muzeum Narodowym w Krakowie) posłużył również jako ilustracja do opracowania nowożytnych dziejów Krakowa pióra Janiny Bieniarzówny i Jana M. Małeckiego<sup>60</sup>.

Autorstwo medalu, potwierdzone monogramową sygnaturą, nie budzi wątpliwości. Jest on dziełem wybitnego artysty gdańskiego, Johanna Höhna Mł. (ok. 1642, Gdańsk – 26 XI 1693, Wrzeszcz). Był on synem medaliera, Johanna St., u którego uczył się zawodu. Samodzielnie pracował przynajmniej od roku 1656. Był twórcą licznych medalii okolicznościowych i portretowych, także dla zleceniodawców spoza Gdańska, głównie króla Polski, elektora brandenburskiego i senatorów Rzeczypospolitej<sup>61</sup>. Spod jego ręki wyszły numizmaty związane z krakowskimi uroczystościami koronacyjnymi Jana III Sobieskiego

VII-MdP-1094. <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/200161> [dostęp 23 III 2020].

59 M.in. L. Forrer, *Biographical Dictionary of Medallists, Coin-, Gem-, and Seal-Engravers, Mint-Masters, &c., with references to their works B.C. 500 – A.D. 1900*, t. 7, London 1923, s. 454.

60 J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa. Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984, il. na s. 393.

61 M. Gumowski, *Studia nad gdańską sztuką medalierską XVII w.*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1924, nr 10, s. 23–64; tenże, *Gdańska sztuka medalierska*, w: *Gdańsk. Przeszłość i teraźniejszość*, red. S. Kutrzeba, Lwów 1928, s. 440–452; tenże, *Höhn Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962–1964, s. 49; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Warszawa 1979, s. 94–95; J. Strzałkowski, *Słownik medalierów polskich i z Polską związanych (1508–1965)*, Warszawa 1982, s. 96–98; A. Więcek, dz. cyt., s. 63–66, il. 78, 80–84 (autor nie wzmiankuje medalu Andrzeja Trzebickiego); M. Gumowski, *Mennica Gdańska*, Gdańsk 1990, s. 6–50; *Polski indeks biograficzny*, wyd. 2. połączone i rozszerzone, oprac. G. Baumgartner, München 2004, s. 552; [http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=H%C3%96HN\\_JOHANN\\_jr](http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=H%C3%96HN_JOHANN_jr), oprac. M. Gliński [dostęp 20 XI 2016].

i Marii Kazimiery w lutym 1676 r.<sup>62</sup>, a także złota moneta z 1677 r. z królewskim wizerunkiem z jednej i widokiem Krakowa z drugiej strony<sup>63</sup>.

Nic nie wiadomo o okolicznościach powstania medalu: przyczynie, inicjatorze, fundatorze, liczbie egzemplarzy, sposobie dystrybucji. Proces powstawania tego typu numizmatów miał charakter złożony. Aby przybliżyć działania, które trzeba było podjąć, żeby zrealizować dzieło niewielkie rozmiarami, lecz odznaczające się często wybitnymi walorami artystycznymi, a jednocześnie pełniące ważne funkcje propagandowe, przytoczymy dobrze udokumentowany źródłowo przypadek. Dotyczy on co prawda epoki saskiej, ale może świetnie zilustrować mechanizmy działające z pewnością także w drugiej połowie XVII w. Chodzi o medal jubileuszowy wybity w złocie i srebrze z okazji 300. rocznicy inkorporacji Prus do Polski<sup>64</sup>. Pomysł wyszedł od burmistrza Gdańska, Johanna Wahla. Po zatwierdzeniu go przez radę miejską zakupiono u złotników srebro wagi 286 grzywien i ½ skojca. Do wykonania projektu zatrudniono Johanna Donneta. Rysunek przeniósł na stempel menniczy rytownik Gottfried Schwartz, za co zapłacono znaczną kwotę. Wiadomo z archiwaliów, że wybito 5 złotych i 286 srebrnych numizmatów. Nadzwyczaj cenne są również informacje na temat ich dystrybucji: złote ofiarowano członkom dworu Augusta III, srebrne „ojcom miasta i pozostałym członkom

ordynków miejskich, a także wspomniałomyślnie podarowano samym profesorom”<sup>65</sup>. Po dwie złote sztuki (każda wagi 279,28 g) przesłano królowi Augustowi III i Marii Józefie, a jedną dostał minister Henryk von Brühl<sup>66</sup>. W sumie cała akcja kosztowała 15 853 fl. 9 gr, czyli równowartość 201 łasztów pszenicy<sup>67</sup>.

Doskonale widać więc, że wykonanie medalu ku czci biskupa Andrzeja Trzebickiego musiało także wiązać się z wydatkami na kruszec, projektanta i wykonawcę, a także ze zorganizowaniem jego produkcji. Któż zatem był inicjatorem i zleceniodawcą? Być może odpowiedź kryje się w sygłach, widniejących na awersie pod biskupim popiersiem. Jak już wcześniej wspomniano, proponowano ich odczytanie jako: „Andreas Trzebicki honor dat, donat, dedicat”. Takie rozwinięcie mogłoby sugerować, że to sam biskup krakowski kazał wybić numizmat ku własnej czci. Nie negując takiej ewentualności, trzeba wskazać, że istnieją inne możliwości. Przede wszystkim trzeba zauważyć, że litery można czytać następująco: „Andreae Trzebicki honori dat, donat, dedicat”. W takim przypadku mamy do czynienia z dedykacją biskupowi, lecz ten, kto dokonuje tej dedykacji nie został nazwany. Taka interpretacja ma sens tylko przy założeniu, że litera H, to inicjał słowa „honor”, a skrót D.D.D. należy zwyczajowo rozwinąć jako klasyczną frazę dedykacyjną o antycznej metryce: „Dat, donat, dedicat”<sup>68</sup>. Literatura wskazuje jednak także na inne warianty odczytu wspomnianego skrótu. Niderlandzki erudyta Jan Gruyter (1560–1627) podaje lekcję: „Dono dedit, donum

dedit dedicavit”<sup>69</sup>, podobnie Hubert Goltz: „Dono dedit dedicavit”<sup>70</sup>.

We współczesnym omawianemu medalowi kompendium, obejmującym objaśnienia antycznych rzymskich napisów, padewski humanista Sertorio Orsato (1617–1678) czyta skrót następująco: „Data Decreto Decurionum. [...] In lapidibus, decreto coloniae datis, sub subsequentibus”, „Datum Decreto Decurionum”, „Datus Decreto Decurionum. [...] Quae dicendi formula in monumentis publico decreto, in colonijs alicui erectis, quod frequentissimum”, „Datus Dono Decurionum”, „Decem Decurionum Dedit”, „Decreto Decurionum Dederunt”, „Dono Decurio Dedit”, a także: „De Dono Dei. Digno Deo Dicitur” oraz „Dono Dedit Dedicavit. [...] In votivis, & Deo Dicitur”<sup>71</sup>. Nowsze leksykony abrewiatur podają następujące znaczenia: „Datus decreto Decurioni” lub „datum decurionum decreto”<sup>72</sup>, „D.D.D. Datum Decreto Decurionum. – Dat, donat, dedicat. – Dono dedit, dedicavit. Domni tres. Deo donum dedit. Dedit dedicavit”<sup>73</sup>.

Biorąc pod uwagę powyższe, należy rozważyć, czy liter D.D.D. nie należy odczytywać jako „Data Decreto Decurionum” lub podobnie. Zatem, można roboczo zaproponować wariantywny propozycje odczytu inicjałów na medalu: „Andreae Trzebicki Honori Dat Dedit Dedicat” lub „Andreae Trzebicki Haec [numisma?] Data Decreto Decurionum”. Można oczywiście formułować także inne warianty, ale bez mocnego

wsparcia źródłami z epoki ich mnożenie wydaje się nieuprawnione.

Czy zatem określenie „dekurion” mogło mieć zastosowanie w realiach Rzeczypospolitej drugiej połowy XVII w.? A jeśli tak, to co znaczyło? Rozpoznanie przeprowadzone w ówczesnej literaturze wskazuje na interesujący trop. W dziele opisującym ustrój państwa polsko-litewskiego, opracowanym przez Stanisława Krzysztanowicza i wydanym drukiem w 1642 r., natrafiamy kilkakrotnie na wspomniane określenie w odniesieniu do władz miejskich. Przytoczmy je: „In civitatibus autem & oppidis & vicis praeter hos sunt etiam consules. **Ita vocamus eos, qui a veteribus decuriones appellantur:** [podkr. – K.J. Cz., M. W.] penes quos est civitatis cujusque gubernatio & custodia: in delinquentes animadverso: publicorum commodorum administratio, curaue edificiorum & sartorum tectorum publicorum”<sup>74</sup>. Dalej, w odniesieniu do zarządu miasta: „Caeteros autem scabinos, **ipsi consules sive decuriones** [podkr. – K.J. Cz., M. W.] in sua quinque civitate & oppido legunt, & Sacramento adigunt”<sup>75</sup>; „Ea vero partim penes advocatum & scabinos, partim penes **decuriones sive consules** [podkr. K.J. Cz., M. W.] & magistratum civium sunt, partim etiam penes magistros contuberniorum”<sup>76</sup>. W końcu, opisując miasta na Warmii: „Civitates a **decurionibus, seu consulibus**, [podkr. – K.J. Cz., M. W.] & quidem Germanicae linguae & sanguinis [...] reguntur”<sup>77</sup>. Najwyraźniej więc w opracowaniach prawniczych, w nawiązaniu do nomenklatury antycznej, dekurionami nazywano rajców miejskich. Medal Andrzeja Trzebickiego na wielu poziomach odwołuje

62 J.G. Rokita, *Medal upamiętniający królewską koronację Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery w Krakowie pochodzący z 1676 roku. Uwagi ikonograficzne*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2018, nr 17, s. 307–336.

63 <https://zbiory.mnk.pl/pl/galerie-tematyczne/17/katalog/65035>; <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/zaawansowane/katalog/64975> [dostęp 23 III 2020]. Okoliczności emisji, w tym emitent, są dyskusyjne.

64 E. Kizik, *Gdański medal jubileuszowy z okazji trzechsetlecia inkorporacji Prus do Polski w 1754 roku*, „Zapiski Historyczne”, t. 77, 2012, z. 2, s. 79–91.

65 Tamże, s. 82–85.

66 Tamże, s. 85–86.

67 Tamże, s. 87.

68 I. Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, t. 1, Warszawa-Lwów 1781, s. 222.

69 J. Gruterus (Jan Gruyter), *Corpus inscriptionum ex recensione et cum adnotationibus Joannis Georgii Graevii antiquae totius orbis Romani*, t. 2, cz. 2, Amstelaedami 1707, s. XCVIII.

70 H. Goltz, *Thesaurus rei antiquariae huberrimus*, Antverpiae 1579, s. 185.

71 S. Orsato, *De notis Romanorum commentarius*, Patavii 1672, s. 132.

72 *Nouveau dictionnaire de la conversation, ou repertoire universel*, wyd. A. Wahlen, t. 9, Bruxelles 1845, s. 63.

73 *Lexikon Abreviaturarum. Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen*, oprac. A. Cappelli, Leipzig 1901, s. 463.

74 S. Krzysztanowicz, *Respublica sive status Regni Poloniae, Litvaniae, Prussie, Livoniae*, Lugduni Batavorum 1642, s. 156.

75 Tamże, s. 161.

76 Tamże, s. 178.

77 Tamże, s. 211.



4. Johann Höhn Mł., Donatywa krakowska Jana III, awers i rewers, złoto, 1677 r., egzemplarz w Muzeum Narodowym w Krakowie. Fot. MNK

się do erudycji odbiorców, wśród których najpewniej był osoby znające okoliczności jego powstania oraz sam biskup. Tak więc stwierdzenie Michała Rożka, że rada miejska Krakowa była podmiotem odpowiedzialnym za powstanie numizmatu, jest godne rozpatrzenia.

Mimo słabego zaawansowania badań, wiadomo, że w kręgu krakowskich władz miejskich powstawały różnorakie inicjatywy z zakresu mecenatu artystycznego i kulturalnego<sup>78</sup>. Należały do nich, nie zawsze uwieńczone sukcesem, działania w zakresie gromadzenia i publikowania źródeł municypalnych, a także badania nad dziejami stolicy Królestwa. Ze względu na charakter przedstawienia na rewersie medalu, szczególnie istotne znaczenie mają świadectwa praktycznej twórczości na polu emblematyki. Poza programami eksponowanymi na okazjonalnych bramach triumfalnych<sup>79</sup>, zwracają uwagę złożone pod względem układu i treści kompozycje na kartach tytułowych „Septimanaliów” (rachunków miejskich) z lat 1665–1669, których autorem był Tomasz Szałwiowski. Na jednej z nich, z 1665 r., widnieją nawet cztery medaliony z emblematami i lemmami, mające cechy odrysów z monet i medali<sup>80</sup>. Co prawda, nie ujawniono dotąd źródła,

78 M. Rożek, *Mecenat mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, s. 183–212.

79 Autorstwo tych programów stanowi odrębne zagadnienie, bowiem w ich realizacji brali udział profesorowie Akademii Krakowskiej, np. autorem literackiej oprawy wjazdu koronacyjnego Jana III Sobieskiego w 1676 r. był Stanisław Józef Biezanowski. In *laudes Ioannis Sobescii. Rękopiśmienny zbiór emblematów z rysunkami Johanna Jakoba Rollosa*, wstęp i oprac. M. Górńska, B. Milewska-Ważbińska, Warszawa 2016, s. 34.

80 M. Rożek, *Mecenat...*, dz. cyt., s. 201, il. 63–66. Kwestia realnych pierwowzorów dla tych kompozycji wymaga osobnego ujęcia, można jednak stwierdzić, że dwie połączone ręce z lemmą: „Felicitas Tempora Regum Concordia” występują na medalu króla Hiszpanii Filipa II z 1559 r.; słońce i księżyc oraz korona z lemmą „Tam Feliciter Omnia” odnoszą się z kolei do żony Filipa II, Izabeli.

poświadczających emisję numizmatów przez radę miejską, ale można być pewnym, że istniała wśród krakowskich rajców świadomość korzyści płynących z takich działań prowadzonych przez inne miasta, głównie Gdańsk. Funkcję medali w polityce prowadzonej przez miasto nad Motławą scharakteryzował trafnie Marcin Kaleciński: „Monety, medale i donatywy bite w Gdańsku stanowiły istotne medium propagandowe, oręż w walce o podtrzymanie szczególnego statusu Gdańska – w przekonaniu jego mieszkańców – podległego jedynie królowi. Mimo niewielkiego formatu ikonografia tych przedmiotów, jak swoisty barometr, żywo reagowała na aktualną koniunkturę polityczną. Medale chwały i wierności Gdańska, chwały władców polskich, z racji precyzji i lapidarności formy oraz erudycyjnej treści należą do wybitnych w skali europejskiej zjawisk z pogranicza sztuki i polityki”<sup>81</sup>.

Dopóki nie zostaną odnalezione zapisy archiwalne, poświadczające zaangażowanie krakowskich władz miejskich na polu mennictwa, dopóty można jedynie za dotychczasową literaturą wiązać z nimi monetę (znane są egzemplarze złote o wadze 3, 4 i 5 dukatów oraz w srebrze) datowaną na kwiecień (?) 1677 r., określaną czasem mianem donatywy<sup>82</sup>. Na jej awersie widnieje popiersie Jana III Sobieskiego *all'antica*, w paludmencie i wieńcu laurowym, na rewersie zaś panorama Krakowa oświetlonego promieniami padającymi z obłoków (il. 4). Na uwagę zasługuje rewersowy napis: „ALMA URBS CRACOVIA” z datą:

81 M. Kaleciński, *Między sferą prywatną a publiczną. „Ars mythologica” i antykizacja we wnętrzach domów i w ogrodach gdańszczan*, w: *Gdańsk nowożytny a świat antyczny*, red. M. Otto, J. Pokrzywnicki, Gdańsk 2017, s. 143.

82 O definicji donatywy zob. J. Tylicki, *O historii sztuki i numizmatyce, czyli kto projektował niektóre donatywy gdańskie Zygmunta III*, „Biuletyn Numizmatyczny” 2009, nr 1, s. 27, przyp. 1.

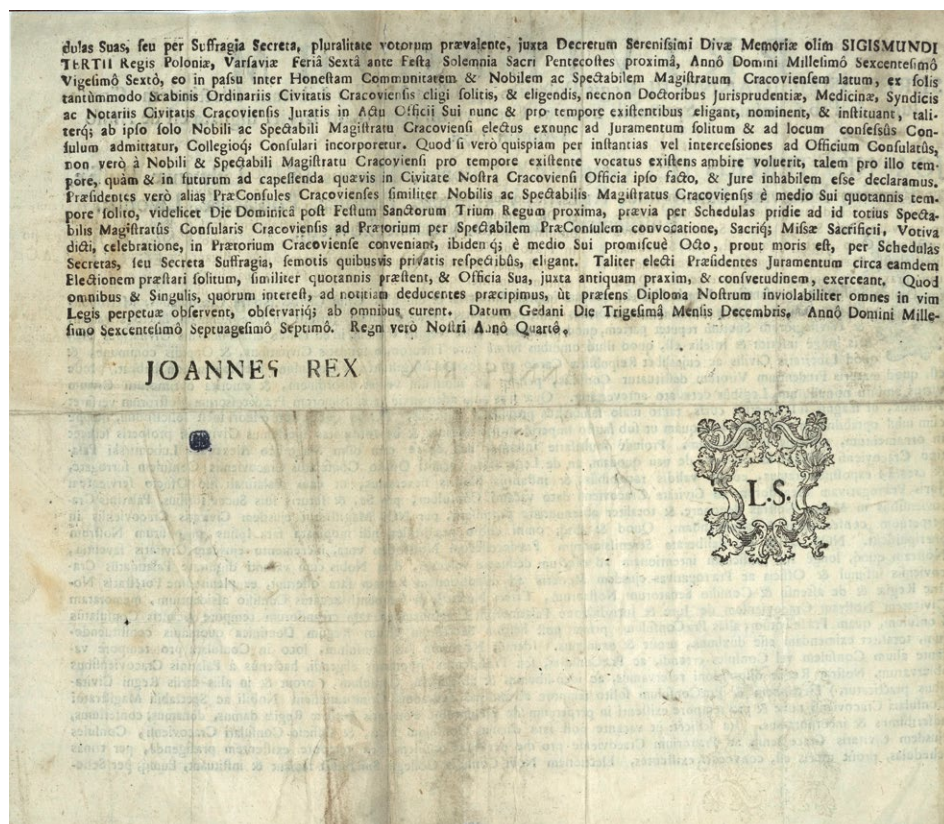
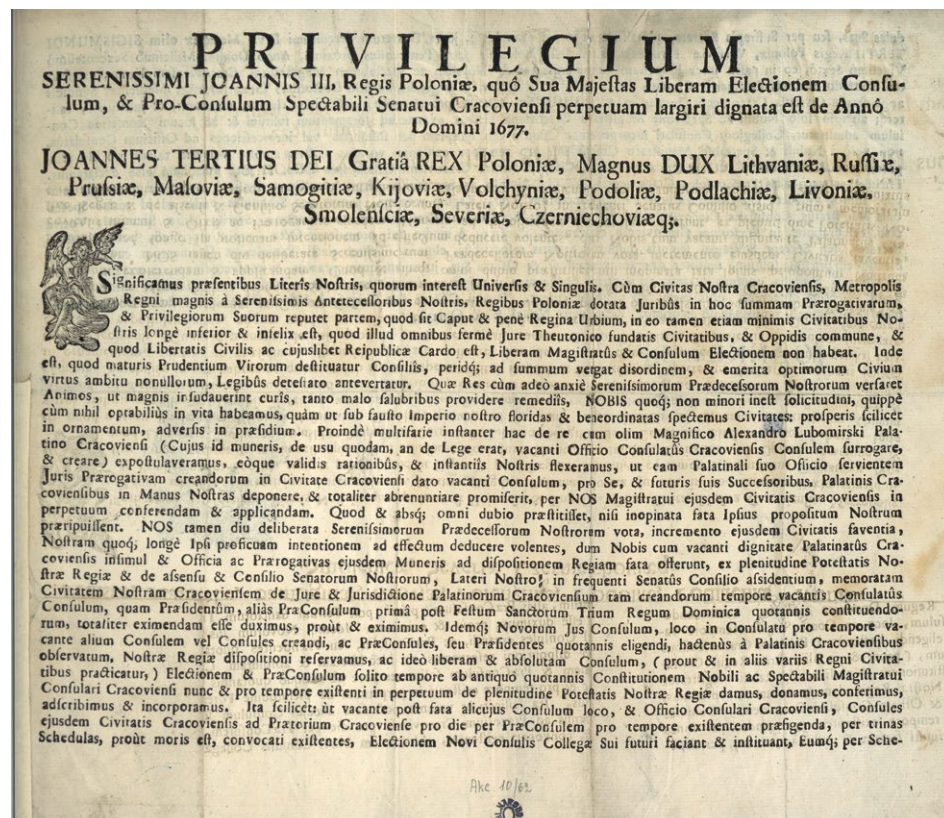
„MDCLXXVII / & (?) APR.”<sup>83</sup>. Numizmat przypisuje się Johannowi Höhnowi Mł.<sup>84</sup> Nie rozwijając szerzej interpretacji tego bardzo interesującego dzieła, trzeba podkreślić, że określenie użyte w stosunku do Krakowa ma charakter szczególny i odwołuje się bezpośrednio do nomenklatury odnoszonej do Rzymu<sup>85</sup>. Król, którego

83 E. Raczyński, dz. cyt., t. 2, Wrocław, s. 297, poz. 211; E. Hutten-Czapski, dz. cyt., poz. 2424. Charakterystyka przy okazji sprzedaży egzemplarza monety czterodukatawej 14 III 2020 r. w Antykwariacie Numizmatycznym Michał Niemczyk w Warszawie, <http://archiwum.niemczyk.pl/auction/51/692/jan-iii-sobieski-donatywa-o-wadze-4-dukataw-1677-krakow-ekstremalna-rzadkosc> [dostęp 23 V 2020]: „Jest to jedyna znana donatywa koronna. Została wybita przez radę miasta Krakowa, choć nie jest jasne, z jakiej okazji wybito ją właśnie w 1677 roku. Król bowiem w 1677 roku wizytował Prusy, w tym Gdańsk. Nie gościł natomiast w tym roku w Krakowie. Niewykluczone jednak, że król nadał miastu jakieś nowe przywileje. Raczyński (za Albertrandim) przypuszczał, że donatywa ta powstała w związku z planami królewskimi otwarcia mennicy w Krakowie. Długie starania o otwarcie mennicy podejmowane były podczas obrad kilku sejmików [...] w 1677 roku. Zgoda na otwarcie mennicy zapadła ostatecznie na sejmie zwołanym w Grodnie. Donatywa została wybita na polecenie króla dla celów podarunkowych. Rozdawano ją posłom i senatorom. Być może właśnie ten królewski dar zapewnił przychyłność dla planów Jana III Sobieskiego, obradującego w Grodnie sejm. Donatywa wybita została jedną parą stempli, ale w trzech nominałach; o wadze trzech, czterech i pięciu dukatów. Większość znanych egzemplarzy to trzydukatówki. Pozostałe nominały są ekstremalnie rzadkie. W zbiorze Czapskich są dwa egzemplarze o wadze 3 i 4 dukatów. Egzemplarz złoty o wadze 4 lub 5 dukatów jest w zbiorach Ermitażu. Kolejny egzemplarz znajduje się w kolekcji cesarskiej w Wiedniu”. Trzydukatowa wersja została sprzedana 21 X 2017 r. w tym samym domu aukcyjnym. <http://archiwum.niemczyk.pl/auction/18/177/jan-iii-sobieski-donatywa-o-wadze-3-dukataw-1677-krakow> [dostęp 23 V 2020]. Ostatnio pojawiło się przypuszczenie o wybitcu z inicjatywy rady miejskiej Krakowa złotego medalu z okazji koronacji Jana III Sobieskiego. J.G. Rokita, dz. cyt., il. 1.

84 Być może znak umieszczony w obrębie daty, to nie „&”, tylko przestylizowany monogram Jh.

85 J.G.T. Grässe, *Orbis Latinus. Lexikon lateinischer geographischer Namen des Mittelalters und der Neuzeit*, hrsg. von H. Plechl, Zusammenarbeit S.Ch. Plechl, vol. 3, Braunschweig 1972, s. 273;





5. Edycja przywileju króla Jana III z 1677 r. dla Krakowa, Biblioteka Jagiellońska. Fot. B]

wizerunek jest stylizowany na wzór rzymskich imperatorów, był silnie związany ze stolicą królestwa, a jego nauka w murach Szkół Nowodworskich i w uniwersytecie<sup>86</sup>, także mogła stanowić przyczynę użycia terminu „alma urbs”<sup>87</sup>.

Wydaje się, że istnieją przesłanki wzmacniające tezę o krakowskiej genezie medalu, ponieważ Andrzej Trzebicki popierał starania o uzyskanie przez władze stołecznego miasta samodzielności w wybie-raniu rajców, dotąd wskazywanych przez wojewodę krakowskiego. Działo się to w 1677 r. i zakończyło wydaniem przez Jana III Sobieskiego odpowiedniego przywileju 30 grudnia tegoż roku w Gdańsku<sup>88</sup> (il. 5). Sam biskup przypomniał o tym w liście do rady z 5 kwietnia 1679 r.<sup>89</sup> W tym samym roku 1677 Andrzej Trzebicki aktywnie uczestniczył w obradach sejmu rozpoczętego 14 stycznia w Warszawie<sup>90</sup>. Czy mogło to być okazją do wyrażenia wdzięczności zasłużonemu senatorowi przez zgromadzone stany? Niestety, żadne znane przekazy

o tym nie wspominają, poza tym nie są znane podobne przypadki nagradzania polityków przez polski parlament.

Przedstawione przesłanki służą jedynie weryfikacji arbitralnego stwierdzenia o związku medalu z władzami Krakowa. Wobec braku jednoznacznych dowodów, trzeba tę hipotezę traktować jako jedną z prawdopodobnych. Nie można przecież wykluczyć, że numizmat powstał z woli i za pieniądze samego biskupa krakowskiego. Mógł doskonale służyć jako prezent zarówno w kraju, jak i w stosunkach z zagranicą. Andrzej Trzebicki, podobnie jak inni promi-nenci, posługiwał się darami dyplomatycznymi, czego potwierdzeniem jest zapis w inwentarzu skarbcza medycejskiego we Florencji, dotyczący bursztynowego tryptyku z krucyfiksem, datowanego na 1677 r., opatrzonego herbami Innocentego XI oraz ordynariusza krakowskiego<sup>91</sup>.

Przechodząc do zagadnień związanych z ikonografią i programem ideowym omawianego medalu, należy stwierdzić oczywisty wydzźwięk apologetyczny samej jego formy, wynikający z antycznej genezy (*imago clipeata*) i przypisywanych jej znaczeń, a także z praktyki honorowania w ten sposób przedstawicieli najwyższej elity świeckiej i duchownej. Medale portretowe powstały w okresie renesansu na wzór numizmatów antycznych. Szczególnie pilnie studiowano wówczas rzymskie monety z popiersiami cesarzy i obiegającymi je legendami na awersie oraz przedstawieniami lub pojedynczymi przedmiotami o charakterze symbolicznym na rewersie<sup>92</sup>.

A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2008, s. 91-92. Wywodzone to słowo z hebrajskiego i zrównywano w znaczeniu z „aeterna”: „Les Romains nommerent Rome Urbs aeterna, Alma urbs; ces deux éloges Alma, Aeterna, estoient pouvoit venir de Alam, olam, Ain lamed mem, olim, saeculum.” L. Thomassin, *Méthode d'étudier et d'enseigner la grammaire ou les langues par rapport à l'écriture Sainte & à la langue Hébraïque*, t. 2, Paris 1693, s. 337.

86 H. Barycz, *Lata szkolne Marka i Jana Sobieskich w Krakowie*, Kraków 1939; tenże, *Rzecz o studiach w Krakowie dwóch generacji Sobieskich*, Kraków-Wrocław 1984.

87 Moneta wymaga pogłębionych studiów, dotyczących okoliczności emisji, źródeł inspiracji i złożonego przekazu ideowego, w którym na sposób erudycyjny mogły się nakładać i przenikać różne treści.

88 J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, dz. cyt., s. 424-425 (autorzy wiążą z tym przywilejem wybite przez miasto medalu ku czci króla w 1677 r.). Sam akt wydano drukiem (egzemplarz w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. SD XVII.4.16301).

89 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 113-114.

90 A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 112-116.

91 K. Hinrichs, Bernstein, *das „Preußische Gold“ in Kunst- und Naturalienkammern und Museen des 16.-20. Jahrhunderts. Zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. Phil.)*, Philosophische Fakultät III der Humboldt-Universität zur Berlin, 2006, s. 271.

92 Na ten temat bardzo obszerna literatura, tytułem przykładu można przywołać: G.F. Chiaï, *Das Münzporträt in der Renaissance w: Vorträge zur Geldgeschichte 2012*, hrsg. von R. Walburg, Frankfurt am Main 2013, s. 5-39.

Świetnym przykładem czerpania motywów z monet antycznych w nowożytnej produkcji emblematycznej jest dzieło węgierskiego humanisty Jánoša Zsámboky'ego (Joannesa Sambucus) *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis*, po raz pierwszy wydane w Antwerpii w 1564 r., później wielokrotnie wznawiane (w tym po francusku oraz holendersku)<sup>93</sup>. W tej tradycji mieści się medal Andrzeja Trzebickiego.

Zanim jednak przejdziemy do odczytania znaczeń związanych z emblemem na rewersie, musimy się zatrzymać przy samym portrecie biskupa. Pierwszą kwestią jest wiarygodność rysów portretowanego. Aby ją zweryfikować, powinniśmy zestawzić popiersie na numizmacie z autentycznymi wizerunkami biskupa. Dysponujemy dzisiaj kilkoma dziełami malarskimi i rzeźbiarskimi, które powstały za życia Andrzeja Trzebickiego, a także stosunkowo niedługo po jego śmierci. Najcenniejszym źródłem do poznania wyglądu krakowskiego hierarchy jest jego oficjalny, reprezentacyjny portret pędzla Daniela Schultza z 1664 r., umieszczony w galerii biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru franciszkanów<sup>94</sup>.

93 A. Visser, *Joannes Sambucus and the learned image: the use of the emblem in late-Renaissance humanism*, Leiden 2005; <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FSAb>, oprac. A. Visser [dostęp 23 III 2020]. Zob. B. Czarski, *Recepcja antycznej ikonografii monetarnej w XVI-wiecznych drukach emblematycznych (projekt badawczy Biblioteki Narodowej)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, nr 46, s. 109–134.

94 *Zabytki XVII wieku. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883*, Kraków 1884, s. 5, tabl. XII; S. Tomkowicz, *Galerya portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie*, Kraków 1905, s. 129–146; M. Giżyńska-Matecka, *Portret biskupa Andrzeja Trzebickiego w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” 1977, z 14, s. 43–72; A. Przyboś, dz. cyt., s. 13; A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 129–131. Ograniczona do popiersia kopia (zmodyfikowana, biskup bez infuły) z r. 1882, autorstwa Ludwika Łepkowskiego, w pałacu biskupim w Krakowie. J. Skrabski, *Portret Andrzeja Trzebickiego*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*,

(il. 6–7). Inne notowane w literaturze konterfekty (w Arcybractwie Miłosierdzia<sup>95</sup> oraz w klasztorze cystersów w Mogile<sup>96</sup>), nie budzą takiego zaufania co do wierności oddania cech fizjonomicznych. Z pewnością na uwagę zasługuje popiersie kute w białym marmurze, osadzone pośrodku wielkiego pomnika nagrobnego ustawionego w 1696 r. w prezbiterium jezuickiego kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła<sup>97</sup> (il. 8–9). Według Michała Wardzyńskiego rzeźby figuralne i najważniejsze detale zdobnicze są dziełem Sulpiciusa Gode z Cambrai, znającego wenecką twórczość Flamanda Josta de Court, a architektura oraz chrząstkowo-maźwolinowa tablica zostały zrealizowane przez Jakuba Bielawskiego<sup>98</sup>.

<https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/portret-andrzeja-trzebickiego> [dostęp 17 III 2020].

95 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 135; A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 131.

96 A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 131.

97 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 130–132; S. Załęski, O.O. *Jezuici przy Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie. Szkic historyczny*, Nowy Sącz 1896, s. 87–89, przyp. 1; J. Daranowska-Łukaszewska, *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebickiego w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 39, 1977, s. 177–190; A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 125–126, il. 32; P. Krasny, *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebickiego w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie a plastyka nagrobna Domenica Guidi*, w: *Między gotyką a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski SHS*, red. E. Fiałek, Kraków 1997, s. 101–112; M. Fabiański, *O jezuickim nagrobku biskupa Andrzeja Trzebickiego*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 10, 2005, s. 127–160; tenże, *Śmierć i zmysły w barokowym nagrobku w Krakowie a pisma Daniela Bartoli S.J.*, w: *Italská renesance a baroko ve střední Evropě. Příspěvky z mezinárodní konference. Olomouc 17.–18. října 2003*, red. L. Daniel, Olomouc 2005, s. 185–196; M. Wardzyński, *Organizacja pracy i praktyka warsztatowa w kamieniołomach dębnickich od drugiej ćwierci XVII do początku XVIII wieku a „długie trwanie” form późnomanierystycznych i wczesnobarokowych*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 344, il. 14; tenże, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-*



6. Daniel Schultz, Portret biskupa Andrzeja Trzebickiego, ok. 1679 r., klasztor franciszkanów w Krakowie. Fot. S. Michta

7. Daniel Schultz, Portret biskupa Andrzeja Trzebieckiego, fragment, 1664 r., klasztor franciszkanów w Krakowie. Fot. S. Michta



Wcześniej, bo w 1683 r., powstała kłęcząca statua biskupa wykonana ze złoczonego mosiądzu, stanowiąca główny element pomnika w katedrze, umieszczonego pierwotnie naprzeciw ołtarza Pana Jezusa Ukrzyżowanego, a obecnie w nawie północnej<sup>99</sup> (il. 10). Oba monumenty ufundował siostrzeniec Andrzeja Trzebieckiego, Kacper Cieński<sup>100</sup>. W 1699 r. uzyskał zgodę miejscowej kapituły na umieszczenie kolejnego symbolicznego nagrobka z podobizną swego krewnego w kolegiacie w Sandomierzu, brak jednak potwierdzenia realizacji tego zamiaru<sup>101</sup>. Niewątpliwie zależało Cieńskiemu na realizmie wyobrażeń pomnikowych Andrzeja Trzebieckiego, na co wskazuje pełna ich zgodność z fizjonomią ukazaną na płótnie Daniela Schultza. Z całą pewnością fundator musiał wskazać albo dostarczyć wykonawcom odpowiedni wzór do naśladowania.

Podobnie musiało być w przypadku omawianego medalu, zawierającego wizerunek, mimo miniaturowych rozmiarów, znakomicie oddający twarz znaną ze wspomnianego portretu biskupa u krakowskich

franciszkanów: szczupłą, z lekko zapadniętymi policzkami i wydatnymi kośćmi policzkowymi, z wąską bródką.

Proces wytworzenia medalu miał charakter bardziej złożony, niż to się zwykle przedstawia, przypisując medalierowi wszystkie jego fazy. Tymczasem, jak to wykazał na konkretnych przykładach Jacek Tylicki, pracowało przy takim miniaturowym dziele kilku artystów. W Gdańsku z wybitnymi twórcami numizmatów współdziałali miejscowi malarze, dostarczający projektów także do wyobrażeń portretowych. Z Samuelem Ammonem współpracował Herman Han<sup>102</sup>, Daniel Schultz zaś i Adolf Boy z Johannem Höhnem St. oraz jego synem<sup>103</sup>. W związku z potwierdzonym autorstwem krakowskiego portretu Andrzeja Trzebieckiego z r. 1664, szczególnie interesujące jest zaangażowanie Daniela Schultza w realizację numizmatów, co

102 J. Tylicki, *O historii sztuki i numizmatyce, czyli kto projektował niektóre donatywy gdańskie Zygmunta III*, „Biuletyn Numizmatyczny” 2009, nr 1, s. 27–38.

103 Tenże, *O gdańskiej historii sztuki i numizmatyce raz jeszcze*, „Porta Aurea”, t. 9, 2010, s. 171–181.



8. Jakub Bielawski, Sulpicius Gode, Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebieckiego, 1696 r., kościół pw. św. św. Piotra i Pawła w Krakowie. Fot. M. Walczak

potwierdzają księgi kasowej kamlarii gdańskiej. Wiadomo, że malarzowi zapłacono w r. 1650 za dwa portrety jako wzór dla rytownika stempli. Jacek Tylicki identyfikuje je z wizerunkami Jana Kazimierza<sup>104</sup>. Kto i na jakiej podstawie przygotował projekt wykorzystany przez Johanna Höhna St. do rytowania stempla medalu Trzebieckiego, tego na obecnym etapie badań nie da się stwierdzić. Autorem wizerunku mógł być sam medalier, który pozyskał wiarygodny

104 Tamże, s. 171–173.

portret biskupa, mógł być nim także gdańszczyzanin Daniel Schultz. Jeśli medal Trzebieckiego został zamówiony przez radę miejską Krakowa, można brać także pod uwagę znanego krakowskiego malarza Jana Trycjusza, u którego rajcy zamówili w r. 1676 konterfekt Jana III Sobieskiego do Sali Pańskiej ratusza<sup>105</sup>.

105 M. Rożek, *Mecenat...*, dz. cyt., s. 187.

–materiałoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku, Warszawa 2015, s. 289, 569, il. 849–850.

99 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 127–130; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 1: *Wawel*, red. J. Szablowski, Kraków 1965, s. 72, il. 673; M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980, s. 104, 107–108, 123–126, 135, 143, il. 19, 24, 27–28; A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 127–129, il. 27, 28; M. Wardzyński, *Marmur i alabaster...*, dz. cyt., s. 272, 295, 568, il. 849.

100 Kacper Cieński był synem Wojciecha oraz Jadwigi z Trzebieckich, siostry biskupa, od r. 1660 kanonikiem gnieźnieńskim, od 1665 – krakowskim, a w r. 1679 został dziekanem kapituły krakowskiej, administrator diecezji krakowskiej podczas sediswakacji w r. 1699/1700; pochowany w kościele pw. św. św. Piotra i Pawła. J. Wiśniewski, *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich od 1186–1926 r. tudzież sesje kapituły sandomierskiej od 1581 do 1866 r.*, Radom 1926, s. 42; B.S. Kumor, *Dzieje diecezji krakowskiej do roku 1795*, t. 1, Kraków 1998, s. 567–568.

101 J. Wiśniewski, dz. cyt., s. 42, 120.



9. Sulpicius Gode, Popiersie biskupa Andrzeja Trzebieckiego z jego nagrobka, 1696 r., kościół pw. św. św. Piotra i Pawła w Krakowie.  
Fot. M. Walczak



10. Pomnik biskupa Andrzeja Trzebieckiego, fragment, 1683 r., katedra na Wawelu. Fot. K.J. Czyżewski



11. Fragment obramienia portretu biskupa Andrzeja Trzebieckiego, ok. 1679 r., klasztor franciszkanów w Krakowie. Fot. S. Michta

pontyfikalnego: w uroczystej kapie (z haftowanymi postaciami apostołów, świętych, a nawet scenami, jak wręczenie kluczy św. Piotrowi), w moście i stule, w tiarze lub w camauro na głowie. Każdemu z tych ujęć przypisać można różne intencje i komunikaty skierowane do odbiorcy. W przypadku świeckich władców pojawiają się stroje współczesne lub kostiumy *all'antica*, cywilne lub wojskowe itd. Mocet kryjący ramiona Andrzeja Trzebieckiego jest znakiem zwierzchności nad Kościołem lokalnym i dlatego prawo jego używania przez biskupów ograniczone było tylko do terytorium własnej diecezji.

Medal Trzebieckiego reprezentuje powszechną w epoce nowożytnej praktykę wykorzystywania motywów heraldycznych do rozwijania, w oparciu o mniej lub bardziej oryginalny koncept, utworów apologetycznych, gloryfikujących wybraną osobistość. Budowa najbardziej nawet karkołomnych skojarzeń z postaciami, wydarzeniami, pojęciami, zaczerpniętymi z historii, Biblii, teologii, filozofii, była istotnym elementem poezji i prozy, w tym szczególnie kazań. W kręgu biskupa Andrzeja Trzebieckiego powstało oprócz omawianego medalu także kilka innych dzieł, eksploatujących motyw herbowego łabędzia. Niestety, nie zachował się wspinały hełm wieży Zegarowej katedry krakowskiej ozdobiony dwunastoma złożonymi heraldycznymi ptakami upamiętniającymi fundatora<sup>106</sup>. Łabędzie występują również w obramieniu portretu w krużgankach

106 S.J. Podgórski, *Certamen votorum inter dioeceses*, Cracoviae 1711, k. K<sub>1</sub>; Benedykt od św. Józefa (Zawadzki), *Infula Cracoviensis gemmis suis distincta*, Varsaviae 1686, s. 369: „Cathedrali Basilica non solum amplissime ornata, / Sed etiam excitata sumptuosissime turri / Ostendit in pinnaculo templi, / Non ciconijs tantum esse locum, sed & Oloribus”. A. Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1844, s. 124, przyp. f; K. Hoszowski, dz. cyt., s. 298–299, przyp. 47; M. Rożek, *Katedra...*, dz. cyt., s. 44–45; A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 137.

Na bliższe rozpoznanie zasługują przesłania zawarte w numizmacie. Jeśli chodzi o kompozycję awersu, to należy stwierdzić, że realizuje ona rozwiązanie najbardziej rozpowszechnione w epoce nowożytnej: z popiersiowym portretem otoczonym legendą. Jednocześnie, ze względu na przynależność portretowanego do stanu kapłańskiego, narzuca się niejako automatycznie skojarzenie z numizmatami honorującymi papieży i wyższą hierarchię Kościoła rzymskiego. W przypadku ujęcia ograniczonego do głowy i ramion, zróżnicowanie ikonograficzne i znaczeniowe dokonywane było przez wybór odpowiedniego ubioru duchownego. Widać to doskonale na przykładzie papieży, prezentowanych w różnych odmianach stroju

klasztoru franciszkanów w Krakowie, w którym podtrzymują kolumny (il. 11). Mniej znany pozostaje zachowany na Wawelu czerwony aparat liturgiczny z tkaniny pokrytej deseniem sieciowym z powtarzającymi się łabędziami i rozetami<sup>107</sup> (il. 12). Zestawienie godeł herbów Łabędź i Poraj nie zostało dotąd wyjaśnione. Takie tkaniny z herbami wkomponowanymi w desień wykonywano dla prominentnych osób na specjalne zamówienie<sup>108</sup>. Ze złotogłowi weneckiego lub rzymskiego wykonano komplet pontyfikalny (ornat, para damatyk, kapa, antependium – obecnie przerobione na makatę), w tym przypadku zastosowano kompletne czteropolowe herby Łabędź, Ostoja, Jelita, Laryssa, wpisane w kartusze nakryte infułami<sup>109</sup> (il. 13).

107 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 154; *Katalog zabytków...*, dz. cyt., s. 123 (tkanina „o wzorze opartym na motywach w. XVI, wśród których rozety oraz łabędzie (może godło herbowe), Polska (?), w. XVII); K.J. Czyżewski, *Kapa pontyfikalna Piotra Tylickiego – konteksty*, w: *Tekstylika w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, Warszawa 2013, s. 181, przyp. 45.

108 Ostatnio o tkaninach herbowych: A. Bender, *Wzorzyste włoskie tkaniny jedwabne z polskimi herbami w XVI i XVII wieku*, w: „Pod niebem Północy”. *Z dziejów polsko-włoskich związków artystycznych*, red. P. Kondraciuk, Zamość 2010, ss. nlb.; M. Piwocka, *O tkaninach, które zdobią i znaczą*, w: *Tekstylika...*, dz. cyt., s. 152–162; ze szczególnym uwzględnieniem skarbcza katedry krakowskiej: K.J. Czyżewski, *Kapa pontyfikalna...*, dz. cyt., s. 179–182; tenże, *Wawelska kapa biskupa Piotra Tylickiego w Piotrawinie – rekapi-tulacja*, w: *Zespół zabytkowy Piotrawina – promocja dziedzictwa. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej podsumowaniu badań archeologicznych i prac remontowo-konserwatorskich w zespole sakralnym w Piotrawinie prowadzonych w latach 2011–2013 oraz wybranym zabytkom zgromadzonym na wystawie przy kościele parafialnym*, red. R. Bartnik, Piotrawin 2014, s. 226–231.

109 K. Hoszowski, dz. cyt., s. 153–154; T. Mańkowski, *Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII wieku*, Wrocław 1954, s. 30–31, tabl. VI, il. 29; *Katalog zabytków...*, dz. cyt., s. 122, 129, il. 821; M. Giżyńska-Matecka, dz. cyt., s. 52, przyp. 46; A. Bender, dz. cyt., s. nlb., il. 20–21; K.J. Czyżewski, *Kapa pontyfikalna...*, s. 181, przyp. 44; tenże, *Wawelska kapa...*, dz. cyt., s. 230.



12. Kapa z powtarzającym się herbem Łabędź biskupa Andrzeja Trzebieckiego, 3. ćw. XVII w., katedra na Wawelu. Fot. K.J. Czyżewski

Znaczącą rolę wyznaczono również herbowi Łabędź w niezwykłym nagrobku biskupa w kościele św. św. Piotra i Pawła, w którym wieńczy on rozbudowaną kompozycję architektoniczno-rzeźbiarską<sup>110</sup>. Do niego też nawiązuje tekst łacińskiego epitafium mówiący o łabędziu, który zastygł w marmurze:

„Hoc Marmore Dirigvit Olor Amisso Andrea Trzebicki Episcopo Craco(viensi) D(uce) S(everiensi) Cardinalibus domesticvs omen habvit purpurae”<sup>111</sup>.

W nagrobku katedralnym postać łabędzia, poza czteropolowym herbem, pojawia się w inskrypcji: „Involucra mentium exosus niveum pactus, lucidamque

110 Por. pozycje bibl. cyt. w przyp. 97.

111 Całość publikuje wraz z polskim tłumaczeniem M. Fabiański, *O jezuitskim nagrobku...*, dz. cyt., s. 138.



13. Fragment ornatu z herbem złożonym biskupa Andrzeja Trzebickiego, 3. ćw. XVII w., katedra, Wawel. Fot. wg T. Mańkowskiego, dz. cyt.

interioris vitae crystallum gentili cygno suo concolorem unice adamavit<sup>112</sup>, co Edward Raczyński przetłumaczył następująco: „brzydząc się pokryciem duszy umysł nieskażonego blasku i przeźroczysty duszy kryształ z herbowym łabędziem jednofarby umiłował<sup>113</sup>”.

Łabędź jest figurą często spotykaną zarówno w heraldyce<sup>114</sup>, jak i emblematyce<sup>115</sup>. Wykorzystanie figur heraldycznych w twórczości emblematycznej jest dobrze

112 *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 8: *Województwo krakowskie*, z. 1: *Katedra krakowska na Wawelu*, wyd. i oprac. A. Perzanowska, Kraków 2002, s. 212–213, poz. 204.

113 E. Raczyński, dz. cyt., t. 2, Berlin 1845, s. 376, przyp. b; K. Hoszowski, dz. cyt., s. 129–130.

114 B. Bei der Wieden, *Mensch und Schwan*, Bielefeld 2014, s. 189–195.

115 Tamże, s. 204–208.

znane i szeroko omówione<sup>116</sup>. Co do herbów biskupów krakowskich kwestie ich różnorodnego wykorzystania oraz interpretacji symbolicznej poruszane były sporadycznie<sup>117</sup>. Przykładem wyjątkowo wyrafinowanych konceptów heraldycznych współczesnych medalowi Trzebickiemu, są fundacje biskupa sufragana Mikołaja Oborskiego: monstrancja oraz para świeczników w katedrze krakowskiej, w których jako motyw o wielu znaczeniach pojawia się kolumna – godło herbu Roch<sup>118</sup>.

Znaczące w kontekście medalu z 1677 r. są wszelkie przypadki symbolicznego i emblematycznego wykorzystania herbowego łabędzia dla uczczenia krakowskiego biskupa. Najczęściej można spotkać

116 P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematyka w późnobarokowych drukach polskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 42, 1980, nr 3/4, s. 401–412; J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002. Z opracowań szczegółowych na uwagę zasługuje m.in. A. Stankiewicz, *Treści propagandowe herbu złożonego Jana Stanisława Sapiehy z 1617/1620 roku*, w: *Źródła staropolskie i nauki pomocnicze historii*, red. J. Rogulski, Kraków 2013, s. 295–340.

117 P. Krasny, *Figura baranka na kopule kaplicy Załuskich i jej symbolika „w dwojakim nawet sensie”*, w: *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, Kraków 1999, s. 121–128; A. Betlej, *Baranek (i lwy). Przykłady wykorzystania znaku herbowego w dekoracjach artystycznych w XVIII wieku*, w: *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE w 75. rocznicę urodzin i w 50. rocznicę święceń kapłańskich*, red. P. Mrozowski, J. Żmudziński, Jasna Góra 2012, s. 503–509; B. Czarski, *Stemmaty w staropolskich książkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Warszawa 2012, s. 117–119, ryc. VIII (herb Junosza Konstantego Felicjana Szaniawskiego); B.M. Wołyniec, *Ostoja – uwagi nad dziejami herbu w średniowieczu i czasach nowożytnych w: Źródła staropolskie...*, dz. cyt., s. 245–294.

118 J. Czyżewski, *Wystawił dwie kolumny, a na wierzchu kolumn robotę na kształt lilyi położył*, w: *Ex voto. Studia...*, dz. cyt., s. 603–625. Z bpem Mikołajem Oborskim można związać jeszcze jedną monstrancję z motywem heraldycznej Kolumny, w kościele parafialnym w Wawrzeńcyczach; jest ona dziełem bliźniaczym względem ostensorium katedralnego z r. 1686. J. Skrabski, *Monstrancja*, w: *Rzemiosło Artystyczne Małopolski*, <https://ram.upjp2.edu.pl/dziela/monstrancja-141> [dostęp 28 V 2020].



14. Akta podkanclerskie z lat 1653–1658, strona tytułowa z herbem biskupa Andrzeja Trzebickiego, Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, sygn. 1401MK 196. Fot. AGAD

kompozycje złożone z herbu i wierszowanego komentarza, określane mianem stemmatów<sup>119</sup>. Oczywiście, herb Łabędź pojawia się także w twórczości poświęconej różnym pieczętującym się nim osobom, czego przykładem może być utwór powstały w kręgu Akademii Krakowskiej, autorstwa Stanisława Bieżanowskiego, *Cygnvs academicvs* [podkr. – K.J. Cz., M. W.], *inter suavissimum verbi incarnati concentum, ad aeternam felicitatem translatus, et ad feralem vnam clarissimi olim et adm. Rñdi Domini, M. Mathiae Brvzynski*<sup>120</sup>.

Szczególne miejsce w twórczości dotyczącej Andrzeja Trzebickiego, zajmuje kompozycja rozpoczynająca rękopiśmienne akta sporządzone podczas pełnienia przez niego urzędu podkanclerza, a jednocześnie biskupa przemyskiego<sup>121</sup>. Chodzi o lawowany rysunek przedstawiający herb Łabędź w rozbudowanym kartuszu pod kapeluszem biskupim, któremu towarzyszą dwa epigramy (il. 14). Powyżej herbu: „Digna legi, multos calamus notat Acta per an(n)os;

Sed longam nolunt ferre legenda moram.  
Ista tamen feri relegend, discentq(ue)  
Nepotes:

Dulcis enim cantu taedia mulcet Olor”.

Poniżej herbu:

„Gratia cantat Olor, florens tibi lilia quid vis  
Amplius? ergotuum tolle sub Astra caput  
Casta placent Superis, castam te lilia caelis  
Cum Cygno faciunt, ergo sub Astra vola”.

Zwraca uwagę nawiązanie do legendarnego śpiewu ptaka i jego bieli, a także zestawienie jej z lilią. Te topiczne motywy wykorzystywano często w innych utworach<sup>122</sup>. Kompozycja rysunku kartusza ujętego anielskimi hermami wskazuje na znajomość współczesnej publikacji Jana Jonstona, uznawanej za ostatnią humanistyczną systematykę zwierząt<sup>123</sup> (il. 15). Anonimowy rysownik zdobiący akta podkanclerskie wykorzystał w uproszczeniu graficzną oprawę strony tytułowej szóstego tomu owego dzieła, poświęconego ptakom!<sup>124</sup> Najpewniej więc zapoznał się przy tej okazji z obszerną charakterystyką łabędzia, sporządzoną przez działającego w Lesznie uczonego<sup>125</sup>.

Stefan Damalewicz, dedykując biskupowi przemyskiemu Andrzejowi Trzebickiemu wydanie konstytucji kanoników regularnych laterańskich, poprzedził swoje dzieło herbem Łabędź na kartuszu pod kapeluszem rangowym i opatrzył epigramem:

„In Arma Gentilitia Illustrissimi,  
& Reuerndissimi Domini. Ferre Aquilae dignus fulmina solus Olor.”,  
„Sarmates ales ait, domus divina Tonantis,  
Quid, quod in alta, facit, sidera tollor? Echo,  
Olor.

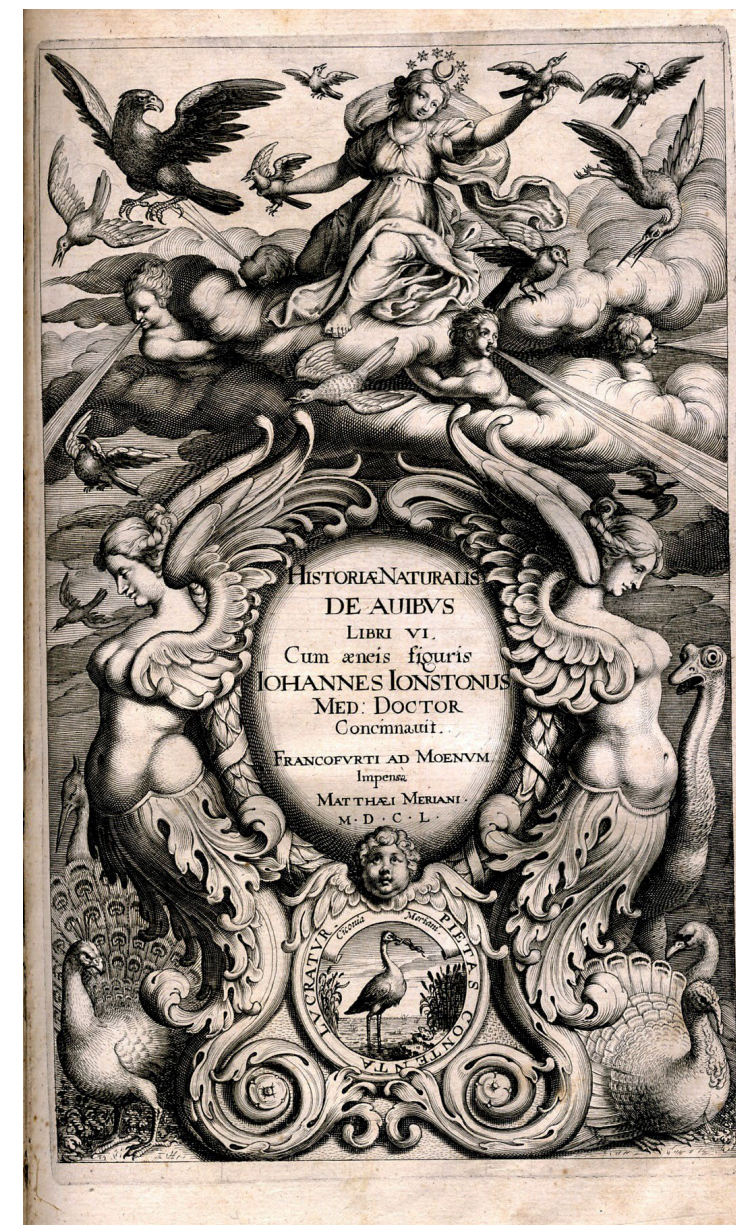
Tunc mihi Diua Themis replets praecordia?  
Echo, Dia,  
Me fore felicem tu quoque reris? Echo, Eris,  
Cuius at auspiciis Lechidae hoc sunt omine digni?  
Echo, Cygni.  
Cygne erit lenne leuamen. Echo, Amen.  
Cygne meos cantu haud frustra solate labores,  
Pro Ioue, quae tulimus tela, tuere vigil”<sup>126</sup>.

Podobny charakter ma stemmat umieszczony przez notariusza Tomasza Nykowskiego na odwrocie karty tytułowej sporządzonego w r. 1676 na polecenie Andrzeja Trzebickiego rękopisu, zawierającego statuty kapituły krakowskiej. Herbowi przydano wiersz:

„Diligit hic Patriam sinceri pectoris Ales,  
Praesulis est animo concolor ille sui.  
Candidus in Cygno nitor est in Praesule virtus,  
Integritas, pietas, candida tota nitet.  
Quid canet hic Cygnus, dulci per saecula cantu?

Optima Trzebicii Praesulis acta canet”<sup>127</sup>.

Łabędź w tiarze (czytaj: mitrze biskupiej) pojawia się w tytule panegiryku pióra Jana Dziedzica z okazji wawelskiego ingressu w r. 1658: *Olor Trebicianus pontificali pedo,*



15. Jan Jonston, *Historiae naturalis de avibus libri VI*, Francofurti ad Moenum 1650, strona tytułowa. Fot. z archiwum autorów

119 B. Czarski, *Stemmaty...*, dz. cyt.; tenże, *Lemmata w staropolskich konstrukcjach stemmatycznych jako przejaw hybrydyzacji gatunkowej*, „Terminus”, t. 14, 2012, z. 25, s. 157–178.

120 S. Bieżanowski, *Cygnvs academicvs, inter suavissimum verbi incarnati concentum, ad aeternam felicitatem translatus, et ad feralem vnam clarissimi olim et adm. Rñdi Domini, M. Mathiae Brvzynski Blossii, Coll: Maioris. S. Th. D. Decani S. Flor. Cancellarii Posnaniensis dignissimi. Lugubri elego [...] in palaestra Cynersciana advmbratus. Anno domini, 1646. Die 17. Decemb.*, Cracoviae 1646. Inne przykłady: S. Baczewski, *Panegiryk jako narzędzie komunikacji społecznej. „Charites Słowieńskie” Jana Zawickiego i „Łabędź żałośnie śpiewający” Hiacynta Przetockiego, w: Panegiryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. M. Sulejewicz-Nowicka, Z. Gruszka, wstęp M. Wichowa, Łódź 2013, s. 35–47.

121 AGAD, sygn. 1401 MK 196 (Regestrum privilegiorum vicecancellariatu [...]) *Andreae Trzebicki anni 1653-1658, excepto sexto anno, quo Svecus, Moschoviticus, rebelles Cosaci Zaporovienses cum Hano Crimensi iuncti necnon Racocius princeps Transylvanae cum suo valido exercitu ex pluribus gentibus collecto infestis armis Regnum grassabantur*.

122 F.K. Zachariasiewicz, *Vitae episcoporum Premisliensium ritus latini*, Viennae 1844, s. 138, w 1744 r.

poprzedził biogram Trzebickiego epigramem: „Albaque collaudant quamvis sua lilia Galli / Hic nimis jam superat lilia pulcher olor”, w nawiązaniu do Szymona Okolskiego, *Orbis Polonus*, t. 2, Cracoviae 1641, s. 4. Śpiew łabędzi m.in. w epigramie na herb biskupa: „Thrax, Aquilae grauis instat: OLOR contra expedit alas, / Hastamque Sui roboris armat Opem: / Et belli auspiciam, & neruum laturus in hostem, / Classica, non clangens ore, sed aere, sonat”. A. Kanon, *Lucubrationes oratoriae, Regum, Pricipum, Antististum, caeterorumque Illustrum Virorum Panegyricis & Elogii insignitae*, Cracoviae 1676, s. nlb.

123 J. Czaplą, *Między autorem a drukarzem. Dobór ilustracji w „Historia naturalis” Jana Jonstona, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne” 2016, nr 14, s. 9–25.*

124 J. Jonston, *Historiae naturalis de avibus libri VI*, Francofurti ad Moenum 1650 (drugie wyd. tamże w 1657 r.).

125 Tamże, s. 136–138.

126 S. Damalewicz, *Constitutiones Canonice Regularium Lateranensium Domus Calissiensis S. Nicolai*, Romae 1655, s. nlb.

127 K. Hoszowski, *Żywot...*, dz. cyt., s. 115–116.

tiara insignitus. Ad primum et auspiciatissimum Illustrissimi et Reverendissimi Domini, D. Andreae Trzebicki<sup>128</sup>.

Z tej samej okazji pochwałę nowego rządcy biskupstwa krakowskiego wydał również Jakub Rorajski, tytułując ją: **Cygnus puri candoris nitor** [podkr. – K.J. Cz., M. W.], in Armis, Aula, Senatu, Ecclesia radios diffundens, Illustrissimo et Reuerendissimo Domino D. Andreae Trzebicki Episcopo Cracoviensi, Duci Severiae, Almae Academiae Cracoviensis Cancellario dignissimo<sup>129</sup>. Druk zawiera herb Trzebickich z wierszem łacińskim podpisanym przez Mikołaja Schedla.

Kolejny gratulant, Franciszek Bernard Petrycy, także skorzystał z możliwości, jakie dawała figura heraldyczna nowego biskupa. W stemmacie umieścił wiersz zawierający oba łacińskie określenia łabędzia: „cygnus” i „olor”:  
„Hic, ubi Syderis infert sua culmina tectis, Istuleasque premit, rupe Vauellus aquas; Litibus adversis decertavere minisque Pro Cygno Princeps, Terra Polusque Tuo Iurgia certantum Phaebus dum spectat & audit, Ut sua sint Terris, vota, Poloque sua, Caelica sydereus micet inter lumina Cygnus, Sitque suos terris candidus, inquit, olor. Syderibus terram sic Praesul Maxime iungis; Sic Olor in gemino, Te Tuus orbe canit”<sup>130</sup>.

128 J. Dziedzic, *Olor Trebicianus pontificali pedo, tiara insignitus. Ad primum et auspiciatissimum Illustrissimi et Reverendissimi Domini, D. Andreae Trzebicki [...]* In *Cathedralem Cracoviensis Ecclesiae Basilicam, ingressum ad iuga Vavellini Montis, dulces afflictiae Ecclesiae et Patriae cantus modulans*, Cracoviae 1658.

129 J. Rorajski, *Cygnus puri candoris nitor*, in *Armis, Aula, Senatu, Ecclesia radios diffundens, Illustrissimo et Reuerendissimo Domino D. Andreae Trzebicki Episcopo Cracoviensi, Duci Severiae, Almae Academiae Cracoviensis Cancellario dignissimo, in auspiciato ad Episcopatum Cracoviensem ingressu, debitae observantiae ac submissi cultus ergo; officiosissimo, gestientis animi obsequio...* Cracoviae 1658.

130 F.B. Petrycy, *Panegyricus illustrissimo ac reverendissimo principi d. Andreae Trzebicki [...]* auspiciato

Na osobne omówienie zasługuje anonimowy druk wydany w Krakowie w imieniu jezuitów, również przy okazji ingresu biskupiego<sup>131</sup>. Wykracza on znacznie poza konwencję komentowania herbu wierszem. Otóż stronę potytułową zajmuje rozbudowana kompozycja emblematyczna: łabędź na wysepce pośród wód, między dwoma wysokimi skałami; z jego dzioba wydobywa się fraza: „Fracta uocis Respondet imago”, skierowana do unoszącego się powyżej orła trzymającego w szponach infułę i pastorał. Poniżej widnieją elogia oparta na motywie łabędziego śpiewu odbijającego się od skał kojarzonych ze św. Piotrem jako opoką i patronem kolegium krakowskiego:

„Qui modo Sanaeis niveus consederat undis, Nunc super Istuleas considet Ales aquas. At quocunq(ue) locet felicem flumine nidum Hic Olor, argutum concinit ore melos Dulce melos Scopulis & vallibus, eminus illi Resposat fracto saxea PETRA sono. Mireris, nostra sequimur si voce canentem? A PETRI resilit vocis imago PETRA”.

Do łabędzia nawiązał również Szymon Starowolski w drugim wydaniu żywotów biskupów krakowskich. Zawarty w nich długi wiersz na herb Trzebickiego zawiera taki passus:

„Quantas Trzebicki curas, bellique tumultus Pertulit Andreas, in Patriae obsequiis; Candoris nivei, consummatique laboris Caystrius ales Olor, nobile Stemma, docet”<sup>132</sup>.

Zbiór kazań Jacka Liberiusza (il. 16) otwiera miedzioryt Dawida Tscherninga z herbem Andrzeja Trzebickiego utrzymanym przez parę aniołków i dwuwierszem:

*cathedram suam III nonas Novembris Anno D. M. DC.LVIII ingredienti*, Cracoviae [1658], s. nlb.

131 *Echo Cententus ad Petram refracti seu Panegyricus Gratulatio*, Cracoviae 1658.

132 S. Starowolski, *Vitae antistitum Cracoviensium*, Cracoviae 1658, s. nlb.

16. *Gospodarz Nieba y Ziemi Iesvs Chrystvs Syn Boży Bog Wcielony, Zbawiciel y Naprawca Swiata Pobożnemu Auditorowi na Kazaniach Wystawiony od X. Iacka Liebrivsa...*, Kraków 1665, strona tytułowa. Fot. z archiwum autorów

„Illaesus candor cygni est, non diffluit vndis Illaesa et nostri Praesulis integritas”<sup>133</sup>.

Nie zabrakło odniesień do łabędzia w tekście dedykacji: „Szedłś W.X.M. z młodych lat swoich wysokimi zawsze ku doskonałości cnot stopniami prowadząc wiek w sławie wonney, w boiaźni Bożey, w przedziwny obyczaiow skromności, w pilney około siebie straży. Iako pływającego po głębokich wodach LABĘCIA, nie zalewają żadne by natęższemi wiatry poruszone fale. Natat vt vitreis CYGNVS nec mergitur vndis tak serca y statku W.X.M. żadne tego świata próżności do których młodość rada przystaie, y często niemi dowcip, cnotę, integritatem zalewa, nigdy nie ruszyły, ani dosięgły”.

W 1666 r. Szymon Stanisław Makowski wydał zbiór kazań, które ofiarował „Illustrissimo et Reverendissimo Domino D. Andreae Trzebicki, Dei et Apostolicae Sedis Gratia Episcopo Cracoviensi, Duci Severiae, regni Poloniae Senatori prudentissimo, Academiae Iagelloniae Cancellario dignissimo. Divino forsā afflatus Spiritu non nemo Principum, in suis Numismatibus Olorem Capite coronatum posuerat, cum inscriptione: Olor invictus virtute divina: Tuae hoc Illustrissime & Reverendissime Princeps virtuti debetur elogium, qui Olore, pedo & Tiara Pontificali, mitra & gladio Ducali coronato insignitus, nihil quod ad Ecclesiae Sanctae commoda pertinet, praetermittis”<sup>134</sup>.

W kolejnym dziele o charakterze dewocyjnym, dedykowanym Andrzejowi Trzebickiemu tym razem przez Jana Papczyńskiego<sup>135</sup>, na stronie potytułowej

133 J. Liberiusz, *Gospodarz nieba y ziemie Iesus Christus Syn Boży Bog Wcielony Zbawiciel y Naprawca Swiata*, Kraków 1665.

134 S.S. Makowski, *Pars hyemalis concionum pro festivitatis Christi, B. Virginis et sanctorum a prima Ianuarii usque ad ultimam Junii*, Cracoviae 1666.

135 J. Papczyński, *Orator Crucifixus sive ultima Septem Verba Domini Nostri Iesu Christi*, Cracoviae 1670.



zamieszczono trzymany przez parę aniołów herb Łabędź ze stosownym epigramem: „Candorem Niveus Color hic designat OLORIS; Vox suauius suaue Moribus esse docet. Illaesus candor, vita est illaesa, fatemur: Atque; iuuat toties dicere: VIVAT OLOR”.

Lektura dedykacji prowadzi do odkrycia bardzo szczególnego i twórczego wykorzystania przez autora biskupiej figury heraldycznej. Otóż Papczyński samego Chrystusa porównuje do białego łabędzia rozpiętego na krzyżu i zabarwionego purpurową krwią: „Niveus ille Coelestis OLOR expansus in ligno fatali, & ante fata suavisime praecinens, nativum colorem in purpureum ex sanguinis profusione mutatus, non nisi Purpurato PRINCIPI consecrandus erat”, a następnie w konkluzji: „Suscipe



igitur animo, quo polles, Heroico, Celsissime ac Reverendissime PRINCEPS, Cygnea haec expirantis in CRVCE vitae nostrum omnium ac salutis AVTHORIS Modulamina, & me sub vmbra Alarum gentilitij TVI CYGNI perpetuo velis conservare<sup>136</sup>. Zestawienia tego rodzaju wydają się z dzisiejszej perspektywy odważne, nawet niestosowne, ale w nowożytnej literaturze panegiryczne utożsamienie wychwalanych osobistości z postaciami biblijnymi, świętymi, a nawet osobami boskimi, było stałą praktyką.

Nie tylko w rękopisach i drukach znajdujemy stemmaty ku czci Andrzeja Trzebickiego. W marmurze wykuto tablicę pamiątkową z r. 1670, wmurowaną w ścianę ufundowanego przez biskupa kolegium jezuitów przy kościele pw. św. św. Piotra i Pawła w Krakowie (il. 17). Herb fundatora dopełnia wierszowana inskrypcja: „Non opus est placido morti praeludere cantu: Vivet in his saris Trebicianus Olor<sup>137</sup>”.

Znaczna liczba utworów gloryfikujących i upamiętniających krakowskiego biskupa powstała z okazji jego śmierci. W nich także znaczące miejsce zajmuje figura zaczerpnięta z herbu zmarłego. Wojciech Waśniowski w *Śmierci wielkiego xiążęcia* pisał: „Widział herbownego Łabędzia Prześwietney Ich MMciów Panów Trzebickich familiey, w Jaśnie Oświeconym S. Pamięci Jego Mości X. Jędrzeiu Trzebickim; a bacząc że y Liliowym świętobliwego życia candorem, y potrzebnymi

Bono publico słynie darami, przez różne honorów stopnie tak wyniosł in altum te Volucrem coeli, że przy boku pańskim w Senacie wtóre osiadł Krzesło<sup>138</sup>.

Wielokrotne nawiązania do łabędzia, misternie wplecione w poetyckie frazy, znalazły się w jezuickim panegiryku wydanym z okazji rocznicy śmierci dobrodzieja zakonu<sup>139</sup>. W żałobnych okolicznościach szczególnie atrakcyjny wydawał się topos ostatniego, śmiertelnego łabędziego śpiewu<sup>140</sup>. Odnajdujemy go także w znacznie późniejszym utworze Jakuba Pawła Radlińskiego, który wykorzystał go dla podkreślenia zaangażowania Trzebickiego w kult Matki Boskiej Częstochowskiej mimo utraty sił spowodowanej wiekiem. Jego pielgrzymka na Jasną Górę, którą odbył w obliczu nadchodzącej śmierci, w podeszłym wieku, otrzymała poetycki komentarz:

„Praedictus Praesul complebat munera Cygni. Quo enim cygnus moribundus cantat amoene, Depromitque suo, gutture dulce melos: Sic Paraesul quando sperabat proxima fata, Ad Divam supplex pergit, aditque frequens: Ut laudes ejus decantet ad instar oloris, Et penetret terras cantibus, atque Polos<sup>141</sup>”.

Źródła wykorzystanych przez

138 W. Waśniowski, *Śmierć wielkiego xiążęcia pogrzebowym obżałowana kazaniem przy wyprowadzeniu do grobu ciała [...] x. Jędrzeia Trzebickiego, biskupa krakowskiego [...]*, w: *Kościół farny krakowski dnia 29 miesiąca stycznia Roku Pańskiego 1680*, Kraków [1680], s. 20.

139 *Annua doloris sacra illustrissimo ac reverendissimo d. Andreae Trzebicki, episcopo Cracoviensi duci Severiae, a Collegio Cracov: Societatis Jesu, fundatori suo munificentissimo parentali carmine persoluta*, Cracoviae 1681.

140 S. Baczewski, dz. cyt., s. 35–47. O łabędziu śpiewającym w obliczu śmierci: Klaudiusz Elian, *O właściwościach zwierząt (wybór)*, tłum. i oprac. A.M. Komornicka, Warszawa 2003, s. 55, 112–113, 132, 200.

141 J.P. Radliński, *Imago thaumaturga beatissimae virginis Mariae immaculate conceptae primo Hierosolymitana secundo Constantinopolitana tertio Belzensis quarto Claro-Montana Czestochoviensis*, Cracoviae 1756, s. 233.

136 Tamże, s. nlb.

137 S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 4, cz. 2, Kraków 1905, s. 777 (w tłumaczeniu: „Nie ma potrzeby słodkich wywodzić przed skonek śpiewów / Żyć będzie w tych głazach Łabędź Trzebickich”); K. Hosiowski, dz. cyt., s. 94–97. Podobna tablica upamiętniająca Andrzeja Trzebickiego jako fundatora znajdowała się dawniej na ścianie szpitala św. Ducha, ale tym razem w tekście nie nawiązano w żaden sposób do herbowego łabędzia. S. Tomkowicz, *Zabytki budownictwa m. Krakowa. I. Szpital Ś. Ducha*, Kraków 1892, s. 43, ryc. 5.



17. Tablica pamiątkowa, 1670 r., kolegium jezuitów przy kościele pw. św. św. Piotra i Pawła, Kraków. Fot. M. Walczak

panegirystów, pisarzy, autorów inskrypcji, upatrywać należy w literaturze humanistycznej odwołującej się przede wszystkim do kultury antycznej. Z pewnością ważną rolę odgrywały opracowania heraldyczne. Szymon Okolski w swoim słynnym *Orbis Polonus* opublikowanym w 1641 r. opisuje i obszernie objaśnia znaczenia figury łabędzia<sup>142</sup>, po czym wymienia pieczętujące się nią osoby<sup>143</sup>. W kontekście omawianego medalu szczególnie interesujący wydaje się ustęp zatytułowany *Candor animi*, w którym autor obszernie dowodzi, że: „Nullus Symbolice veritate exprimendo praemitere voluit, quod Cygnus candorem animi significet”<sup>144</sup>. Powołuje się przy tym na powszechnie znane dzieła emblematyczne<sup>145</sup>, czyli *Emblemata Andrei Alciatiego* (emblem 184, opisany jako „Insignia Poetarum”: zawieszona na gałęzi drzewa tarcza z łabędziem, w tle jezioro z pływającą parą łabędzi)<sup>146</sup>, a także Pieria Valeriana („Animi candor”: łabędź na tle szuwarów)<sup>147</sup>. I dalej: „Candorem ergo animi vera sapientia concomitatur, quam Cygnus optime hieroglyphice repraesentat”<sup>148</sup>. Ostatni, sumujący passus można by wprost odnieść do Andrzeja Trzebieckiego jako senatora i pasterza: „Haec itaque duo Clarissima Prosapia Cygnorum

& Superstites Duninorum vobis adscribere licebit; candorem animi, & vitrutem bonitati sapientissime iunctam. Ea namque duo & patriae, in negotio praegnant, & bello frementi, multiores declaratis, & Ecclesiae toto pectore semper & ubique consecratis, & Regi Serenissimo, Regno Daniae occasione sibi porrecta exhibuitis. Quapropter candore candidati Senatores regni, rectitudine animi, optimi pastores Ecclesiarum, vivite, florete, permanete in tempora, & aevum”<sup>149</sup>.

Prześledzenie motywu łabędzia w kulturze europejskiej przekracza ramy niniejszego opracowania. Warto jednak wspomnieć o jego wykorzystaniu w szczególnej sferze, jaką były odznaczenia. Chodzi o Order Łabędzia, ufundowany w 1440 r. przez elektora brandenburskiego Fryderyka II (1437/40–1470), jako dworskie odznaczenie Hohenzollernów, a we Frankonii założony w r. 1459 przez margrabiego Albrechta Achillesa von Brandenburg-Ansbach (1437/40–1486). Celem ustanowienia tego zakonu orderowego było związanie szlachty z dynastią. Siedzibą frankońskiej gałęzi była kaplica św. Jerzego w kościele św. Gumberta w Ansbach<sup>150</sup>. Osobnym zagadnieniem jest obecność wyobrażeń łabędzia na monetach i medalach. Pojawiły się one już w numizmatyce antycznej, czego dowodem są monety miasta Klazomenaj (na awersie głowa Apolla, na rewersie postać łabędzia): tetradrachma z lat ok. 375–360 p.n.e.<sup>151</sup> oraz drachma z lat ok. 375–365 p.n.e.<sup>152</sup>

149 Tamże, s. 5.

150 <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Schwanenorden> [dostęp 21 XI 2016].

151 Egzemplarze w Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, nr inw. 18216497, 18216496, <https://ikmk.smb.museum/object?id=18216497>; <https://ikmk.smb.museum/object?id=18216496> [dostęp 4 IV 2020].

152 Egzemplarz w Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, nr inw. 18259148, <https://ikmk.smb.museum/object?id=18259148> [dostęp 4 IV 2020].

Nieco uwagi poświęcić trzeba lemmie, towarzyszącej herbowemu ptakowi na rewersie medalu Andrzeja Trzebieckiego: „Candore”. Przykładem użycia tego „hasła” w emblematyce jest dzieło niemieckiego poety Konrada von Hövelen, wydane w Lubece w r. 1667 pod tytułem „Deutscher Zimber Swan”. Na stronie przedtytułowej przedstawiono autora ze wstęgą z podwieszonym emblematem Orderu Łabędzia i napisem: „Candorin”, na następnej kompozycję z dewizą „Candore Virtute Honore”<sup>153</sup>. Wymienne wykorzystanie słów „olor” i „cygnus”<sup>154</sup>, ich znaczeń i skojarzeń odnajdujemy na przykład w dziele poświęconym św. Urszuli jako Łabędziowi Reńskiemu. Jego autor, jezuita Peter Leonhard de Munquintin wykorzystuje dla gloryfikacji kolońskiej Męczenniczki zestawienia bieli łabędzia oraz czerwieni krwi, wiążąc je przy tym zrzęciem w tekście dedykacyjnym dla arcyksięcia Leopolda Ksawerego z heraldycznymi barwami Habsburgów: „candore cygni, & cruoris purpura, candidum, & rubicundum Austriae Principem veneraturus”. Podkreśla czystość charakteryzującą upierzenie ptaka, choćby w takiej frazie, jak: „Rhenanus Cygnus, **innocentiae candore** (podkr. – K. J. Cz., M. W.) candidus, profusi sanguinis ostro rubicundus”. Warto też przytoczyć przymioty, którymi cechuje się łabędź: „Splendidissime coelestis Olor tegitur, regali licet trabea nudatus, cui pro plumis candidis, candor est innocentiae ab omni scelerum illibatus afflatu, securus inter illecebras, serenus inter umbras, impavidus inter spicula, fortis inter vulnera, nec delitiis nec suppliciis unquam labefactandus”<sup>155</sup>. Zauważano również obecność tego

153 C. von Höveln, *Candorins Deutscher Zimber Swan*, Lübeck 1667; B. Bei der Wieden, dz. cyt., s. 227.

154 B. Bei der Wieden, dz. cyt., s. 21, 265–266.

155 P.L. de Munquintin, *Cygnus Rhenanus coelo illatus in diva virgine et martyre Ursula*, Viennae 1682, s. nlb.

ptaka w Biblii<sup>156</sup>. Jako symbol czystości występuje łabędź również wśród symboli odnoszących się do Matki Boskiej.

Nie można pominąć obecności łabędzia w ikonosferze reformacyjnej, przede wszystkim w związku z osobą Marcina Lutra<sup>157</sup>, a szczególnie jego występowania na medalach emitowanych z okazji 100. i 200. rocznicy ogłoszenia tez wittenberskich (1617, 1717)<sup>158</sup>. Na części z nich ptak towarzyszy postaci Marcina Lutra jako jego atrybut<sup>159</sup>, na innych stanowi samodzielny motyw o charakterze emblematycznym, zazwyczaj umieszczany na rewersie<sup>160</sup>. W niektórych przypadkach komentuje go lemma: „Olor invictus virtute divina”<sup>161</sup>. Na medalu wybitym w mieście Gotha zamieszczono na rewersie inskrypcję wyjaśniającą ideę wiązania łabędzia z ojcem reformacji, jako kontynuatorem dzieła Jana Husa

156 H.H. Frey, *Therobiblia: Biblisch Thierbuch*, Leipzig 1595, k. 122v–123r.

157 O znaczeniach nadawanych łabędziowi w luteranckiej teologii zob. B. Bei der Wieden, dz. cyt., s. 177–180. Na temat łabędzia jako emblematu Marcina Lutra istnieje obszerna literatura, m.in. artykuły w: *Luther mit dem Schwan. Tod und Verklärung eines grossen Mannes: Katalog zur Ausstellung in der Lutherhalle Wittenberg anlässlich des 450. Todestages von Martin Luther vom 21. Februar bis 10. November 1996*, Berlin 1996 (V. Joestel, Einleitung: *Die Gans und der Schwan. Eibe Allegorie auf Jan Hus und Martin Luther*, s. 9–12; F. Goethe, *So wurde der Schwan zum Luther Emblem*, s. 62–65; G. Seib, *Luther mit dem Schwan als Frontispize in hessischen Gesangbüchern*, s. 66–69; J. Strehle, *Luther mit dem Schwan*, s. 81–118).

158 H.G. Kreußler, *D. Martin Luthers Andenken in Münzen nebst Lebensbeschreibungen merkwürdiger Zeitgenossen desselben*, Leipzig 1818, s. 1, 3–4, 6–7, 14, 62, 71–72, 76. Zob. też: P. Arnold, H.-P. Hasse, *Luther und der Schwan: eine Medaille von Christian Maler zum Reformationsjubiläum 1617*, „Sächsische Heimatblätter: Zeitschrift für sächsische Geschichte, Denkmalpflege, Natur und Umwelt” 2017, nr 63, Heft 2, s. 151–160.

159 Tamże, s. 14, poz. I, s. 62, poz. II, s. 71–72, poz. I.

160 Tamże, s. 1, poz. I, s. 3, poz. VII–VIII, s. 3–4, poz. I, s. 4, poz. III–IV, s. 6–7, poz. I (na awersie), s. 72, poz. II, s. 76, poz. IX.

161 Tamże, s. 4, poz. III–IV, s. 6–7, poz. I.

(czeskie *husa* – gęś): „Martinus Luther sacro sanctae theologiae doctor olor antehac dictus Husso melos ergo terra cantavit”<sup>162</sup>. Według legendy czeski reformator miał powiedzieć przed spaleniem podczas soboru w Konstancji w 1415 r.: „Dzisiaj piecze się gęś, lecz z jej popiołów powstanie łabędź”<sup>163</sup>. Jakkolwiek w kontekście katolickiego biskupa Andrzeja Trzebickiego nie spotyka się jakichkolwiek śladów nawiązań do tej symboliki, to z całą pewnością wśród wykształconych odbiorców medalu krakowskiego hierarchy takie skojarzenia musiały się pojawiać. Być może nawet łabędź Trzebickiego mógł być traktowany jako ortodoksyjne przeciwstawienie atrybutowi herezjarchy.

Właśnie w kontekście sporów międzywyznaniowych medal krakowskiego biskupa zyskał niezwykle interesujące i niekonwencjonalne odczytanie we wspomnianym wcześniej opracowaniu kolekcji króla Fryderyka I w Berlinie. Zasługuje on na przytoczenie i szersze omówienie, także jako autentyczny przykład interpretacji numizmatu z czasu bliskiego jego emisji. Opracowanie Lorenza Begera nie jest zwykłym katalogiem numizmatycznym. Nie jest także prostym wyborem najcenniejszych dzieł. Jego przemyślna konstrukcja służy zapoznaniu czytelnika z rozważaniami na szereg tematów, wśród których szczególnie eksponowane miejsce zajmują zagadnienia historyczne, religijne

162 Tamże, s. 76, poz. X. Zob. też A. Hauffen, *Husz eine Gans – Luther ein Schwan*, w: *Untersuchungen und Quellen zur germanischen und romanischen Philologie. Johann von Kelle dargebracht von seinen Kollegen und Schülern*, t. 2, Prag 1908, s. 1–28; M. Treu, *Die Gans und der Schwan: Martin Luther und Jan Hus im Vermächtnis der Bilder*, „Luther” 2016, nr 67, s. 127–141; M. Treu, *Luther zwischen Kunst und Krepel. Wie populär war und ist ein populäres Lutherbild?*, w: *Martin Luther: Monument, Ketzler. Lutherbild, Lutherprojektionen und ökumenischer Luther*, hrsg. von A. Holzem, V. Leppin, Freiburg-Basel-Wien 2017, s. 407–417.

163 B. Bei der Wieden, dz. cyt., s. 180–183, 206–207.

i moralne. W ujęciu Begera: „Die Münzen bieten Anlass für gelehrte Betrachtungen zu Mythos, Ikonographie, Geschichte und Kunst”<sup>164</sup>. Medale poznajemy dzięki dialogowi dwóch zwiedzających kolekcję eruditów o dziwacznych, archaizowanych imionach: Dulodorusa<sup>165</sup> i Nearistozetusa. Znamienne, że swoją wizytę w rezydencji króla Fryderyka I rozpoczynają od wysłuchania kazania w nowej, wspaniałej kaplicy dworskiej<sup>166</sup>. Po tym następują kolejne rozdziały poświęcone numizmatom reprezentującym różne podmioty tak ze sfery duchownej, jak i świeckiej. Na początek omówione zostały medale papieskie, dobre według przemyślanego klucza, których ikonografia poddana została wszechstronnej interpretacji. Dla zrozumienia przewodniej myśli wywodów Begera istotna wydaje się wyrażona przez Nearistozetusa uwaga o niezwykle licznej reprezentacji numizmatów zwierchników Kościoła rzymskiego w zbiorze króla, patronującego przecież chrześcijaństwu zreformowanemu<sup>167</sup>. W przypadku pierwszego z nich, reprezentującego pontyfikat Marcina V, z wizerunkami uroczystego konsystorza oraz Sądu Ostatecznego o wyborze zdecydowała historyczna proveniencja – był on darem papieża Aleksandra II dla księcia pomorskiego

164 B. Weisser, *150 Jahre Münzkabinett. Menschen – Münzen – Medaillen*, „Numismatisches Nachrichtenblatt” 2019, nr 68, s. 46.

165 Imię oznacza z greckiego „dulos” niewolnika lub człowieka na służbie, można go identyfikować z samym Lorenzem Begerem. B. Weisser, dz. cyt., s. 45, 54, przyp. 3. W trzytomowym opracowaniu monet antycznych (*Thesaurus Brandenburgicus Selectus*, 1696, 1698, 1701) Dulodorus dialoguje z koleją z Archaeophilosem (być może kryje się pod tym imieniem asystent Begera, Johann Casimir Philippi. Tamże, s. 45–46, 54, przyp. 4.

166 L. Beger, dz. cyt., s. 2–4 (na s. 3 ukazano wnętrze opisywanej kaplicy z postacią kaznodziei na ambonie).

167 Tamże, s. 4: „Se sistunt. Numerosa iste! exclamavit Nearistozetus. Tantam sane apud Regem Religionis Reformatae non quaesivissem”.

Bogusława X w 1497 r.<sup>168</sup> Dalsze reprezentowały pontyfikaty Sykstusa IV (Rok Święty 1470 r.)<sup>169</sup>, Aleksandra VI, Juliusza II, Leona X, Hadriana VI, Klemensa VII, Pawła III, Juliusza III, Marcelina II, Piusa IV, Piusa V, Grzegorza XIII, Sykstusa V, Klemensa VIII, Leona X, Pawła V, Urbana VIII, Innocentego X, Aleksandra VII, Klemensa IX, Klemensa X, Innocentego XI, Aleksandra VIII<sup>170</sup>. Każdy medal został dokładnie i wszechstronnie naświetlony od strony ikonograficznej i historycznej. Zgodnie z hierarchią duchowną po papieżach następowali kardynałowie i arcybiskupi<sup>171</sup>. W tak znakomitym towarzystwie znalazł się również Andrzej Trzebicki reprezentowany medalem w srebrze, omówionym na końcu rozdziału. Komentarz Begera trzeba zacytować w całości:

„Numisma argenteum Andreae Trzebicki, episcopi Cracoviensis, candorem celebrans.

Non Dei tantum, exceptit Nearistozetus, sed & Apostolicae sedis Hic Gratiam agnoscit: Ita enim legitur: Andreae Trzebicki Dei & Apostolicae Sedis Gratia, episcopus Cracoviae, Dux Severiae. Recte hoc, respondit Dulodorus, nec mirandum in Praesule Romanae Sedis devoto, cum apud hos rarum non sit, Pontificem Deo aequare; Quandam quod Pontificum Gratia Episcopatus tributur, Ducatus autem a Deo recognosci soleant, dei Gratiam ad Ducatum Severiae, Gratiam Sedis Apostolicae autem ad Episcopatum haud forsitan abs ratione referas. Quiquid autem sit, illud tamen laudandum, quod Candorem animi fuit hic Praesul jactet; Cygnum enim expressit,

168 Tamże, s. 5–9.

169 Tamże, s. 9–12 (określony jako „rarissimum”, nienotowany w opracowaniach medali papieskich).

170 Tamże, s. 12–66.

171 Tamże, s. 66–75 (kard. Armand Jean Richelieu, kard. Jules Mazarin, abp Moguncji Johann Philipp von Schönborn, abp Trewiru Johann Hugo von Orsbeck, abp Kolonii Ferdynand von Bayern).

inscripsitque: Candore. Cygno, exceptit Nearistozetus, etiam Lutherus adumbratur, sed in mentem mihi venit, quod Grammondus in Hist. Galliae ait, Cygnum quidem candidum plumis, sed cute nigerimum esse. Quid? An id iudicii etiam in Trzebikium torquebimus? Quod in Grammondo damnas, respondit Dulodorus, ut imiteris, suadere non possum. Candor etiam errantes ornare posset, si errores suos rationibus convicti deferant, nec contra scientiae suae dictamen defendant. Trzebikium sane tali candore decorum, vel inde credo, fuisse, quod Pufendorffio<sup>172</sup>, in Gestis Friderici Wilhelmi M. Elect. Brand.<sup>173</sup> Referente, cum Electoris cum Republica pactum ea ratione oppugnasset, quod se inscio hoc factum fuisset; ad informationem tamen, qua tunc rem ad ejus dignitatem non spectasse edoctus est, justitiae cessit, Electorisque deinceps partes amplexus est. Sed Orbis Romano-Catholici sidera ut relinquamus, Ejus Antagonistae monent”<sup>174</sup>.

Zwrócenie uwagi na tytułaturę krakowskiego biskupa, wydawałoby się tak konwencjonalne, że nie zasługujące na pogłębiony komentarz, rzuca światło na stosowaną w przeszłości metodę odczytu znaczeń numizmatów daleką od dzisiejszych standardów. W zależności od wiedzy, zainteresowań, narodowości, przynależności państwowej, poglądów politycznych i religijnych, różni autorzy zwracali uwagę na różne elementy i komentowali je w dość

172 Samuel von Pufendorf (1632–1694) pseud. Severinus de Monzambano, prawnik, filozof i historyk, profesor uniwersytetów w Heidelbergu, a następnie w Lund, od r. 1677 na dworze Karola XI w Sztokholmie, w r. 1688 przeniósł się do Berlina na dwór brandenburski, gdzie pracował jako nadworny historiograf. K. Luig, *Pufendorf, Samuel Freiherr von*, w: *Neue Deutsche Biographie*, t. 21, München 2003, s. 3–5.

173 S. Pufendorf, *De rebus gestis Friderici Wilhelmi Magni electoris Brandenburgici commentariorum libri novendecim*, Berolini 1695.

174 L. Beger, dz. cyt., s. 75–76.

dowolny sposób, często w zależności od aktualnego kontekstu.

Tytułatura „*Dei et Apostolicae Sedis gratia*”, powszechnie używana przez biskupów i arcybiskupów Kościoła katolickiego, weszła w zwyczaj w XII w.<sup>175</sup> i oznaczała objęcie stanowiska z prowizji papieskiej. Przykładem jest używanie powyższej formuły przez biskupa Macieja z Gołańczy, w przeciwieństwie do jego poprzedników w diecezji kujawskiej, tytułujących się najczęściej tylko „*Dei gratia*”<sup>176</sup>. Tytuł ten wprowadzony został powszechnie po soborze Trydenckim, chociaż w Polsce jeszcze do XVII w. zdarzały się przypadki stosowania wersji wskazującej jako źródła władzy samego Boga<sup>177</sup>. W przypadku Andrzeja Trzebieckiego pełna tytułatura występuje np. w panegiryku Jana Dziedzica *Olor Trebicianus*, dedykowanego z okazji krakowskiego ingresu: „*D. Andreae Trebicii, Dei, et Apostolicae Sedis gratia, Episcopi Cracoviensis, Ducis Severiae*”.

Katolicki pogląd na pochodzenie władzy biskupiej podważano w kręgach konfesji reformowanych, szczególnie w kontekście poglądów na naturę urzędu biskupa. Komentarzem może służyć późniejszy od naszego medalu, ale reprezentatywny także dla realiów mu współczesnych tekst autorstwa luterańskiego duchownego przeznaczony na wigilię Zesłania Ducha

Świętego<sup>178</sup>. Znajdujemy w nim przeciwstawienie biskupów pierwotnego Kościoła, powoływanych „*Spiritus gratia*”, i biskupów Kościoła rzymsko-katolickiego, którzy według Marcina Lutra „*nec esse velle veros episcopos, sed politicos dynastas, qui nec concionantur et docent, nec baptizant, nec coenam administrant, nec ullum opus et officium ecclesiae praestant*”<sup>179</sup>. Autor przytacza też zdanie Caspara Zieglera (1621–1690): „*Habent vero suos principatus, [...] sua insygnia territoria, propter quae eos ut principes reveremur, et majestatem eorum observanter colimus; sed profecto dum episcopi esse volunt, nec ea tamen, quae episcoporum sunt munia obeunt, inane hoc prorsus erit nomen, neque significantium amplius sui*”<sup>180</sup>. O tytułaturze odwołującej się do łaski papieża pisze: „*De appellatione Apostolicae sedis plura dici possent, cum abunde constet, apostolicas sedes atque ecclesias olim dictas fuisse omnes, quae ab Apostolis fundatae credebantur, et ab Apostolis horumque doctrina originem suam derivabant. Quod autem Romanae sedi hodie, quasi per eminentiam et cum exclusione aliarum, vindicetur, in vulgus notum est, pertinentque ad artes, quibus papalis dignitas evehi solet*”. Cytuje przy tym znamienne zdanie nawiązujące do dzieła słynnego katolickiego historyka: „*Bellarminus consueta fraude sedem apostolicam cum apostolico praesule confundit*”<sup>181</sup>. Tłumaczy następnie, że dawna, oznaczająca pokorę formuła „z łaski Boga” utrzymała się długo, aż do XV w., kiedy przypisana została cesarzom, królom i książętom, „*Sed his missis, in aetatem*

*atque caussas inquiramus, propter quas sedis apostolicae gratiae suam episcopalem dignitatem adscribunt plerique episcopi pontificii*”<sup>182</sup>.

Lorenz Beger przechodzi następnie do postaci łabędzia, który ma czarną skórę ukrytą pod białymi piórami, co można interpretować jako dwoistość, nieczystość intencji, hipokryzję. Przypomina, że ptak ten łączony jest z Marcinem Lutrem, powołuje się na świadectwo historyografa francuskiego, który komentował rocznicę reformacji obchodzoną w 1617 r., przywołując jubileuszowe medale wybite przez miasta niemieckie (Frankfurt, Wormację i Norymbergę): „*Nurembergense mensae superimpositam lampadem ostendebat, posito subtus modio, in haec verba: Jam lucet omnibus modio remoto. Ex adverso assurgebat Olor, capite coronato, his circum characteribus, JEHOVA: numismati haec errat inscriptio: Olor invictus virtute divina, hinc ducta ut audio in Lutherum religione, quod Concilio Constantiensi habito annum circa M.CCCC.XV. Husium haeresiarcham, cum in proximo esset subeunde quam meruerat poenae, exclamasse fidem faciunt Lutheranorum monumenta, Anserem in necem datis, cujus e cineribus centum abhinc annis olor redivivus emerget: ansere designans seipsum, quippe lingua Boëmica, Hus, anserem significat; olore Lutherum centum post annos haeresiarcham, quem Lutherani fatidica sic voce praenunciatum velut a Deo jactant, nescio unde ducto ab olore in Lutherum augurio; nisi quod olor nigra intus carne, pelle extima albus est, quod probe haereticis convenit passim hypocritis. Olor amphibium animal est, utriusque elemento aequo debitum, qualis Luthero vita fuit, primum Catholico Romano, & inter Catholicos Monacho, postmodum apostatae, & haeretico*”<sup>183</sup>.

Najciekawsza, a zarazem trudna do wyjaśnienia jest kwestia moralnego osądu biskupa Andrzeja Trzebieckiego jako polityka zaangażowanego w sprawy polsko-brandenburskie. Beger powołuje się przy tym na wielkie historiograficzne opracowanie Samuela Pufendorfa, najpewniej mając na myśli następujący passus: „*Regis quoque Bohemiae supremum imperium cum suffragio in electione Caesarum ferendo citra controversiam consistere. Nec eo minus servando Electoris juri Hoverbeqvius*<sup>184</sup> *hujus suffragium pro eligendo Rege Joanne ei ipsi offerebat, ut tabulario Regni insereretur. Qvod Rex facturum se promittebat, praesertim cum id non solum propter armumentum, sed & quod a tam magno ac potente Principe proficiscatur, sibi admodum honorificum sit. Reges quoque numquam, sed tantum Rempublicae super eo controversiam movisse. Idem quoque ab Episcopo Cracoviensi acceptabatur: sed qui in testimonio, quod ejus nomine reddebat, id quasi suffragium nuncupabat, quod acceptarit non quasi de jure concessum, sed prout signum benevolentiae & humanitatis erga suam Majestatem Serenissimum Regem electum. Quae verba Hoverbeqvius dispundi cupiebat; electione Joannis Casimiri illum ipsum Episcopum propria manu ejusmodi testimonium exhibuisse absque tali clausula. Sed hic respondebat: id se tunc fecisse jussu Primatis, nec eo nomine ad reddendam rationem fuisse obstrictum; quod nunc secus sit*”<sup>185</sup>.

175 *Apostolicae Sedis gratia*, w: *Encyklopedia kościelna...*, dz. cyt., t. 1, Warszawa 1873, s. 346; A. Sotkiewicz, *Biskup*, w: tamże, t. 2, Warszawa 1873, s. 359–372; J. Fijałek, *O tytułowaniu się biskupów w wiekach średnich przez wyrazy „dei et apostolicae sedis gratia”*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1893, nr 21, s. 414–421; F.J. Schaefer, *Dei gratia; Dei et Apostolicae Sedis gratia*, w: *The Catholic Encyclopedia*, t. 4, New York 1908, s. 679.

176 J. Maciejewski, *Biskupstwo włocławskie i jego kujawsko-pomorscy ordynariusze w Polsce piastowskiej. Stan i perspektywy badań*, w: *Historiograficzna prognoza 2000: stan i potrzeby badań nad dziejami regionów kujawsko-pomorskiego i sąsiednich*, red. M. Grzegorz, Bydgoszcz 2000, s. 85.

177 J. Fijałek, dz. cyt., s. 419–420.

178 K.G. Hoffmann, *De titulo episcopali Sedis Apostolicae gratia*, Vittenbergae 1768.

179 Tamże, s. IV, przyp. a.

180 Tamże, s. IV–V, przyp. a. Cytat pochodzi z: C. Ziegler, *Σιδηροξυλον Ecclesiasticum, sive Episcopus Miles in veteri ecclesia invisus*, Wittenbergae 1672, rozdz. XI, § 50.

181 Tamże, s. V, przyp. b.

182 Tamże, s. VIII.

183 G.B. de Grammond, *Historiarum Galliae ab excessu*

*Henrici IV. Libri XVIII*, Francofurti & Lipsiae 1674, s. 178.

184 Johann von Hoverbeck (1606–1682), urodzony w Aleksandrowicach pod Krakowem, dyplomata pruski, poseł elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma. M. Hein, *Johann von Hoverbeck. Ein Diplomatleben aus der Zeit des Grossen Kurfürsten*, Königsberg 1925; P. Bahl, *Der Hof des Großen Kurfürsten. Studien zur höheren Amtsträgerschaft Brandenburg-Preußens*, Köln–Weimar–Wien 2001, s. 237, 505–506.

185 S. Pufendorf, dz. cyt., t. 2, s. 961 (pod datą 2 I 1674).

Mówi on o sporze, który wynikł w czasie elekcji Jana III Sobieskiego. Fryderyk Wilhelm postanowił zaznaczyć wówczas swoje prawa elektorskie i poprosił o oficjalne wpisanie do akt listu gratulacyjnego sformułowanego tak, jakby pruski władca oddawał swoje wotum na wybrane-go właśnie króla. Sprzeciwił się temu Andrzej Trzebicki, któremu poseł pruski wytknęła, że w czasie elekcji Jana Kazimierza podobny dokument wpisał do akt kanclerskich bez zastrzeżeń<sup>186</sup>.

Zaraz po medalu biskupa krakowskiego Lorenza Beger przechodzi do omówienia medali protestanckich, poczynając od tego wybitego dla uczczenia rocznicy spalania na stosie Jana Husa<sup>187</sup>, a następnie upamiętniających Marcina Lutera<sup>188</sup> i Jana Kalwina<sup>189</sup>. Nieprzypadkowo więc zestawiał

186 Sprawę relacjonuje K. Hoszowski, dz. cyt., s. 73–74, 271–272, a w nowszej literaturze A. Przyboś, M. Rożek, dz. cyt., s. 105; A. Kamiński, *Działania dyplomacji brandenburskiej w Polsce podczas elekcji 1674 roku*, „Wieki Stare i Nowe” 2015, nr 8(13), s. 41–42.

187 Tamże, s. 76–77.

188 L. Beger, dz. cyt., s. 77–78.

189 Tamże, s. 78–79.

dwa numizmaty, w których pojawiają się łabędzie jako symbole odnoszące się do osób reprezentujących zantagonizowane obozy w obrębie chrześcijaństwa.

\*\*\*

Medal Andrzeja Trzebickiego jest dziełem wyjątkowym pod każdym względem. Wykonany z najcenniejszego kruszcu, doskonały technicznie i artystycznie. W skondensowany, skrótowy sposób prezentuje złożone treści ideowe. Jest przy tym niezwykle rzadki, pożądany przez kolekcjonerów. Opracowanie, które autorzy oddają w ręce czytelników, miało za cel przedstawienie tego wybitnego dzieła sztuki medalierskiej, a jednocześnie jego prezentację i interpretację z różnych perspektyw. Celem było również postawienie szeregu pytań, na które mimo starań, nie udało się znaleźć odpowiedzi. Mamy nadzieję, że przynajmniej niektóre z nich, w wyniku przyszłych badań, przestaną być aktualne.

## STRESZCZENIE WOKÓŁ MEDALU BISKUPA TRZEBICKIEGO

Artykuł poświęcony jest wysokiej klasy medalowi znanemu z niewielkiej liczby egzemplarzy wybitych w złocie i srebrze ku czci biskupa krakowskiego Andrzeja Trzebickiego (1677). Na awersie przedstawiono popiersie hierarchy w prawo z legendą biegnącą dookoła, natomiast na rewersie wizerunek łabędzia z łacińską dewizą i datą. Emisja miała miejsce w Gdańsku, a projekt numizmatu wykonał Johann Höhn Mł. Niestety emitent, ani okoliczności zamówienia nie są znane. Kluczowe znaczenie ma prawidłowa interpretacja sygli na awersie: „ATH D.D.D.”, które dotychczas czytano: „Andreas Trzebicki honor dat, donat, dedicat”. W myśl takiej lekcji sam biskup byłby emitentem medalu ku swojej czci. Autorzy po analizie źródeł zaproponowali wariantywny odczyt: „Andreae Trzebicki Honori Dat Dedit Dedicat” lub „Andreae Trzebicki Haec [numisma?] Data Decreto Decurionum”. Druga lekcja wydaje się prawdopodobniejsza, co skłania do hipotetycznego uznania za emitenta medalu krakowskiej rady miejskiej. Bezpośrednim powodem emisji mogło być popieranie przez Trzebickiego starań o uzyskanie przez władze Krakowa samodzielności w wybieraniu rajców, dotąd wskazywanych przez miejscowego wojewodę. Starania te miały miejsce w 1677 r. i zakończyły się wydaniem przez króla Jana III Sobieskiego odpowiedniego przywileju (30 grudnia) w Gdańsku. Wspaniały medal ma wydźwięk apologetyczny i głosi chwałę hierarchy nie tylko przez ukazanie jego wiernej podobizny. Trzebicki posługiwał się herbem łabędź, który był interpretowany powszechnie jako symbol czystości. Dewiza Candore odnosi się zarówno do bieli łabędzia, jak do zasad przyświecających biskupowi w życiu prywatnym i działalności

## SUMMARY CONCERNING A MEDAL OF BISHOP ANDRZEJ TRZEBICKI

The paper deals with a high-quality and very rare medal issued in honour of the Bishop of Cracow Andrzej Trzebicki in 1677, of which only a few specimens struck in gold and silver are known. Its obverse represents a bust-length image of the prelate turned right, with a legend running around the rim, while the reverse features an image of a swan accompanied by a Latin motto and date. The medal, issued in Gdańsk, was executed after a design by Johann Höhn the Younger. Regrettably, neither the issuer nor the circumstances of the medal's commission are known. What is of key importance for determining the above facts is the correct reading of the sigla: 'ATH D.D.D.', inscribed on the obverse, which so far have been deciphered as: 'Andreas Trzebicki honor dat, donat, dedicat'. In keeping with this reading, the bishop himself would have been the issuer of a medal struck in his honour. Having analysed documentary evidence, the authors of the present paper have put forward alternative readings of the inscription: 'Andreae Trzebicki Honori Dat Dedit Dedicat' or 'Andreae Trzebicki Haec [numisma?] Data Decreto Decurionum'. The latter reading seems to be more plausible and suggests that, hypothetically, the medal may have been issued by the Cracow city council. The immediate reason for issuing the medal may have been Trzebicki's support of the strivings of the municipal authorities of Cracow for autonomy in electing members of the city council, which until then were appointed by the local voivode. These efforts took place in 1677 and concluded with a charter issued by King John III Sobieski in Gdańsk on 30 December of that year, granting the city the requested rights. The magnificent medal reveals an aspect of

publicznej. Omawiany medal cieszył się od początku szczególnym uznaniem kolekcjonerów, o czym zaświadcza jego dokładna analiza w opracowaniu kolekcji medali króla Fryderyka I w Berlinie autorstwa Lorenza Begera (1704). Autor zwrócił uwagę na błądność z punktu widzenia protestanta tytułaturę hierarchy „Dei et Apostolicae Sedis gratia”, a także na ambiwalencję łabędzia jako symbolu czystości (ptak ten ma czarną skórę ukrytą pod białymi piórami, co można interpretować jako dwoistość, nieczystość intencji i hipokryzję).

#### SŁOWA KLUCZOWE

medale, portret, ikonografia, epigrafika, sztuka barokowa

eulogising the prelate, and his praise is expressed not only through his faithful likeness depicted on the obverse. Trzebicki used the 'Swan' coat of arms, and the swan was widely interpreted as a symbol of chastity. The motto 'Candore' on the reverse refers to not only the whiteness of the swan but also to the principles to which the bishop adhered, both in his private life and in carrying out his public duties.

The medal under discussion has from the very beginning enjoyed a special appreciation of collectors, as attested by his detailed analysis included in a study of the medallic collection of King Frederick I in Berlin, by Lorenz Beger, published 1704. Beger has noted the titulature of the prelate, 'Dei et Apostolicae Sedis gratia' – which he considered incorrect (from a Protestant point of view). Additionally, he pointed out to the ambiguity of the swan as a symbol of chastity, as the bird has a black skin hidden under white plumage, which can be interpreted as duplicity, unfair intentions and hypocrisy.

#### KEYWORDS

medals, portraiture, iconography, epigraphy, baroque art

#### BIBLIOGRAFIA

##### Źródła

- Alciati A., *Emblemata cum commentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis & notis Laurentii Pignorii Patavini*, Patavii 1621.
- Annua doloris sacra illustrissimo ac reverendissimo d. Andreae Trzebicki, episcopo Cracoviensi duci Severiae, a Collegio Cracov: Societatis Jesu, fundatori suo munificentissimo parentali carmine persoluta*, Cracoviae 1681.
- Beger L., *Numismata pontificum Romanorum, aliorumque ecclesiasticorum rariora & elegantiora: ex cimeliarchi Regio-Electorali Brandenburgico, selecta aere reque expressa, & dialogo illustrata*, Coloniae Brandenburgicae 1704.
- Benedykt od św. Józefa (Zawadzki), *Infula Cracoviensis gemmis suis distincta*, Varsaviae 1686.
- Bieżanowski S., *Cygnvs academicvs, inter suavissimum verbi incarnati concentum, ad aeternam felicitatem translatus, et ad feralem vnam clarissimi olim et adm. Rñdi Domini, M. Mathiae Brvzynski Blosii, Coll: Maioris. S. Th. D. Decani S. Flor. Cancellarii Posnaniensis dignissimi. Lugubri elego [...] in palaestra Cynersciana advmbratus. Anno domini, 1646. Die 17. Decemb.*, Cracoviae 1646.
- Buonanni F., *Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia, chronologica ejusdem fabricae narratione, ac multiplici eruditione explicata*, Romae 1700.
- Casseburg G.B., *Sammlung preussischer und polnischer Medaillen wie auch Thaler welche auf allerhand Begebenheiten geschlagen und von Seel. Herrn Heinrich Lübeck [...] colligiret, in ihrer Ordnung vorgestellt und kürzlich beschreiben*, Königsberg–Leipzig 1737.
- Corpus inscriptionum Poloniae*, t. 8: Województwo Krakowskie, z. 1: *Katedra krakowska na Wawelu*, wyd. i oprac. A. Perzanowska, Kraków 2002.
- Damalewicz S., *Constitutiones Canonorum Regularium Lateranensium Domus Calissiensis S. Nicolai*, Romae 1655.
- Dziedzic J., *Olor Trebicianus pontificali pedo, tiara insignitus. Ad primum et auspaticissimum Illustrissimi et Reverendissimi Domini, D. Andreae Trzebicki [...]. In Cathedralem Cracoviensis Ecclesiae Basilicam, ingressum ad iuga Vavellini Montis, dulces afflictae Ecclesiae et Patriae cantus modulans*, Cracoviae 1658.
- Dziedzic J., *Olor Trebicianus pontificali pedo, tiara insignitus. Ad primum et auspaticissimum Illustrissimi et Reverendissimi Domini, D. Andreae Trzebicki [...]. In Cathedralem Cracoviensis Ecclesiae Basilicam, ingressum ad iuga Vavellini Montis, dulces afflictae Ecclesiae et Patriae cantus modulans*, Cracoviae 1658.
- Echo *Concentus ad Petram refracti seu Panegyricus Gratulatio*, Cracoviae 1658.
- Frey H.H., *Therobiblia: Biblisch Thierbuch*, Leipzig 1595.
- Goltz H., *Thesaurus rei antiquariae huberrimus*, Antverpiae 1579.
- Grammond de, G.B., *Historiarum Galliae ab excessu Henrici IV. Libri XVIII*, Francofurti & Lipsiae 1674.
- Gruterus J. [Gruyter Jan], *Corpus inscriptionum ex recensione et cum adnotationibus Joannis Georgii Graevii antiquae totius orbis Romani*, t. 2, cz. 2, Amstelaeami 1707.
- Hoffmann K.G., *De titulo episcopali Sedis Apostolicae gratia*, 1768.
- Höveln von, C., *Candorins Deutscher Zimber Swan*, Lübek 1667.
- In laudes Ioannis Sobescii. Rękopiśmienny zbiór emblematów z rysunkami Johanna Jakoba Rollosa*, wstęp i oprac. M. Górńska, B. Milewska-Ważbińska, Warszawa 2016.

- Jonston J., *Historiae naturalis de avibus libri VI*, Francofurti ad Moenum 1650.
- Kanon A., *Lucubrationes oratoriae, Regum, Pricipum, Antistitum, caeterorumque Illustrum Virorum Panegyricis & Elogii insignitae*, Cracoviae 1676.
- Klaudiusz Elian, *O właściwościach zwierząt (wybór)*, tłum. i oprac. A.M. Komornicka, Warszawa 2003.
- Krasicki I., *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabetu ułożonych*, t. 1, Warszawa-Lwów 1781.
- Kreuzler H.G., *D. Martin Luthers Andenken in Münzen nebst Lebensbeschreibungen merkwürdiger Zeitgenossen desselben*, Leipzig 1818.
- Krzyszczanowicz S., *Respublica sive status Regni Poloniae, Litvaniae, Prussie, Livoniae, Lugduni Batavorum* 1642.
- Kundmann J.Ch., *Die Heimsuchungen Gottes in Zorn und Gnade Uber das Hertzogthum Schlesien in Müntzen*, Leipzig 1742.
- Liberiusz J., *Gospodarz nieba y ziemie Iesus Christus Syn Boży Bog Wcielony Zbawiciel y Naprawca Swiata*, Kraków 1665.
- Makowski S.S., *Pars hyemalis concionum pro festivitibus Christi, B. Virginis et sanctorum a prima Januarii usque ad ultimam Junii*, Cracoviae 1666.
- Munquintin de, P.L., *Cygnus Rhenanus coelo illatus in diva virgine et martyre Ursula*, Viennae 1682.
- Okolski S., *Orbis Polonus*, t. 2, Cracoviae 1641.
- Orsato S., *De notis Romanorum commentarius*, Patavii 1672.
- Papczyński J., *Orator Crucifixus sive ultima Septem Verba Domini Nostri Iesu Christi*, Cracoviae 1670.
- Petrycy F.B., *Panegyricus illustrissimo ac reverendissimo principi d. Andreae Trzebicki [...] auspiciato cathedram suam III nonas Novembris Anno D. M. DC.LVIII ingredienti*, Cracoviae [1658].
- Podgórski J., *Certamen votorum inter dioeceses, Cracoviae* 1711.
- Pufendorf S., *De rebus gestis Friderici Wilhelmi Magni electoris Brandenburgici commentariorum libri novendecim*, Berolini 1695.
- Radliński J.P., *Imago thaumaturga beatissimae virginis Mariae immaculate conceptae primo Hierosolymitana secundo Constantinopolitana tertio Belzensis quarto Claro-Montana Czestochoviensis*, Cracoviae 1756.
- Reichel J., *Die Reichelsche münzsammlung in St. Petersburg*, t. 2: *Liefland, Curland und Polen*, [St. Petersburg] 1842.
- Rorajski J., *Cygnus puri candoris nitor, in Armis, Aula, Senatu, Ecclesia radios diffundens, Illustrissimo et Reuerendissimo Domino D. Andreae Trzebicki Episcopo Cracoviensi, Duci Severiae, Almae Academiae Cracoviensis Cancellario dignissimo, in auspiciato ad Episcopatum Cracoviensem ingressu, debitae observantiae ac submissi cultus ergo; officiosissimo, gestientis animi obsequio...*, Cracoviae 1658.
- Serie dei conj di medaglie pontificie da Martino V fino a tutto il pontificato della San. Mem. di Pio VII esistenti nella Pontificia Zecca di Roma*, Roma 1824.
- Starowolski S., *Vitae antistitum Cracoviensium*, Cracoviae 1658.
- Thomassin L., *Méthode d'étudier et d'enseigner la grammaire ou les langues par rapport à l'écriture Sainte & à la langue Hébraïque*, t. 2, Paris 1693.
- Valeriano P., *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentarii*, Lugduni 1602.
- Verzeichniß der vorzüglich vollständigen Sammlung von Medaillen und Thalern die zum Nachlaß des wohlseeligen Herrn Johann Heinrich Lübeck [...] gehören und den 10ten Sept. 1781. durch eine [...] öffentliche Ausbiethung, denen Münzlieberhabern überlassen werden sollen, Königsberg* [1781].
- Waśniowski W., *Śmierć wielkiego książęcia pogrzebowym obżałowana kazaniem przy wyprowadzeniu do grobu ciała [...] x. Iędrzeia Trzebickiego, biskupa krakowskiego [...]*, w: *kościół farny krakowski dnia 29 miesiąca stycznia Roku Pańskiego 1680*, Kraków [1680].
- Zachariasiewicz F.K., *Vitae episcoporum Premisliensium ritus latini*, Viennae 1844.
- Ziegler C., *Σιδηροξυλον Ecclesiasticum, sive Episcopus Miles in veteri ecclesia invisus*, Wittenbergae 1672.
- Opracowania**
- 100 rarytasów numizmatycznych w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2012.
- Apostolicae Sedis gratia*, w: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego*, t. 1, Warszawa 1873, s. 346.
- Arnold P., Hasse H.-P., *Luther und der Schwan: eine Medaille von Christian Maler zum Reformationsjubiläum 1617*, „Sächsische Heimatblätter: Zeitschrift für sächsische Geschichte, Denkmalpflege, Natur und Umwelt”, Heft 2, 2017, nr 63, s. 151–160.
- Auctions-Catalog. Sammlung des Herrn Sigismund von Chelminski, Szarawka (Russland). Münzen und Medaillen von Polen und sonstige auf Polen bezügliche Gepräge. Montag, den 25. April 1904 und folgende im Locale und unter Leitung des Experten, Otto Helbing, München, Maximilian strasse 13/I links*, München 1904.
- Ausberger L., Burdette R.W., Orosz J., *Truth Seeker: The Life of Eric P. Newman*, Dallas 2015.
- Baczewski S., *Panegyryk jako narzędzie komunikacji społecznej. „Charites Słowieńskie” Jana Zawickiego i „Łabędź żałośnie śpiewający” Hiacynta Przetockiego*, w: *Panegyryk jako element życia literackiego doby staropolskiej i oświeceniowej*, red. M. Sulejewicz-Nowicka, Z. Gruszka, wstęp M. Wichowa, Łódź 2013, s. 35–47.
- Bahl P., *Der Hof des Großen Kurfürsten. Studien zur höheren Amtsträgerschaft Brandenburg-Preußens*, Köln-Weimar-Wien 2001.
- Barycz H., *Lata szkolne Marka i Jana Sobieskich w Krakowie*, Kraków 1939.
- Barycz H., *Rzecz o studiach w Krakowie dwóch generacji Sobieskich*, Kraków-Wrocław 1984.
- Bender A., *Wzorzyste włoskie tkaniny jedwabne z polskimi herbami w XVI i XVII wieku*, w: „Pod niebem Północy”. *Z dziejów polsko-włoskich związków artystycznych*, red. P. Kondraciuk, Zamość 2010, ss. nlb.
- Bentkowski F., *Spis medalów polskich lub z dziejami krainy polskiej stycznych, w Gabinecie Król. Alekx. Uniwersytetu w Warszawie znajdujących się, tudzież ze zbiorów i pism rozmaitych lub podań zebrany i porządkiem lat ułożony*, Warszawa 1830.
- Betlej A., *Baranek (i lwy). Przykłady wykorzystania znaku herbowego w dekoracjach artystycznych w XVIII wieku*, w: *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE w 75. rocznicę urodzin i w 50. rocznicę święceń kapłańskich*, red. P. Mrozowski, J. Żmudziński, Jasna Góra 2012, s. 503–509.
- Bieniarzówna J., Małecki J.M., *Dzieje Krakowa. Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984.
- Biskupstwo wrocławskie w numizmatyce i sfragistyce. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, V–XI 1997*, wyd. B. Marcisz, M. Karnicka, Wrocław 1997.
- Buchwald-Pelcowa P., *Emblematyka w późnobarokowych drukach polskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 42, 1980, nr 3–4, s. 401–412.
- Cahn A.E., *Frankfurt am Main, Niedenau 55*.

- Versteigerungskatalog Nr. 66. I. Sammlung Antiker Münzen Griechen, Römer, Byzantiner und Barbarenmünzen, Nachlaß eines ausländischen Adligen. II. Sammlung Russischer Münzen enthaltend viele Seltenheiten, z. Teil aus nordischem Besitz. III. Münzen und Medaillen Europäischer Länder aus verschiedenem Besitz. Anschliessend Auktion 67 Nuismatische Bibliothek des verstobenen Herrn Geheimrat Prof. Dr.h.c. Ferdinand Friedensburg. Die Versteigerung findet im Auftrag der Besitzer statt Dienstag, 6 Mai 1930 u. folg. Tage zu Frankfurt am Main, Nidenau 55, München 1930.
- Chełmiński A. Z., [nekrolog], w: „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, t. 16, 1905, nr 3 (63), szp. 335.
- Chiai G.F., *Das Münzporträt in der Renaissance*, w: *Vorträge zur Geldgeschichte 2012*, hrsg. von R. Walburg, Frankfurt am Main 2013, s. 5–39.
- Czapla J., *Między autorem a drukarzem. Dobór ilustracji w „Historia naturalis” Jana Jonstona*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Społeczne” 2016, nr 14, s. 9–25.
- Czarski B., *Lemmata w staropolskich konstrukcjach stemmatycznych jako przejaw hybrydyzacji gatunkowej*, „Terminus”, t. 14, 2012, z. 25, s. 157–178.
- Czarski B., *Stemmaty w staropolskich księżkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Warszawa 2012.
- Czarski B., *Recepcja antycznej ikonografii monetarnej w XVI-wiecznych drukach emblematycznych (projekt badawczy Biblioteki Narodowej)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, nr 46, s. 109–134.
- Czyżewski K.J., *Wystawił dwie kolumny, a na wierzchu kolumn robotę na kształt lilyi położył*, w: *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE w 75. rocznicę urodzin i w 50. rocznicę święceń kapłańskich*, Jasna Góra 2012, red. P. Mrozowski, J. Żmudziński, Jasna Góra 2012, s. 603–625.
- Czyżewski K.J., *Wystawił dwie kolumny, a na wierzchu kolumn robotę na kształt lilyi położył*, w: *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE w 75. rocznicę urodzin i w 50. rocznicę święceń kapłańskich*, Jasna Góra 2012, red. P. Mrozowski, J. Żmudziński, Jasna Góra 2012, s. 603–625.
- Czyżewski K.J., *Kapa pontyfikalna Piotra Tylickiego – konteksty*, w: *Tekstylija w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska, Warszawa 2013, 175–195.
- Czyżewski K.J., *Wawelska kapa biskupa Piotra Tylickiego w Piotrawinie – rekapitulacja*, w: *Zespół zabytkowy Piotrawina – promocja dziedzictwa. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej podsumowaniu badań archeologicznych i prac remontowo-konserwatorskich w zespole sakralnym w Piotrawinie prowadzonych w latach 2011–2013 oraz wybranym zabytkom zgromadzonym na wystawie przy kościele parafialnym*, red. R. Bartnik, Piotrawin 2014, s. 226–231.
- Daranowska-Łukaszewska J., *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebickiego w kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 39, 1977 nr 2, s. 177–190.
- Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego*, t. 29, Warszawa 1907.
- Fabiański M., *O jezuickim nagrobku biskupa Andrzeja Trzebickiego*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 10, 2005, s. 127–160.
- Fabiański M., *Śmierć i zmysły w barokowym nagrobku w Krakowie a pisma Daniela Bartoli S.J.*, w: *Italská renesance a baroko ve střední Evropě. Příspěvky z mezinárodní konference. Olomouc 17.–18. října 2003*, red. L. Daniel, Olomouc 2005, s. 185–196.
- Fijałek J., *O tytułowaniu się biskupów w wiekach średnich przez wyrazy „dei et apostolicae sedis gratia”*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1893, nr 21, s. 414–421.
- Forrer L., *Biographical Dictionary of Medallists, Coin-, Gem-, and Seal-Engravers, Mint-Masters, &c., with references to their works B.C. 500 – A.D. 1900*, t. 7, London 1923.
- Giardina A., Vauchez A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2008.
- Gigilewicz E., *Medalologia – medaloznawstwo – medalografia oraz medalistyka i medalierstwo a nauki pomocnicze historii*, w: *Polskie medalierstwo kościelne – tradycja i współczesność. Konferencja naukowa 17 grudnia 2007 r.*, red. P. Dudziński, K. Łatak, Kraków 2008, s. 9–23.
- Giżyńska-Matecka M., *Portret biskupa Andrzeja Trzebickiego w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” 1977, z. 14, s. 43–72.
- Górczyk J., *Portret biskupa Franciszka Krasińskiego*, „Magazyn Informacyjny Muzeum Romantyzmu w Opinogórze”, t. 5, 2017, nr 1, s. 8–9.
- Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, Kraków 1844.
- Grässe J.G.T., *Orbis Latinus. Lexikon lateinischer geographischer Namen des Mittelalters und der Neuzeit*, oprac. i red. H. Plechl, współpraca S.Ch. Plechl, t. 3, Braunschweig 1972.
- Grodecki R., *Przywilej menniczy biskupstwa poznańskiego z r. 1232*, Poznań 1921.
- Gumowski M., *Kollekcja monet i medali P. Z. Chełmińskiego z Szarawki*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, r. 15, 1904, nr 1, szp. 79–81.
- Gumowski M., *Studia nad gdańską sztuką medalierską XVII w.*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, t. 10, 1924, nr 10, s. 23–64.
- Gumowski M., *Prawo mennicze biskupów polskich w wiekach średnich*, „Ateneum Kapłańskie”, 1926, nr 17–18, s. 1–9.
- Gumowski M., *Gdańska sztuka medalierska*, w: *Gdańsk. Przeszość i teraźniejszość*, red. S. Kutrzeba, Lwów 1928, s. 440–452.
- Gumowski M., *Chełmiński Antoni Zygmunt*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 278.
- Gumowski M., *Höhn Jan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962–1964, s. 49.
- Gumowski M., *Mennica Gdańska*, Gdańsk 1990.
- Heenes V., *Biographie und Bibliographie von Lorenz Beger*, w: *Proceedings of the international congress „300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus”*, red. M. Kunze, H. Wrede, München 2006, s. 83–96.
- Hein M., *Johann von Hoverbeck. Ein Diplomatenleben aus der Zeit des Grossen Kurfürsten*, Königsberg 1925.
- Heres G., *Die Anfänge der Berliner Antikensammlung zur Geschichte des Antikensabinetts 1640–1830*, „Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte” 1977, nr 18, s. 93–130, tabl. 21–28.
- Heres G., *Die Anfänge der Berliner Antikensammlung zur Geschichte des Antikensabinetts 1640–1830. Addenda et corrigenda*, „Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte” 1980, nr 20, s. 101–104.
- Heritage World Coin Auction January 14–16, 2014, New York. *Selections from the Eric P. Newman Collection Part III*, New York 2014.



- Hinrichs K., *Bernstein, das „Preußische Gold“ in Kunst- und Naturalienkammern und Museen des 16.–20. Jahrhunderts. Zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. Phil.), Philosophische Fakultät III der Humboldt-Universität zur Berlin*, 2006.
- Höhn Jan, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Warszawa 1979, s. 94–95.
- Hoszowski K., *Domy w Krakowie niegdyś braci, Janów Długoszków, Kanoników katedralnych Krakowskich*, Kraków 1882.
- Hoszowski K., *Żywot Andrzeja Trzebickiego biskupa krakowskiego księcia siewierskiego*, Kraków 1861.
- Hutten-Czapski E., *Catalogue de la Collection des Médailles et Monnaies Polonaises*, t. 2, St.-Petersbourg 1872.
- Johann Christoph Gottsched *Briefwechsel unter Einfluß des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched*, t. 13: *Januar 1748 – Oktober 1748*, hrsg. von C. Köhler, F. Menzel, R. Otto, M. Schlott, Berlin–Boston 2019.
- Kaleciński M., *Między sferą prywatną a publiczną. „Ars mythologica” i antykizacja we wnętrzach domów i w ogrodach gdańszczan*, w: *Gdańsk nowożytny a świat antyczny*, red. M. Otto, J. Pokrzywnicki, Gdańsk 2017, s. 115–149.
- Kalinowski P., *Medale książąt siewierskich. Katalog*, Kalety 2010.
- Kamieński A., *Działania dyplomacji brandenburskiej w Polsce podczas elekcji 1674 roku*, „*Wiek Stare i Nowe*”, t. 13, 2015, nr 8, s. 41–42.
- Karnicka M., *Monety dukatowe i talarowe oraz medale biskupów wrocławskich powstałe w okresie od XVI do XVIII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, w: *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego*, red. R. Hołownia, M. Kapustka, Nysa 2008.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 1: Wawel, red. J. Szablowski, Kraków 1965.
- Kenner F., *Beger: Lorenz B.*, w: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 2, 1875, s. 271–272.
- Kiersnowski R., *Moneta w kulturze wieków średnich*, Warszawa 1988.
- Koehne B.-K., *Jacob v. Reichel und seine Sammlung*, „*Zeitschrift für Münz-Siegel und Wappenkunde*. Neue Folge” 1859–1862, s. 1–24.
- Koperwas M., *Katalog medali XVI–XVIII w. w zbiorach Gabinetu Numizmatycznego Muzeum Lubelskiego*, Lublin 1998.
- Krasny P., *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebickiego w kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie a plastyka nagrobna Domenica Guidi*, w: *Między gotykiem a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski SHS*, red. E. Fiałek, Kraków 1997, s. 113–130.
- Krasny P., *Figura baranka na kopule kaplicy Załuskich i jej symbolika „w dwojakim nawet sensie”*, w: *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. D. Nowacki, Kraków 1999, s. 121–128.
- Kubala L., *Wojna brandenburska i najazd Rakoczego w roku 1656 i 1657*, Lwów 1917.
- Kumor B.S., *Dzieje diecezji krakowskiej do roku 1795*, t. 1, Kraków 1998.
- Ledóchowski A., *Notice sur deux médailles Polonaises inédites, qui se trouvent dans le Cabinet Royal de Munich en Bavière*, „*Koehne’s Zeitschrift für Münz-, Siegel- und Wappenkunde*” 1842, nr 2, s. 327–330.
- Lexikon Abbreviaturarum. Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen*, hrsg. von A. Cappelli, Leipzig 1901.
- Lorenz Beger, w: L. Noack, J. Splett, *Bio-Bibliographien: brandenburgische Gelehrte der frühen Neuzeit*, Berlin–Cölln 1688–1713, Berlin 2000, s. 37–44.
- Luig K., *Pufendorf, Samuel Freiherr von*, w: *Neue Deutsche Biographie*, t. 21, München 2003, s. 3–5.
- Luther mit dem Schwan. Tod und Verklärung eines grossen Mannes: Katalog zur Ausstellung in der Lutherhalle Wittenberg anlässlich des 450. Todestages von Martin Luther vom 21. Februar bis 10. November 1996*, Berlin 1996.
- Maciejewski J., *Biskupstwo włocławskie i jego kujawsko-pomorscy ordynariusze w Polsce piastowskiej – stan i perspektywy badań*, w: *Historiograficzna prognoza 2000: stan i potrzeby badań nad dziejami regionów kujawsko-pomorskiego i sąsiednich*, red. M. Grzegorz, Bydgoszcz 2000, s. 77–90.
- Mańkowski T., *Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII wieku*, Wrocław 1954.
- Marciniak D., *Grosz siewierski biskupa Kajetana Sołtyka*, <https://gndm.pl/grosz-siewierski-biskupa-kajetana-soltyka/>.
- Medale polskie i z Polską związane z okresu Pierwszej Rzeczypospolitej. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*, oprac. J. Zacher, G. Śnieżko, M. Zawadzki, współpraca M. Męciewska, t. 2, Warszawa 2019.
- Medale polskie lub do Polski odnoszące się, tudzież medale znakomitych Polaków i ludzi Polsce zasłużonych w zbiorze Piotra Umińskiego*, Kraków 1885.
- Mikocki L., *Verzeichniss einer grossen und sehr gewählten polnischen Münz- u. Medaillen-Sammlung*, Wien 1850.
- Milewska-Ważbińska B., *Biblioteka antyczna Szymona Okolskiego. Na marginesie lektury Orbis Polonus*, „*Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego*”, Nowa Seria, t. 13 (24), 2014, s. 153–159.
- Monety biskupów polskich*, w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 3, Warszawa 1902, s. 222.
- Nouveau dictionnaire de la conversation, ou répertoire universel*, wyd. A. Wahlen, t. 9, Bruxelles 1845.
- Pauk M. R., *Moneta episcopalis: mennictwo biskupie w Europie Środkowej X–XIII w. i jego zachodnioeuropejski kontekst*, „*Przegląd Historyczny*”, t. 101, 2010, z. 4, s. 539–571.
- Pelc J., *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.
- Piwocka M., *O tkaninach, które zdobią i znaczą*, w: *Tekstylium w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, red. H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska, Warszawa 2013, s. 152–162.
- Podniesińska K., „... by dzieło to godnym się stało wspomnień głośnego niegdyś po świecie narodu” – jeszcze kilka słów na temat dzieła „*Historia polska medalami zaświadczone i objaśniona*” Jana Chrzyciela Albertrandiego, „*Wiadomości Numizmatyczne*”, t. 62, 2018, z. 1–2, s. 307–321.
- Podniesińska K., *Pięć albumów z rycinami medali polskich do dzieła „Historia polska medalami zaświadczone i objaśniona” biskupa Jana Chrzyciela Albertrandiego*, „*Res Gestae. Czasopismo Historyczne*” 2016, nr 3, s. 69–95.
- Podniesińska K., *Trzy komplety „Rycin medali polskich” odbitych z blach Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie przechowywane w zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Krakowie*, „*Wiadomości Numizmatyczne*”, t. 60, 2016, z. 1–2, s. 63–88.
- Polkowski I., *Medale biskupów polskich*, w: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego*, t. 14, Warszawa 1881, s. 103.
- Polski indeks biograficzny*, wyd. 2. połączone i rozszerzone, oprac. G. Baumgartner, München 2004.

- Przewodnik po Muzeum im. Hr. Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie, Kraków 1908.
- Przyboś A., *Andrzej Trzebicki (1607–1679) od 1658 biskup krakowski*, „Rocznik Krakowski” 1987, nr 53, s. 5–16.
- Przyboś A., Rożek M., *Biskup krakowski Andrzej Trzebicki. Z dziejów kultury politycznej i artystycznej w XVII stuleciu*, Warszawa–Kraków 1989.
- Raczyński E., *Gabinet medalów polskich oraz tych które się dziejów Polski tyczą począwszy od najdawniejszych aż do końca panowania Jana III. Le Médailleur de Pologne ou collection de médailles ayant rapport a l’histoire de ce pays depuis les plus anciennes jusq’a celles, qui ont été frappés sous le règne du roi Jean III. (1513–1696)*, t. 1–2, Wrocław 1838.
- Raczyński E., *Gabinet medalów polskich oraz tych które się dziejów Polski tyczą począwszy od najdawniejszych aż do końca panowania Jana III. Le Médailleur de Pologne ou collection de médailles ayant rapport a l’histoire de ce pays depuis les plus anciennes jusq’a celles, qui ont été frappés sous le règne du roi Jean III. (1513–1696)*, t. 1–2, Berlin 1845.
- Rokita G., *Medal upamiętniający królewską koronację Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery w Krakowie pochodzący z 1676 roku. Uwagi ikonograficzne*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2018, nr 17, s. 307–336.
- Rożek M., *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980.
- Rożek M., *Mecenat mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977.
- Schaefer F.J., *Dei gratia; Dei et Apostolicæ Sedis gratia*, w: *The Catholic Encyclopedia*, t. 4, New York 1908, s. 679.
- Schimmelpfennig A., *Kundmann, Johann Christian* w: *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 17, Leipzig 1883, s. 377.
- Skrabski J., *Monstrancja*, w: *Rzemiosło Artystyczne Małopolski*, 2020, <https://ram.upjp2.edu.pl/dziela/monstrancja-141>.
- Skrabski J., *Portret Andrzeja Trzebickiego*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/portret-andrzeja-trzebickiego>.
- Sotkiewicz A., *Biskup* w: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego*, t. 2, Warszawa 1873, s. 359–372.
- Stachowiak J., *Działalność papieska medalami pisana*, w: *Polskie medalierstwo kościelne – tradycja i współczesność. Konferencja naukowa 17 grudnia 2007 r.*, red. P. Dudziński, K. Łatak, Kraków 2008, s. 25–55.
- Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598). *Biskup a mecenáš umírajícího věku*, red. O. Jakubec, Olomouc 2009.
- Stankiewicz A., *Treści propagandowe herbu złożonego Jana Stanisława Sapiehy z 1617/1620 roku*, w: *Źródła staropolskie i nauki pomocnicze historii*, red. J. Rogulski, Kraków 2013, s. 295–340.
- Štěpán J., *Nejstarší medailérské ražby olomouckého biskupství*, w: *Stanislav Pavlovský z Pavlovic (1579–1598). Biskup a mecenáš umírajícího věku*, red. O. Jakubec, Olomouc 2009, s. 133–135.
- Štěpán J., *Zlatník Donát Šolc, medailér olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského z Pavlovic*, „Numismatické listy” 2001, nr 56, s. 115–118.
- Stężyński Bandtkie K.W., *Numismatyka krakowska*, t. 2, Warszawa 1839.
- Strzałkowski J., *Słownik medalierów polskich i z Polską związanych (1508–1965)*, Warszawa 1982.
- Suchodolski S., *Moneta możnowładcza i kościelna w Polsce wczesnośredniowiecznej*, Wrocław 1987.
- Tomkowicz S., *Galerya portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie*, Kraków 1905.
- Tomkowicz S., *Zabytki budownictwa m. Krakowa. I. Szpital Ś. Ducha*, Kraków 1892.
- Tschernyschow K., *Die deutschen Münzen aus der Sammlung Jacob von Reichel*, „Beiträge zur Brandenburgisch/Preussischen Numismatik”, Numismatisches Heft 2011, nr 19, s. 55–58.
- Tylicki J., *O gdańskiej historii sztuki i numizmatyce raz jeszcze*, „Porta Aurea”, t. 9, 2010, s. 171–181.
- Tylicki J., *O historii sztuki i numizmatyce, czyli kto projektował niektóre donatywy gdańskie Zygmunta III*, „Biuletyn Numizmatyczny” 2009, nr 1, s. 27–38.
- Videman J., *Kardinál František z Dietrichsteina a jeho mincovnictví*, w: *Kardinál František z Dietrichsteina (1570–1636). Prelát a politik neklidného věku*, red. L. Mlčák, Olomouc 2008, s. 124–126.
- Visser A., *Joannes Sambucus and the learned image: the use of the emblem in late-Renaissance humanism*, Leiden 2005.
- Wardzyński M., *Organizacja pracy i praktyka warsztatowa w kamieniołomach dębnickich od drugiej ćwierci XVII do początku XVIII wieku a „długie trwanie” form późnomanierystycznych i wczesnobarokowych*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 331–381.
- 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.
- Warszawskie Centrum Numizmatyczne. *Aukcja Nr 23, 24 lutego 2001 r.*, Warszawa 2001.
- Weisser B., *150 Jahre Münzkabinett. Menschen – Münzen – Medaillen*, „Numismatisches Nachrichtenblatt” 2019, nr 68, s. 45–54.
- Wieden, Bei der B., *Mensch und Schwan*, Bielefeld 2014.
- Więcek A., *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1989.
- Wiśniewski J., *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich od 1186–1926 r. tudzież sesje kapituły sandomierskiej od 1581 do 1866 r.*, Radom 1926.
- Wołyniec B.M., *Ostoja – uwagi nad dziejami herbu w średniowieczu i czasach nowożytnych* w: *Źródła staropolskie i nauki pomocnicze historii*, red. J. Rogulski, Kraków 2013, s. 245–294.
- Wystawa Sobieskiego w Krakowie (ciąg dalszy), „Gazeta Toruńska”, r. 17, 1883, nr 230, s. 3.
- Zabytki XVII wieku. *Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883*, Kraków 1884.
- Zagórski I., *Monety dawnej Polski jako też prowincyj i miast do niej niegdy należących, z trzech ostatnich wieków*, wyd. E. Rastawiecki, Warszawa 1845.
- Załęski S., *O.O. Jezuici przy Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie. Szkic historyczny*, Nowy Sącz 1896.
- Zapletalová J., *(Art) Agents: Giovanni Petignier and the Network of Agents of the Olomouc Bishop Karl von Lichtenstein-Castelcornio*, „Umění”, t. 65, 2017, s. 347–362.
- Zeltt J., *Nowy skorowidz monet polskich*, Warszawa 1877 (wyd. popr. i poszerzone Warszawa 1882).
- Прозоровский Д.И., *Коллекция хранящихся в императорской Академии художеств гравюр на меди и резьбы на дереве, с изображением медалей, исторических событий и гербов. Гравюры*, Санкт Петербург 1872.
- Якоб Рейхель – медальер коллекционер, ученый (1780–1856) *Каталог выставки Государственный Эрмитаж*, red. Т. Таллерчик, Санкт Петербург 2003.

# Religione pro Deo, Sapientia pro Patria. Kreacja wizerunku biskupa wileńskiego Konstantego Kazimierza Brzostowskiego w drukach okolicznościowych

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7929>

ALEKSANDER STANKIEWICZ  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW  
ORCID: 0000-0001-6707-7166

Działalność polityczna oraz fundacyjna biskupa wileńskiego Konstantego Kazimierza Brzostowskiego (1644–1722), postaci kontrowersyjnej, ale też zasłużonej dla diecezji wileńskiej, doczekała się stosunkowo licznych wzmianek w literaturze przedmiotu. Budziła już zainteresowanie wśród badaczy XIX-wiecznych<sup>1</sup>. W okresie międzywojennym opracowano jego biogram w *Polskim słowniku biograficznym*<sup>2</sup>. Niestroniący od polityki biskup był wspomniany w biografach władców Jana III oraz Augusta II<sup>3</sup>. Najwięcej miejsca poświęcono szczególnie

1 W. Przyłgowski, *Żywoty biskupów wileńskich*, t. 3, Petersburg 1860, s. 74–122; K. Hoszowski, *Obraz życia i zasług opatów mogińskich*, Kraków 1897, s. 129–130; J. Kurczewski, *Kościół zamkowy czyli katedra wileńska w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*, Wilno 1908, s. 170–193; W. Przyłgowski, *Biskupstwo Wileńskie od jego założenia do dni obecnych, zawierające dzieje i prace biskupów i duchowieństwa diecezji wileńskiej oraz wykaz kościołów, klasztorów, szkół i zakładów dobroczynnych i społecznych*, Wilno 1912, s. 48–55.

2 K. Piwarski, *Brzostowski Konstanty Kazimierz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 50–52.

3 Z. Wójcik, *Jan Sobieski 1629–1696*, Warszawa 1983, s. 64–66.

konfliktowi Brzostowskiego z Sapiehami<sup>4</sup> oraz postawie, jaką przyjął w okresie wojny północnej<sup>5</sup>, a także niektórym aspektom jego działalności duszpasterskiej<sup>6</sup>.

Duchowny był synem Cypriana Pawła Brzostowskiego (zm. 1688), wojewody trockiego. W 1661 r. objął funkcję kanonika wileńskiego, a w 1664 kaznodziei katedralnego. Rok później udał się do Rzymu, gdzie uzyskał tytuł doktora teologii

4 A. Rachuba, *Litwa wobec projektu zwołania sejmu koronnego w 1695 r. i walki Sapiehów z biskupem Brzostowskim*, „Zapiski Historyczne”, t. 51, 1986, 63–82; W. Kriegseisen, „Krzywdą nad wszystkie krzywdy – hiberna w Polsce”. *Problem świadczeń kleru katolickiego na wojsko Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVII i na początku XVIII wieku*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, t. 8, 2001, nr 1, s. 19–38; M. Sawicki, *Konflikt biskupa wileńskiego Konstantego Kazimierza Brzostowskiego z Kazimierzem Janem Sapiehą w latach 1693–1696*, w: *Studia z dziejów Wielkiego Księstwa Litewskiego (XVI–XVIII wieku)*, red. S. Górzyński, M. Nagielski, Warszawa 2014, s. 383–402.

5 G. Sliesoriūnas, *Vilniaus vyskupas Konstantinas Kazimieras Bžostovskis emigracijoje Prūsijoje 1706–1709 metais*, „Lietuvos Istorijos Metraštis” 2012, nr 1, s. 33–45.

6 V. Kamuntavičienė, *Katalikų bažnyčios ir valstybės santykiai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII a. antrojoje pusėje*, Kaunas 2008, s. 33–36, 104–110; też, *Vilniaus vyskupo Konstantino Kazimiero Bžostovskio poveikis Kauno benediktinių veiklai*, „Soter”, t. 88, 2016, s. 29–39.

i wyższe święcenia<sup>7</sup>. Od 1671 r. pełnił obowiązki duchownego sekretarza Wielkiego Księstwa Litewskiego, proboszcza trockiego i pisarza wielkiego litewskiego<sup>8</sup>. W 1684 r. został biskupem smoleńskim, a w r. 1687, dzięki poparciu Jana III, wileńskim. Jako stronnik Sobieskiego wszedł w spór z Kazimierzem Janem Sapiehą, który w latach 1693–1696 wyznaczał zimowe stacje chorągwiom litewskim w dobrach kościelnych<sup>9</sup>. W rok później, po powrocie z Rzymu do kraju, był zmuszony pogodzić się z Sapiehami i to pomimo nasilającej się w Wielkim Księstwie Litewskim opozycji przeciwko magnatom. Podczas III wojny północnej stanął po stronie Augusta II. Po pojednaniu się z hetmanem Kazimierzem Janem Sapiehą, wraz z którym ostatecznie opowiedział się przeciwko Wettynowi, odsunął się od polityki, by zajmując się sprawami diecezji. W 1718 r. zorganizował koronację obrazu Matki Boskiej w Trokach. Uroczystość ta miała być dziełem czynieniem za koniec wojny oraz symbolicznym aktem jednoczącym zwaśnione

7 K. Piwarski, dz. cyt., s. 50; *Klerycy z ziem polskich, litewskich i pruskich święceni w Rzymie (XVI – pocz. XX w.)*, oprac. S. Jujeczka, H. Gerlic, Wrocław 2018, s. 284. Mszę prymicyjną odprawił w bazylice S. Maria Maggiore. *Strzeżenie nieśmiertelnej sławy na terminie Śmierci* [...]Konstanyina Kazimierza Brzostowskiego biskupa wileńskiego [...]stawione [...]a Jaśnie Wielmożnemu Jego-Mości Panu Józefowi Brzostowskiemu pisarzowi W. K. Litewskiego, Miazdźolskiemu, Bystrzyckiemu etc. staroście [...]przez x. Jerzego Barszcza SJ [...]Roku od przyjścia na Świat zwycięzcy Śmierci 1722, w *Wilnie w Drukarni Akademickiej Societatis Jesu*, k. Ev. Zachował się list jego ojca do kardynała Orsiniego, w którym Cyprian Paweł wspominał, że syn otrzymał miejsce w kolegium św. Brygidy. *Elementa ad fontium editiones*, t. 7: *Repertorium rerum polonicarum ex archivio Orsini in Archivio Capitolino Romae II pars*, col. W. Wyhowska de Andreis, Roma 1962, s. 84, poz. 507.

8 *Urzednicy dawnej Rzeczypospolitej XII–XVIII wieku. Urzednicy centralni i dygnitarze*, oprac. H. Lulewicz, A. Rachuba, Kórnik 1994, s. 179, poz. 1433.

9 K. Piwarski, dz. cyt., s. 51; A. Rachuba, dz. cyt., s. 63–82; W. Kriegseisen, dz. cyt., s. 19–38; M. Sawicki, dz. cyt., s. 383–402.

stronnictwa polityczne<sup>10</sup>. W 1710 r. został opatem mogińskim, a pod koniec życia otrzymał od papieża tytuły hrabiego Państwa Kościelnego oraz prałata domowego i asystenta tronu papieskiego<sup>11</sup>.

Status Brzostowskiego jako biskupa wileńskiego, pierwszego duchownego w Wielkim Księstwie Litewskim był wysoki, choć trzeba zaznaczyć, że nie dorównywał pozycji zajmowanej przez arcybiskupa lwowskiego lub biskupa krakowskiego. Ze względu na znaczenie tej metropolii, a także z powodu pragnienia podniesienia swojego prestiżu, biskupi wileńscy od czasów Benedykta Woyny tytułowali się „prymasami Wielkiego Księstwa Litewskiego”. W listach Kurii rzymskiej do Brzostowskiego tytułowano go właśnie w taki sposób<sup>12</sup>. Z pewnością wzorem w działalności fundatorskiej i budowie propagandowego wizerunku dla Brzostowskiego były dokonania jednego z jego poprzedników, Eustachego Wołłowicza, choć w tekście panegiryku po-grzebowego jego autor dopatrywał się w działalności Brzostowskiego kontynuacji czynów wszystkich biskupów wileńskich<sup>13</sup>. Świadczyć może o tym opieka, jaką otaczał katedrę wileńską, ale też modernizacja rezydencji biskupów w Werkach, wzniesionej właśnie przez Wołłowicza<sup>14</sup>. Wśród wzmian-

10 J.A. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003, s. 16, 18.

11 K. Piwarski, dz. cyt., s. 52.

12 B. Kumor, *Początki metropolii wileńskiej*, „Studia Teologiczne. Białystok. Drohiczyn. Łomża”, t. 5-6, 1987–1988, s. 79.

13 *Strzeżenie nieśmiertelnej sławy...*, dz. cyt. k. Fr-Fv.

14 Na temat fundacji Eustachego Wołłowicza zob. M. Janicki, *Willa Eustachego Wołłowicza w Werkach pod Wilnem i jej epigraficzny program ideowy*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, t. 6, 1997, nr 2, s. 123–149; A.S. Czyż, *Pamięć o poprzednikach i kłótnie z kapitułą, czyli o działalności biskupa Mikołaja Stefana Paca na rzecz skarbcza katedry wileńskiej*, „Humanities and Social Sciences”, t. 23, 2018, nr 3, s. 15, 16, 17; L. Jovaiša, *Eustachijus Valavičius: neįvertinto herojaus curriculum vitae*, „Bažnyčios istorijos studijos”, t. 9, 2018, s. 83–167.

kowanych w literaturze fundacji Brzostowskiego wymienia się sprowadzenie do tego miasta zakonu pijarów w r. 1722<sup>15</sup>, fundację wspólnoty Braci Miłosierdzia od św. Rocha i ich szpitala<sup>16</sup>, modernizację katedry wileńskiej przy której wznosił kaplicę Imienia Jezus, budowę kaplicy Bożego Ciała przy kościele pw. św. Jana w Wilnie, która w zamierzeniu miała pełnić rolę mauzoleum jego rodziców<sup>17</sup>. W ostatnim czasie omówiono pokrótce najważniejszą sakralną fundację duchownego, kościół trynitarzy pw. Trójcy Świętej i Przemienienia Pańskiego w Trynopolu<sup>18</sup>. Miała ona chyba w założeniu konkurować z ufundowanymi przez politycznego przeciwnika biskupa, hetmana wielkiego litewskiego Kazimierza Jana Sapiechę, kościołem i klasztorem trynitarzy w samym Wilnie<sup>19</sup>. Ponadto, biskup Brzostowski był posiadaczem księgozbioru, który zaczął gromadzić już w młodości, uzupełniając go w trakcie podróży do Rzymu i Paryża. W swoim testamencie zdecydował się oddać książki bibliotece Akademii Wileńskiej oraz seminarium

15 W. Szulc, *Spory Akademii Wileńskiej z pijarami o wyłączne prawo na szkoły, 1723-1753*, „Ateneum Wileńskie”, r. 14, 1939, z. 1, s. 69, 70, 84.

16 J. Mandziuk, *Zakony w (archi)diecezji wileńskiej*, „Studia Teologiczne. Białystok. Drohiczyn. Łomża”, t. 5-6, 1987-1988, s. 173.

17 E. Tyszkiewicz, *Wiadomość historyczna o zgromadzeniach i fundacjach męskich i żeńskich rzymsko-katolickich klasztorów w Diecezji Wileńskiej*, „Teki Wileńska”, t. 1, 1857, s. 259; J. Kurczewski, dz. cyt., s. 170-180; J.A. Chrościcki, „Castris et astris”. *Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 30, 1968, nr 3, s. 389; *Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija*, sud. T. Adomonis, K. Čerbulėnas, Vilnius 1987, s. 238, 269; a także: *Strzemień nieśmiertelnej sławy...*, k. D2-D2v.

18 R. Stankevičienė, *Trinapolio trinitorių bažnyčios meninis inventorių ir jo paveldas*, „Menotyra”, t. 23, 2016, s. 35-50.

19 M. Sobczyńska-Szczepańska, *Architektura trynitarzy na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Katowice 2017, s. 264-265.

diecezji. Obecnie są one przechowywane w Bibliotece Narodowej w Wilnie<sup>20</sup>.

Ten jedynie szkicowo zarysowany program fundatorski Brzostowskiego, kreujący jego postać na spadkobiercę po wielkich poprzednikach i zarazem kolejnego, wybitnego biskupa wileńskiego, oraz jego wybory polityczne prezentowały i uzupełniały sławiące jego kolejne dokonania oraz awanse druki okolicznościowe. To właśnie dołączone do nich portrety oraz przedstawienia heraldyczne kreowały postać biskupa<sup>21</sup>.

Druki okolicznościowe i związane z nimi przedstawienia graficzne, w tym także portretowe, choć doczekały się dość licznych wzmianek w literaturze, nie zostały jednak poddane wyczerpującej analizie. Nieco miejsca wizerunkom graficznym biskupa poświęciła Maria Kałamajska-Saeed, która dostrzegła problem wykorzystywania tego samego wzoru graficznego w różnych tekstach i jednocześnie aktualizacji wizerunku duchownego<sup>22</sup>. Z kolei Ewa Łomnicka-Żakowska opublikowała wszystkie trzy znane jak dotąd portrety biskupa, koncentrując się głównie na ich opisie, ale bez analizy ich treści ideowych<sup>23</sup>. Część informacji powtórzyła w swojej syntezie dotyczącej grafiki okolicznościowej okresu

20 L. Piechnik, *Dzieje Akademii Wileńskiej. Próba odnowy Akademii Wileńskiej po klęskach Potopu i okres kryzysu 1655-1730*, Warszawa 1987, s. 171.

21 Na temat kreacji wizerunku na przykładzie króla Francji, Ludwika XIV zob. P. Burke, *Fabrykacja Ludwika XIV*, tłum. R. Pucek, M. Szczubiałka, Warszawa 2011, s. 18, 24.

22 M. Kałamajska-Saeed, *Wilno jako ośrodek graficzny w XVII wieku. Postulaty badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 55, 1993, nr 2-3, il. 1, 2, s. 200.

23 Nie uniknęła przy tym błędów w terminologii. Przykładowo według autorki kapelusze duchownego zdobiją labry, a nie chwoasty, natomiast glorię promienistą uznała za aureolę. E. Łomnicka-Żakowska, *Ilustracja tytułowa z portretem - specyficzny typ graficznego przedstawienia portretowego w drukach końca XVII i I połowy XVIII wieku*, „Roczniki Biblioteczne”, t. 46, 2002, s. 162-163.

saskiego<sup>24</sup>. Ryciny o tematyce alegorycznej i heraldycznej doczekały się reprodukcji i opisów<sup>25</sup>.

Panegiryki poświęcone biskupowi Brzostowskiemu i zdobiące je grafiki można by omawiać problemowo, przyjmując w systematyce podział na przedstawienia portretowe oraz heraldyczne. Przyjęcie takiej zasady jest wygodne, ale lepiej poprzestać na porządku chronologicznym, gdyż pozwoli to na prześledzenie ewentualnych zmian w budowie wizerunku duchownego, podporządkowanych kolejnym awansom czy też wydarzeniom politycznym. Ze względu na ograniczone miejsce omówione zostaną jedynie wybrane przykłady rycin. Wśród nich można odnaleźć wspomniane podobizny biskupa, ale ich dominującym tematem jest przede wszystkim herb duchownego, który z pewnością wraz z armaturą mógł być bezbłędnie kojarzony przez współczesnych odbiorców z Brzostowskim, jako indywidualny znak osobisty (medium ciała indywidualnego), a nie tylko godło rodowe (medium ciała społecznego)<sup>26</sup>.

Pierwszy znany druk ulotny poświęcony Brzostowskiemu to panegiryk autorstwa Stanisława Fańciszewskiego *Conclusiones ex universa Theologia*, wydany w Wilnie w 1673 r., kiedy Brzostowski piastował jeszcze godność proboszcza trockiego i pisarza wielkiego litewskiego (il. 1). Anonimowy rytownik przedstawił portret duchownego w befcie, w owalnym kartuszu zdobionym u dołu anielską główką

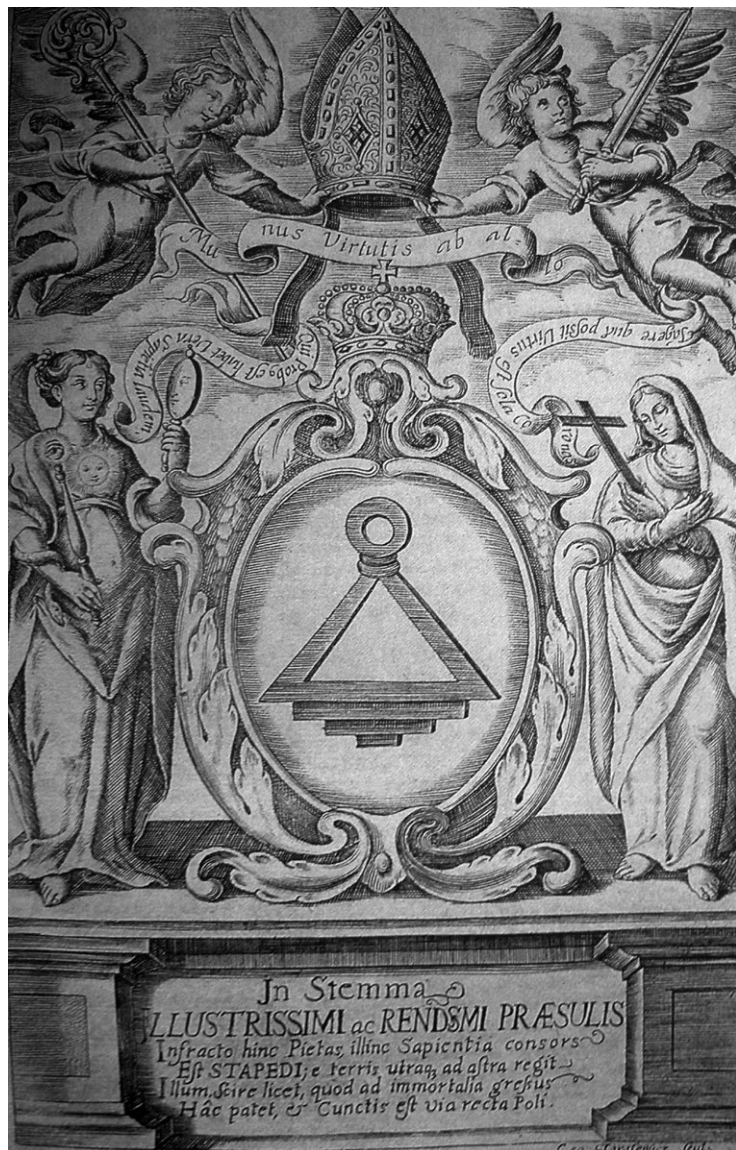
24 Taż, *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*, Warszawa 2003, il. 318.

25 J. Liškevičiene, *XVI-XVIII Amžiaus knygy grafika: herbai senuosiuose Lietuvos spaudiniuose*, Vilnius 1993, il. 160-164, s. 150-152; J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 91, 223, 365; J. Pokora, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012, s. 121-122.

26 H. Belting, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 143, 144.



1. Portret Konstantego Kazimierza Brzostowskiego w panegiryku S. Fańciszewskiego *Conclusiones ex universa Theologia*, 1673 r. Fot. A. Stankiewicz



i banderolą z napisem: „Gratior hac in luce virescit”. Wizerunek jest flankowany po bokach alegoriami Religii oraz Minerwy z rogiem obfitości, podpisanymi kolejno „Religia pro Deo” oraz „Sapientia pro Patria”. Ponad portretem wyobrażono kartusz z herbem Strzemię zdobionym kapeluszem kanonickim, ujętym w wieniec z liści palmowych i glorię promienistą. Pod miedziorzem, który wydaje się być ucięty (widoczne są fragmenty zawijanego obramienia)<sup>27</sup>, umieszczono napis: „Constantine

27 Przycięcie karty i wstawienie wtórnego napisu dowodzi, że omawiany portret z r. 1673 nie jest pierwszym przedstawieniem Brzostowskiego. Niestety, nie udało się w toku kwerendy odnaleźć tego pierwszego.

2. Rycina w panegiryku H.A. Kosteckiego, *Illustrissimus Brzostowscianus stapes*, 1682 r. Fot. wg J. Liškevičiene, *XVI–XVIII Amžiaus knygy...*, dz. cyt., il. 162, s. 151.

tuus stat pes, quem Stapede firmo, / Relligio, Pallas, firmat et altu honos. / Consilio, Pietate, simul stas magnus Honore: / Ut vincas omnes, omnia signa tenes”. Faściszewski odwołał się do przypisanych Brzostowskiemu cnót mądrości i pobożności, które mają zapewnić mu sukces. W tym wypadku godło herbowe adresata (Strzemię) zostało potraktowane jako symbol oparcia, stateczności, ale też – powściągliwości. Portret młodego kanonika wileńskiego, który powrócił przed paru laty ze studiów w Rzymie, mógł powstać na podstawie malowanego wizerunku dostojnika. Według inskrypcji z banderoeli kanonik jaśnieje światłem, najpewniej zwierzchnika, który nadał mu władzę a więc biskupa wileńskiego. Z kolei pomysł na dodanie do wizerunku alegorii Religii (Kościoła) i Minerwy, odwołujących się do służby państwu i Bogu, koresponduje wyraźnie z ryciną portretową biskupa Eustachego Wołłowicza, dziełem Lucasa Kiliana z 1618 r., ozdobioną podobiznami św. św. Stanisława Biskupa oraz Kazimierza<sup>28</sup>. Jak wspomniano wcześniej, Brzostowski starał się wyraźnie wpisać w działalność Wołłowicza, również za pomocą podobnego systemu propagandowego. W każdym razie atrakcyjność ryciny z 1673 r. sprawiła, że wykorzystano ją w późniejszych drukach okolicznościowych poświęconych duchownemu.

W 1682 r. w drukarni franciszkańskiej w Wilnie wydano panegiryk autorstwa Hipolita Augustyna Kosteckiego, doktora teologii i kanonika katedry wileńskiej<sup>29</sup> (il. 2).

28 S. Maslauskaitė-Mažyliienė, *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem*, Vilnius 2013, s. 74, il. 10.

29 *Illustrissimus Brzostowscianus stapes per sublimiores honorum gradus ad immortalitas fastigium certustrames*, in [...]D. Constantino Casimiro Brzostowski, episcopo Vilnensi, notatus in suam ingressum cathedram a. p. Hyppolito Augustion Kostecki, can: Reg. de paenia [...]In terries DIVI qUo VIXI reCtor oLYMPI Die Octobris Cum Licentia Superiorum, Vilnae Typis

Zdobiąca go grafika była wzmiankowana już przez badaczy w kontekście twórczości Leona Tarasewicza, autora ryciny<sup>30</sup>. Na obszernym postumencie mieszczącym subskrypcję ustawiony jest kartusz z herbem Strzemię, zwieńczony koroną zamkniętą. Flankują go po bokach alegorie Religii z krzyżem w ręku, z inskrypcją na banderoeli: „Ingere quid possit Virtus est Sola Corona” oraz Mądrości ze słońcem na pierśsi, z lustrem i berłem w ręku i podpisem: „Qui Prob(us) est iubet Vera sapientia laudem”. Ponad nimi, dwaj aniołowie z mieczem i pastorałem unoszą w powietrzu infułę podpisaną „Munus Virtutis ab alto”. Treść subskrypcji brzmi: „In Stemma Illustrissimi ac R(ever)end(is)(i)mi Praesulis / Infracto hinc Pietas, illinc Sapientia consors / Est STAPEDI, e terris utraq(ue) ad astra regit / Ill(ustr)um Sciere licet, quod ad immortalia gressus / Hac patet, et Cunctis est via recta Poli”. W przypadku tego przedstawienia godło herbu Strzemię odczytano jak klasyczny ikon w emblemacie<sup>31</sup>. Miało symbolizować powściągliwość, idącą w parze z prawością i pobożnością.

Bardziej rozbudowane treści ideowe prezentowano na rycinach zdobiących druki ulotne poświęcone objęciu przez Brzostowskiego biskupstwa wileńskiego w 1687 r. Wydarzenie to uczczono trzema

Franciscanis. W chronostychu data 1682.

30 J. Liškevičiene, dz. cyt., il. 162, s. 151; J. Talbierska, dz. cyt., s. 91, 223, 365–366, il. 136.

31 Heraldyka, genealogia i emblematyka były nauczane w kolegiach jezuickich jako elementy retoryki od końca XVI w. Łączenie tych dziedzin w tekstach panegiryków czy rycinach heraldycznych było więc zjawiskiem wynikającym z ówczesnych sposobów edukacji szlacheckiej młodzieży. Zob. M. Górka, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kompendiach*, w: *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, s. 99–101, 116–118; M. Mielezko, *Emblematyka*, oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, Warszawa 2010, s. 10–11.



3. Rycina w *Verus antistes et prudens*, 1687 r. Fot. A. Stankiewicz

panegirykami, z których dwa zdobią portrety duchownego. W anonimowym druku ulotnym *Verus antistes* wydanym w drukarni Akademii Wileńskiej<sup>32</sup>, po karcie tytułowej umieszczono rycinę, przez niektórych

32 *Verus antistes et prudens senator virtute, genere, meritis in [...]D. Constantino Brzostowski [...]episcopo Vilnensi, cancellario almae Acad. Vilnensi S. I., expressus [...]a collegio et Universitate Vilnensi eiusdem Societatis*, Vilnae: Typ. Acad. S. I., 1687.

badaczy łączoną z Leonem Tarasewiczem<sup>33</sup>, prezentującą bardzo złożony program treściowy (il. 3). Centrum przedstawienia zajmuje kobieta siedząca na krześle, ubrana w suknię zdobioną godłami herbu Strzebię i kwiatami, w hełmie z pióropuszem na głowie. Trzyma ona w obu rękach dwa rogi obfitości – po lewej podpisany „Virtutem ista coronant”, a po prawej – „Hec clarus sanguis aduno”. Wysypują się z nich symbole różnych urzędów państwowych i kościelnych – z lewego między innymi pieczęć kanclerska, krzesło senatorskie, kaduceusz poselski, pastorał biskupi, z kolei z prawego kapelus biskupi, mitra książęca, buława, tłok pieczętny i skrzyżowane klucze. Swoje nogi wspiera na sferze w której umieszczono Pogoń, podpisaną w otoku „Plures vechet iste decoret”. Po jej bokach ukazano orła w koronie dmącego w róg z banderolą w szponach z napisem „Plura Tibi fundent” oraz lwa w tiarze papieskiej strzegącego poduszki, na której eksponowane są symbole władzy biskupiej (pierścień, infuła, pastorał), z banderolą z napisem „Haec data danda parantur”. W tle alegorii ukazano widok kościoła z ruinami na wzgórzu, a po drugiej stronie miasto nad rzeką, otoczone palisadą, z górującym nad nim wzgórzem z trzema krzyżami i zamkiem. Powyżej dwa orły w koronach trzymają w dziobach tkaninę z napisem „Publica lux facib(us), tantis hinc inde refulget, / Desuperut guideam Regia Parma tegit? / Umbras nepeiacit, ne lumina ta(n)ta Polonis / Invidet regnis eripi at(que) Polus”. U góry karty wyobrażono dwa putta z hełmami na głowach i skrzydełkami doprawionymi do główek i stóp, dźwigające poduszkę z insygniami władzy królewskiej – jabłko, koronę i berło.

Ukazane miasto to przypuszczalnie Wilno, na co może wskazywać góra z trzema krzyżami, zamek na wzgórzu i kościół oraz

rzeka Wilia<sup>34</sup>. Panorama miasta nie dziwi, jeśli weźmie się pod uwagę obejmowaną przez Brzostowskiego godność. Po drugiej stronie ryciny ukazano najprawdopodobniej widok Nowogródka, o czym świadczą ruiny zamku na wzgórzu i kościół. Poza faktem wydania druku w wileńskiej drukarni akademickiej taką hipotezę może potwierdzać to, że jezuita mieli w tym mieście swoje kolegium, dofinansowane przez Brzostowskiego oraz okoliczność, że brat biskupa, Antoni, należał do tego zakonu<sup>35</sup>. Doniosłość ingresu podkreślają dwa putta ze skrzydłami u stóp i na hełmach, które można interpretować bądź jako dwóch Merkurów – posłańców dobrej nowiny o zaszczytnym awansie duchownego na biskupa wileńskiego, bądź jako podwójne przedstawienie Kairosa, personifikacji zwrotnego momentu, szczęśliwej chwili w życiu każdego śmiertelnika.

Według Jakuba Pokory na rycinie ukazano personifikację Litwy, a kompozycja nawiązywałaby do frontyspisu dzieła Szymona Okolskiego *Orbis Polonus*<sup>36</sup>. Wydaje się, że w tym przypadku mamy jednak do czynienia ze stosunkowo rzadkim w ikonografii wyobrażeniem państwa Obojga Narodów, tym bardziej, że obok Pogoni przedstawiono Orła Białego. Wyraźne wyeksponowanie herbu Wielkiego Księstwa Litewskiego nie może dziwić, skoro Brzostowski został biskupem Wilna. W tekście panegiryku anonimowy autor pisał o radości i honorach, jakie zsyłał na biskupa zarówno Lechia, jak i Sarmacja, Polonia oraz Litwa. Przyjmując, że rycina była dołączona do konkretnego

<sup>34</sup> Tamże, s. 121.

<sup>35</sup> Pełnił funkcję superiora (1704–1714), a potem rektora kolegium w Mińsku (1714–1717). S. Załęski, *Jezuici w Polsce*, t. 4: *Dzieje 153 kolegiów i domów jezuickich w Polsce*, cz. 4: *Kolegia i domy założone za królów Jana Kazimierza, Michała, Jana III, obydwóch Sasów i Stanisława Augusta, 1648–1773*, Kraków 1905, s. 1514.

<sup>36</sup> J. Pokora, dz. cyt., s. 121.

tekstu wychwalającego biskupa, trudno uznać, że przedstawiono jedynie personifikację jednego z państw.

Z dotychczasowych badań wynika, że Lechię, podobnie jak Sarmację, przedstawiano w antykizującym stroju z rogami obfitości. Niekoniecznie musiałaby posiadać dodatkowe atrybuty w postaci np. chorałki czy korony<sup>37</sup>. Nieczęsto natomiast zdarzało się, by na rycinie ukazano personifikację państwa polsko-litewskiego<sup>38</sup>. Dysponujemy jednym takim przykładem. Kobieta w antykizującym stroju z *Verus antistes* jest podobna do tej zdobiącej frontyspis epitalamium na ślub Marcjana Aleksandra Ogińskiego i Konstancji Wielopolskiej z 1685 r.<sup>39</sup> Tam także mamy do czynienia z personifikacją państwa Obojga Narodów trzymającą rogi obfitości, a towarzyszą jej herby nowożeńców oraz Polski i Litwy. Jej suknia również zdobiona jest godłami herbowymi, odpowiadającymi oczywiście małżonkom<sup>40</sup>. Biorąc więc pod uwagę herby zdobiące rycinę, treść panegiryku oraz podobne wizerunki, na frontyspisie *Verus antistes* ukazano uosobienie Polski i Litwy.

W dwóch kolejnych drukach ulotnych wydanych na uroczystość ingresu Brzostowskiego w roku 1687 powtórzono

<sup>37</sup> M. Górńska, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wrocław 2005, s. 125, 127.

<sup>38</sup> Tamże, s. 122–123.

<sup>39</sup> *Porta gentilitia illustrissimae Oginsciorvm familiae in scenam data a [...] Collegij Grodnensis Societatis Iesv, eloquentiae auditoribus atque dum [...] Martianus de Kozielsk Oginiski, magnus M.D.L. cancellarius [...] cum illustrissima sponsa Constantia Wielopolska, illustrissimi magni cancellarij regni Poloniae filia connubiale faedus iniret, [...] ex voto publico humillime dedicata anno MDCLXXXV.*

<sup>40</sup> A. Stankiewicz, „Kleynoty których my przez żelazne nabywamy groty”. *Kreacja zasług i pochodzenia Marcjana Aleksandra Ogińskiego w świetle grafik z druków ulotnych*, w: *Studia nad staropolską sztuką wojenną*, t. 4, red. Z. Hundert, K. Żojdź, J.J. Sowa, Oświęcim 2015, s. 175.



4. Portret biskupa Konstantego Kazimierza Brzostowskiego w panegiryku P. Olekszewskiego *Theologicae positiones*, 1687 r. Fot. z archiwum autora

z Fałciszewskiego *Conclusiones ex universa Theologia*, z r. 1673 rycinę, z tą różnicą, że aktualizowano podobiznę duchownego, przedstawiając go już w piusce i z pektorałem, dodano za kartuszem pastorał oraz miecz jako oznaki godności biskupiej, zmieniono także treść inskrypcji objaśniającej. Świadczy to o trwałości i atrakcyjności programu ikonograficznego tego przedstawienia, a nie tylko wygodzie autorów panegiryków z Towarzystwa Jezusowego, co dotąd sugerowano<sup>41</sup>. W wydanym w Wilnie *Theologicae positiones de incarnatione verbi de angelis, beatitudine et actibus humanis* autorstwa Pawła Olekszewskiego (il. 4), treść podpisu brzmi: „CINGUNT Relligio, Sapientia, stemmaq(ue) avitum / Te PRAESUL, decorant(que), Insula, mucro,

<sup>41</sup> M. Kałamańska-Saeed, dz. cyt., il. 1, 2, s. 200.



5. Portret biskupa Konstantego Kazimierza Brzostowskiego w panegiryku Cezarego Żochowskiego *Applauz szczerzyliwy do Stolicy y Cathedry*, 1687 r. Fot. z archiwum autora



6. Portret biskupa Konstantego Kazimierza Brzostowskiego w *Secunda infulati honoris statio*, 1687 r. Fot. A. Stankiewicz

Pedum Angelicas addo turmas, et Corpore clausum Numen. / Num non haec congrua Pompa Tibi est". Z kolei w drugim panegiryku, również opublikowanym w Wilnie, pod tytułem *Applauz szczerzyliwy do Stolicy y Cathedry* Cezarego Żochowskiego, tekst inskrypcji jest polskojęzyczny i właściwie nie nawiązuje do ryciny (il. 5). Pod portretem napisano: „Służyć Pasterzu dzisiaj, Wilno Kawalkata / A niebo nadspodzianie, sliczna serenata. Niebo y Wilno ma być strzemienne twoie / Piotr Primas, Primasowi, poddał to oboie”<sup>42</sup>. Tym razem podkreślony został status biskupa wileńskiego, który funkcjonował w świadomości litewskiej szlachty jako najważniejszy duchowny Wielkiego Księstwa Litewskiego, namaszczony przez papieża. Użycie tytułu prymasa

<sup>42</sup> Tamże, s. 200.

nawiązywało do strategii przyjętej przez poprzedników Brzostowskiego.

Trzeci z druków ulotnych poświęconych ingresowi Brzostowskiego i zdobiony jego podobizną zyskał oprawę o niskim poziomie artystycznym, ale o interesującym programie ideowym, jak dotąd jedynie wzmiankowanym przez badaczy<sup>43</sup>. W wydawnym w drukarni Akademii Wileńskiej w 1687 r. anonimowym *Secunda infulati honoris statio*<sup>44</sup> (il. 6) kartę tytułową zdo-

<sup>43</sup> K. Estreicher, *Bibliografia staropolska*, t. 12, Kraków 1891, s. 399; *Lietuvos lotyniškių knygų sąrašas*, sud. D. Narbutiene, S. Narbutas, Vilnius 1998, nr 1052; E. Łomnicka-Żakowska, *Ilustracja tytułowa...*, dz. cyt., s. 163.

<sup>44</sup> *Secunda infulati honoris statio in Illustrissimo Brzostowsciano stapede. Oratorio delineate calamo et Illustriss ac Reverendissimo Domino D. Constantino Brzostowski episcopo Vlnensi sub auspiciatissimo in suam Cathedram ingressum a Residentia Minscesi Soc:*

miedzioryt, przedstawiający portret duchownego w wieńcu laurowym, ozdobiony mieczem, pastorałem i infułą. Flankują go po bokach postacie: duchownego w biskupich szatach pontyfikalnych z podpisem „Martinus Archiep(iscopus) Gnes(nensis) stematis” oraz wojownika w antykizującej zbroi podpisanego jako „Strzemient(us) Brzostow stemmatus author”. Pod ich stopami umieszczono napisy, kolejno: „scere pulchrum” i „utraque clare”. Pomiędzy obydwoma podobiznami ukazano znacznych rozmiarów Strzemię, na którego kabłąkach umieszczono symbole najwyższych urzędów państwowych – pieczęć kanclerską, klucz skarbnika, regiment i buławę hetmańską, pastorały i krzyże metropolitalne, a także panoplia. W przestrzeń między kabłąkami rytownik wkomponował tytuł panegiryku.

Portret biskupa został dość nieudolnie skopiowany z wizerunku umieszczonego w *Theologicae positiones*. Natomiast towarzyszący mu wojownik i duchowny, jak wynika z podpisów, są nawiązaniem do dwóch zasłużonych przodków biskupa Brzostowskiego, a nie tylko biskupa gnieźnieńskiego Marcina i, jak chcieli tego niektórzy badacze, Marsa<sup>45</sup>. W wydawnym w roku 1578 *Gnieździe Cnoty* Bartosz Paprocki za legendarnego protoplastę rodu Strepów, do którego zaliczali się Brzostowscy, zamieszkujący jeszcze w wieku XVI ziemie Korony, uznał rycerza, któremu herb za odwagę w boju z Rusinami nadał Bolesław Chrobry<sup>46</sup>. Szymon Okolski w *Orbis Polonus* powtórzył za Paprockim informację o zasłużonym protoplaście, uzupełniając

*Iesu praesentata*, Vilnius 1687.

<sup>45</sup> J. Liškevičiene, dz. cyt., s. 46–47; J. Pokora, dz. cyt., s. 122.

<sup>46</sup> B. Paprocki, *Gniazdo Cnoty zkąd Herby Rycerstwa sławnego Krolestwa Polskiego, Wielkiego Księstwa Litewskiego, Ruskiego, Pruskiego, Mazowieckiego, Żmudzkiego y inszych Państw do tego Krolestwa należących Książąt, y Panow, początek swoy maia*, Kraków 1578, s. 48.

wywód przodków Brzostowskich o Marcina z Opawy, arcybiskupa-nominata gnieźnieńskiego zmarłego w 1278 r. w Bolonii oraz arcybiskupa lwowskiego Grzegorza z Sanoka<sup>47</sup>. Na te informacje nie powołał się natomiast Wijuk-Kojałowicz, który w swoim *Compendium* odnotował pod herbem Strzemię, że pieczętowali się nim głównie Brzostowscy, z których „z tym klejnotem do W. X. L. przyszedł z Płockiego woiew. Krysztof Brzostowski”<sup>48</sup>.

Umieszczenie przez rytownika, zapewne na polecenie jezuity odpowiadającego za treść panegiryku legendarnego wojownika oraz zasłużonego duchownego, wskazuje na chęć podkreślenia starożytności pochodzenia biskupa Brzostowskiego, ale też wskazanie pewnego wzorca osobowego, realizowanego przez jego domniemanego krewnego, arcybiskupa Marcina. Duchowny ten *nota bene* nie odbył ingresu do katedry w Gnieźnie z powodu przedwczesnej śmierci. Tradycja, według której pieczętował się herbem Strzemię, mimo zagranicznego pochodzenia, nie była szczególnie dawna. Po raz pierwszy herb ten przypisano Marcinowi w *Catalogus archiepiscoporum Gnesnensium*, na jednej z miniatur Stanisława Samostrzelnika, powstałych na przestrzeni lat 1530–1535<sup>49</sup>.

Wskazanie na zasłużonych antenatów wpisuje się w powszechną w wieku XVII strategię przyjmowaną przez wszystkich autorów panegiryków<sup>50</sup>, ale też ich adresatów. W przypadku rodzin szlacheckich z terenów Korony odwoływano się

<sup>47</sup> S. Okolski, *Orbis Polonus*, t. 3, Cracoviae 1642, s. 185.

<sup>48</sup> W. Wijuk-Kojałowicz, *Herbarz rycerstwa W. X. Litewskiego tak zwany Compendium, czyli o klejnotach albo herbach których familie stanu rycerskiego w prowincjach Wielkiego Xięstwa Litewskiego zażywiają*, oprac. F. Piekosiński, Kraków 1897, s. 297.

<sup>49</sup> B. Miodońska, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983, s. 14

<sup>50</sup> Zob. przyp. 31.

zazwyczaj do przodków z czasów pierwszych Piastów, z kolei w Wielkim Księstwie Litewskim chętniej wskazywano jako protoplastów rzymskich senatorów bądź książąt litewskich i ruskich<sup>51</sup>. Oczywiście, możliwości kreacji pochodzenia Brzostowskich były bardzo ograniczone w porównaniu z rodzinami magnackimi. Jezuicki autor i inwentor ryciny poprzestał więc na zilustrowaniu wiadomości zaczerpniętych z popularnych herbarzy.

Pochodzenie i zaszczytność klejnotu herbowego stała się osobnym tematem dla kilku innych rycin z panegiryków poświęconych Brzostowskiemu. Pośród stemmatów na herb biskupa, które można zaliczyć do przeciętnej twórczości graficznej i literackiej tego okresu, na wyróżnienie zasługują ryciny prezentujące herby złożone biskupa wileńskiego. Ze względu na to, że na swojej pieczęci duchowny miał wyobrażony jedynie herb rodowy<sup>52</sup>, należałoby uznać je za okazjonalne dzieła autorów panegiryków, posiłkujących się ogólnie dostępną wiedzą genealogiczną, choć niewykluczone,



7. Herb złożony biskupa Konstantyna Kazimierza Brzostowskiego w edycji tezy doktorskiej Bogusława Korwina Gosiewskiego *Conclusiones ex universa Aristotelis Philosophia*, 1689 r. Fot. A. Stankiewicz

że duchowny mógł mieć wpływ na ostateczną formę rycin.

W 1689 r. w warszawskiej drukarni pijarów wydano tezę doktorską Bogusława Korwina Gosiewskiego *Conclusiones ex universa Aristotelis Philosophia* (il. 7). Tekst rozpoczyna się od dedykacji poświęconej Brzostowskiemu, jako opiekunowi młodego syna hetmana polnego Wincentego Gosiewskiego, zresztą przyszłego biskupa smoleńskiego (1725)<sup>53</sup>. Kartę tytułową zdobi pięciopolowy herb Konstantego Kazimierza, otoczony bujnymi splotami akantu, w którego liściach kryje się para putt trzymających pastorał, miecz, kapełusz biskupi oraz infułę. Całą kompozycję podtrzymują dwie personifikacje nauk, siedzące na postumencie, przy którym

53 E. Rostworowski, *Gosiewski Korwin Bogusław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Kraków 1959–1960, s. 340–342.

położono globus i mapę nieba, wieniec i księgę. Poniżej umieszczono subskrypcję odwołującą się do godeł herbowych, która brzmi: „Cum Solea gladi(que), Spirat tua stapia martem / Flumina, Crux, dotes Cynthia cantat Olor”. Na karcie znajduje się jeszcze fragment sygnatury rytownika: I. Czyż[...].

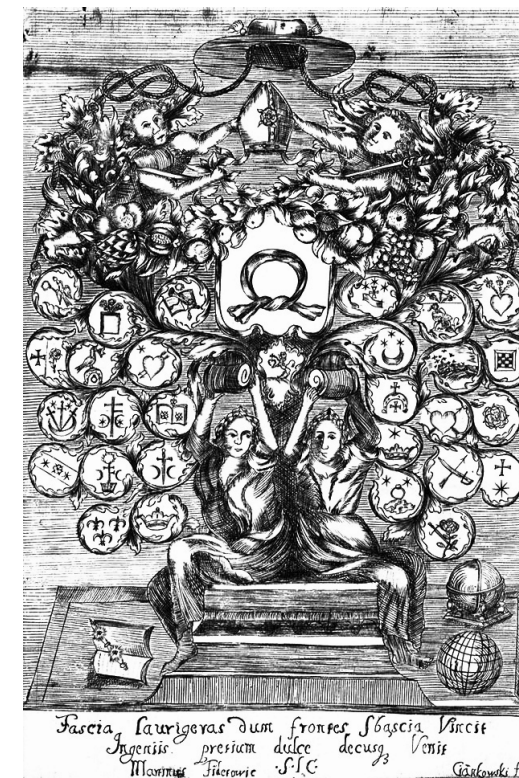
Opisana kompozycja złożona z tarczy podtrzymywanej przez personifikacje pojawiła się w innej, późniejszej tezie doktorskiej *Pretium animorum*, autorstwa Michała Józefa Zapartowicza, wydanej w Krakowie w r. 1692 i dedykowanej biskupowi warmińskiemu Stanisławowi Zbąskiemu (il. 8). Rycinę sygnował Ciankowski<sup>54</sup>, a więc mamy najwyraźniej do czynienia z powtórzeniem motywu, bądź nawiązaniem przez obu autorów do jednego pierwowzoru. W tym drugim przypadku uzupełniono jednak rycinę o zestaw herbów krakowskich akademików.

Z treści druku ulotnego poświęconego Brzostowskiemu można wywnioskować, że dwie personifikacje to Fizyka i Metafizyka Arystotelesa. Układ herbów w tarczy prezentuje pochodzenie Brzostowskiego. W polu tarczy sercowej umieszczono herb rodowy (Strzemie); w polu drugim herb matki, Racheli Rajeckiej (Łabędź)<sup>55</sup>, następnie babki ojczystej, nieznanego imienia Czernickiej (Jastrzębiec), babki macierzystej z kniazów Druckich-Sokolińskich (Druck). Ostatnie z godeł (Korczak), w myśl poprawnej budowy herbów złożonych, powinno należeć do prababki ojczysto-ojczystej. W treści panegiryku przypisano Korczaka Mleczkom, którzy jednak według Wijuk-Kojałowicza pieczętowali się herbem Doliwa<sup>56</sup>.

54 M. Kurzej, *Generosa proles Almae Parentis Sarmaticae. Ryciny alegoryczne w zbiorach stemmatów ku czci nowych doktorów Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak i in. Kraków 2016, s. 307, il. 5.

55 W. Wijuk-Kojałowicz, dz. cyt., s. 297.

56 Tamże, s. 44; *Secunda infulati...*, dz. cyt., k. G.



8. Rycina w edycji tezy doktorskiej Michała Józefa Zapartowicza *Pretium animorum*, 1692. Fot. wg M. Kurzej, dz. cyt., 2016, il. 5

Istnieje możliwość, że mamy do czynienia z pomyłką, choć o wiele bardziej prawdopodobne, że doszło do celowego przekłamania. W dotychczasowej literaturze rozpowszechnione wśród rodzin szlacheckich i magnackich zjawisko konstruowania herbów wielopolowych i świadomie dokonywanych w nich zmian w odniesieniu do pochodzenia i kolejności znaków w tarczy doczekało się licznych opracowań. Z reguły te manipulacje były zamierzone i miały na celu zaprezentowanie konkretnego przekazu propagandowego, w którym herby wskazywały na pokrewieństwo ze znacznymi rodzinami lub były odczytywane jak klasyczny ikon w emblematyce<sup>57</sup>.

57 Z ważniejszych warto wymienić: P. Stróżyk, *O potrzebie i możliwościach badań nad herbami złożonymi. Uwagi na przykładzie ikonograficznych źródeł heraldycznych z Wielkopolski*, w: *Ad fontes. O naturę źródła historycznego*, red. S. Rosik, P. Wiszewski, Wrocław 2004, s. 201–225; J. Rogulski, *Manifestacja dynastycznego pochodzenia na pieczęciach książąt Czartoryskich z drugiej połowy XVI wieku*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, Nowa Seria,

51 Opracowania na ten temat są liczne, w tym miejscu warto wymienić najważniejsze: E. Kulicka, *Legenda o rzymskim pochodzeniu Litwinów i jej stosunek do mitu sarmackiego*, „Przegląd Historyczny”, t. 71, 1980, z. 1, s. 16; J. Jurkiewicz, *Palemon, Kolumny i Centaury. Kilka uwag o rzymskim pochodzeniu Litwinów*, w: *Z dziejów kultury prawnej. Studia ofiarowane Profesorowi Juliuszowi Bardachowi*, red. H. Dziewanowska, K. Dziewanowska-Stefańczyk, Warszawa 2005, s. 133–137; J. Jurkiewicz, *Legenda o rzymskim pochodzeniu Litwinów w świetle historiografii. Czas powstania i tendencje polityczne*, w: *Europa Środkowo-Wschodnia, ideologia, historia a społeczeństwo*, red. J. Dudek, D. Janiszewska, U. Świdorska-Włodarczyk, Zielona Góra 2005, s. 335–350; M. Antoniewicz, *Protoplaści książąt Radziwiłłów. Dzieje mitu i meandry historiografii*, Warszawa 2011.

52 Odcisk pieczęci przez opłatek zachowany na dokumencie wystawionym w 1714 r., przechowywanym w zbiorach Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, w zespole Juozo Daugirdo Istorinių Aktų Kolekcija, sygn. F 94–617. Zatarty otok uniemożliwia zacytowanie całości legendy, ale można na pewno stwierdzić, że jej treść mieściła imiona, nazwisko i sprawowaną funkcję duchownego.





9. Rycina w *Assertiones Canonico Legales*, 1699 r.  
Fot. A. Stankiewicz

W przypadku herbu złożonego biskupa Brzostowskiego mamy do czynienia z godłami należącymi w większości do niezbyt liczących się rodzin szlacheckich. Wyjątkiem jest herb Druck, który mógł być wyeksponowany ze względu na wysoki status pieczętujących się nim kniaziów Druckich-Sokolińskich, potomków książąt połockich, choć w herbarzach

staropolskich wywodzono ich od książąt halickich<sup>58</sup>. Z kolei zamiana Doliwy na Korczaka mogła wynikać z chęci nawiązania do atrakcyjnej legendy herbowej drugiego z herbów, odnoszącej się do polsko-węgierskiej tradycji heraldycznej. W polskich herbarzach autorstwa Paprockiego i Okolskiego można znaleźć opowieść o protoplaście rodu Korczaków, zmuszonym do ucieczki przez Bodrog, Cisę i Dunaj za zabicie psa, który to pies nie-szczęśliwym zrzędzeniem losu został władcą Królestwa Węgier. Trzy rzeki na pamiętkę tego stały się godłem herbu. W innej wersji tej legendy psa zastąpiono tyranem wywodzącym się z rodziny Caninów (Psów). Z kolei w węgierskiej tradycji kronikarskiej Stefan I Wielki miał mieć za towarzyszy rycerzy ze Szwabii, pieczętujących się głową psa<sup>59</sup>. Niewykluczone, że wybór Korczaka miał kojarzyć się szlacheckim odbiorcom panegiryku z historią o tyranobójcy, a tym samym, biskup Brzostowski stawałby się spadkobiercą tej tradycji. Taka interpretacja jest szczególnie atrakcyjna w kontekście wzrastającej w państwie opozycji wobec Sapiechów i rychłego konfliktu biskupa z hetmanem Kazimierzem Janem. Pozostałe herby, przez swoje legendy herbowe odwoływały się do takich cnót, jak stałość i powściągliwość (Strzemię), męstwo w obronie religii (Jastrzębiec) oraz czystość (Łabędź). Tym samym, tak jak to było we wcześniejszych przypadkach, wspomniane godła należałoby odczytywać na sposób ikonu, co zresztą sugeruje zamieszczony pod nim rymowany tekst.

Jeszcze bardziej złożoną kompozycję heraldyczną załączono do wydanego w wileńskiej drukarni akademickiej w 1699 r.

*Assertiones Canonico Legales* (il. 9). Herb Strzemię w kartuszu z pastorałem, mieczem oraz infułą i kapeluszem biskupim, umieszczony w centrum ryciny oplata wstęga wawrzynu, w którą jak w łańcuch wpleciono aż dwanaście innych herbów. Ich właściciele nie wymieniono w tekście panegiryku, ale można odczytać ich na podstawie wymienianych koligacji w innych drukach ulotnych poświęconych biskupowi<sup>60</sup>. Wszyscy byli skoligaceni lub spokrewnieni z przodkami biskupa. Ukazano więc Łabędzia Szemiotów, Drucka Druckich-Sokolińskich, Jastrzębca Czernieckich, Doliwę Mleczków, Krysypina Kirszenszteinów, herb własny Denhoffów, Nałęcza Gembickich, Junoszę Radziejewskich, Grzymałę Grudzińskich, Topór Korycińskich, Prusa Isaykowskich. W narożach karty umieszczono bez obramienia godła herbów Glaubicz, Druck, Jastrzębiec i Kownia. Poza wspomnianym już Druckiem i Jastrzębcem trudno dopasować je do którejś z konkretnych rodzin mających związek z Brzostowskimi. Duchowny najwyraźniej był prezentowany nie tylko jako dziedzic wspaniałej tradycji, ale też członek szerszej szlacheckiej społeczności. Co wydaje się szczególnie istotne, pomimo wymienianego w panegirykach pokrewieństwa czy skoligacenia nawet z litewskimi rodzinami magnackimi, nie wyobrażono ich herbów. Niewykluczone, że wpływ na to miała napięta sytuacja polityczna w państwie litewskim i duchowny w ten sposób wołał zmanifestować swoje poparcie szlachcie, sprzysiężonej przeciwko Sapiehom.

W reprezentację postaci Brzostowskiego na rycinach portretowych i heraldycznych za jego życia wpisuje się świetnie zagadnienie pogrzebu biskupa. Niestety, nie dysponujemy jak dotąd dokładnym opisem tej ceremonii, ale z całą

pewnością dla przebiegu i artystycznej oprawy uroczystości kluczowe znaczenie miało imię duchownego. W świetle opisu pochówku Konstantego Kazimierza, znanego z tekstu *Strzemię nieśmiertelnej sławy*, autorstwa jezuita Jerzego Barszcza<sup>61</sup>, wiadomo, że jego serce złożono w kaplicy przy nowo fundowanym klasztorze wileńskich wizytek, gdzie biskup założył Bractwo Najświętszego Serca Pana Jezusa. „Oddane bowiem serce jego Sercu Jezusowemu, kędy zrzodziło żywota, oddane serce do kaplicy w Serdecznej miłości ku Bogu górujących Dziewic dokąd był wprowadził przed trzema laty Konfraternią Serca Jezusowego”. Natomiast w trakcie pogrzebu duchownego dołożono starań o odpowiednią wymowę ideową jego *castrum doloris*. Katafalk biskupa Brzostowskiego ozdobiono statuami przedstawiającymi papieża Konstantyna (zm. 715), patriarchę konstantynopolitańskiego Konstantyna (zm. 677), cesarza bizantyńskich Konstantyna VII Porfirogenetę (zm. 959) i Konstantyna X Dukasa (zm. 1067), których cnoty i zasługi miały korespondować z przymiotami ducha Brzostowskiego<sup>62</sup>. Struktura całego *castrum* musiała robić wrażenie. Jak napisał Barszcz – „widzę w górnej facjacie tej pogrzebowej struktury, iż dwudziestą czwartą liczbę w porządku biskupów wileńskich wyraża Jaśnie Wielm(ożny) w Bogu zeszyły nasz pasterz”<sup>63</sup>.

Prezentowane w tekście ryciny heraldyczne i portretowe łączy przemyślany program ideowy, obrazujący postać duchownego na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, dzięki podobiznom starano się odbiorcom druków zaprezentować Brzostowskiego jako konkretną, rozpoznawalną przez wiernych indywidualność, podkreślając przy tym

t. 13, 2013, s. 211-237; A. Stankiewicz, „Kleynoty...”, dz. cyt., s. 155-185; A.S. Czyż, *Przekaz symboliczny i propagandowy programów heraldycznych w siedemnastowiecznych żałobnych drukach Pacowskich, czyli „Liliaci” i ich Gozdawa*, „Przegląd Wschodni”, t. 14, 2018, z. 4 (56), s. 739-765.

58 J. Wolff, *Kniaziowie litewsko-ruscy do końca czternastego wieku*, Warszawa 1895, s. 55-56.

59 A. Stankiewicz, *Triumphus meritorum gentilitio. Krecja zaslug i pochodzenia Franciszka Wielopolskiego (1670-1732)*, „Krakowski Rocznik Archiwalny”, t. 22, 2016, s. 48-50.

60 *Strzemię nieśmiertelnej sławy...*, dz. cyt., k. C2v-C3.

61 Tamże, k. D2-D2v; E. Tyszkiewicz, dz. cyt., s. 259; J. Kurczewski, dz. cyt., s. 170-180; J.A. Chrościcki, dz. cyt., s. 389; *Lietuvos TSR...*, s. 238, 269.

62 *Strzemię nieśmiertelnej sławy...*, k. D4r-D4v.

63 Tamże, k. E4v.

przymioty jego charakteru, które należało by traktować jako cechy znamionujące idealnego biskupa. Po drugie, starano się ukazać go szlachcie jako spadkobiercę sławy i zasług swoich przodków. Oczywiście, przyjęte strategie nie są niczym niezwykłym na tle innych postaw podjętych przez zastępy panegirystów i rytowników o różnym talencie i wrażliwości. Istotne jest natomiast przypisanie Brzostowskiemu statusu i konkretnych zalet, które były następnie

rozpowszechniane w drukach. Należy pamiętać, że Konstanty Kazimierz zabiegał o budowę swojego prestiżu pierwszego duchownego w Wielkim Księstwie Litewskim, dorównującego najwyższym senatorom duchownym w Koronie. Nie było to więc zadanie łatwe, ale dzięki rozwiązaniom przyjętym przez jego poprzedników, biskup mógł skupić się na kontynuacji ich zamierzeń i strategii, a nie na żmudnym budowaniu ich od podstaw.

## STRESZCZENIE

RELIGIONE PRO DEO, SAPIENTIA PRO PATRIA. KREACJA WIZERUNKU BISKUPA WILEŃSKIEGO KONSTANTEGO KAZIMIERZA BRZOSTOWSKIEGO W DRUKACH OKOLICZNOŚCIOWYCH

W artykule omówiono kreację wizerunku biskupa wileńskiego Konstantego Kazimierza Brzostowskiego (1644–1722) w świetle dedykowanych mu rycin i panegiryków. Część portretów graficznych ukazywała go jako biskupa wileńskiego i pierwszego duchownego w Wielkim Księstwie Litewskim. Niektóre ryciny zdobiące panegiryki zostały ozdobione dekoracją zgodną z symbolicznym znaczeniem herbu Brzostowskiego Strzemię i herbów innych rodów litewskich spokrewnionych z duchownym. Symbolika herbu traktowanego jak emblemat nie tylko odwoływała się do przypisywanych duchownemu cnót, ale także, wraz z odpowiednim programem inskrypcji, manifestowała jego rolę polityczną w Wielkim Księstwie Litewskim, co miało duże znaczenie w konflikcie między biskupem wileńskim a rodziną Sapiehów, zwłaszcza Kazimierzem Janem Sapiehą (1642–1720).

## SŁOWA KLUCZOWE

heraldyka, grafika, portret, Konstanty Kazimierz Brzostowski

## SUMMARY

RELIGIONE PRO DEO, SAPIENTIA PRO PATRIA. CREATION OF IMAGE OF BISHOP OF VILNIUS CONSTANTIN CASIMIR BRZOSTOWSKI IN ENGRAVINGS

The article presents the image creation of Konstanty Kazimierz Brzostowski (1644–1722), bishop of Vilnius, in the light of dedicated to him engravings and panegyrics. Part of the engraved portraits presented him as the bishop of Vilnius and the first ecclesiastic in the Grand Duchy of Lithuania. Some of the engravings were adorned with a graphic decoration conforming with the allegoric meaning of the Strzemię coat-of-arms of Brzostowski and coat-of-arms of other Lithuanian families. This determined not only individual virtues but also, together with the relevant quotations, became a manifestation of his political position in the Grand Duchy of Lithuania. This strategy was very important in the case of the conflict between the bishop of Vilnius and family of Sapieha, especially Kazimierz Jan Sapieha (1642–1720).

## KEYWORDS

heraldry, engraving, portrait, Konstanty Kazimierz Brzostowski

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła archiwalne

Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, Juozo Daugirdo Istorinių aktų kolekcija, F 94-617.

### Źródła drukowane

[Barszcz J.], *Strzemię nieśmiertelnej sławy na terminie Śmierćelności [...]Konstantyna Kazimierza Brzostowskiego biskupa wileńskiego [...]stawione [...]a Jaśnie Wielmożnemu Jego-Mości Panu Jozefowi Brzostowskiemu pisarzowi W. K. Litewskiego, Miadziołskiemu, Bystrzyckiemu etc. staroście [...]przez x. Jerzego Barszcza SJ [...]Roku od przyjszcia na Świat zwyciężcy Śmierci 1722, w Wilnie w Drukarni Akademickiej Societatis Jesu.*

[Kostecki H. A.], *Illustrissimus Brzostowscianus stapes per sublimiores honorum gradus ad immortalitas fastigium certustrames, in [...]D. Constantino Casimiro Brzostowski, episcopo Vilnensi, notatus in suam ingressum cathedram a. p. Hyppolito Augustion Kostecki, can: Reg. de paenia [...] In terries DIVI qUo VIXI reCtor oLYMpl Die Octobris Cum Licentia Superiorum, Vilnae Typis Franciscanis [1682].*

Okolski S., *Orbis Polonus*, t. 3, Cracoviae 1642.

Paprocki B., *Gniazdo Cnoty z kąd Herby Rycerstwa sławnego Krolestwa Polskiego, Wielkiego Księstwa Litewskiego, Ruskiego, Pruskiego, Mazowieckiego, Żmudzkiego y inszych Państw do tego Krolestwa należących Książąt, y Panow, początek swoy maią*, Kraków 1578.

*Porta gentilitia illustrissimae Oginsciorvm familiae in scenam data a [...] Collegij Grodnensis Societatis Iesv, eloquentiae auditoribus atque dum [...]Martianus de Kozielsk Oginski, magnus M.D.L. cancellarius [...]cum illustrissima sponsa Constantia Wielopolska, illustrissimi magni cancellarij regni Poloniae filia*

*connubiale faedus iniret, [...]ex voto publico humillime dedicata anno MDCLXXXV. Secunda infulati honoris statio in Illustrissimo Brzostowsciano stapede. Oratorio delineate calamo et Illustriss ac Reverendissimo Domino D. Constantino Brzostowski episcopo Vilnensi sub auspiciatissimo in suam Cathedram ingressum a Residentia Minscesi Soc: Iesu praesentata, Vilnius 1687.*

*Verus antistes et prudens senator virtute, genere, meritis in [...]D. Constantino Brzostowski [...]episcopo Vilnensi, cancellario almae Acad. Vilnensi S. I., expressus [...]a collegio et Universitate Vilnensi eiusdem Societatis Vilnae: Typ. Acad. S. I., 1687.*

Wijuk-Kojałowicz W., *Herbarz rycerstwa W. X. Litewskiego tak zwany Compendium, czyli o klejnotach albo herbach których familie stanu rycerskiego w prowincjach Wielkiego Xięstwa Litewskiego zażywiają*, oprac. F. Piekosiński, Kraków 1897.

### Opracowania

Antoniewicz M., *Protoplaści książąt Radziwiłłów. Dzieje mitu i meandry historiografii*, Warszawa 2011.

Baranowski J.A., *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003.

Belting H., *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

Burke P., *Fabrykacja Ludwika XIV*, tłum. R. Pucek, M. Szczubiałka, Warszawa 2011,

Chrościcki J.A., „Castris et astris”. *Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 30, 1968, nr 3, s. 384–394.

Czyż A.S., *Pamięć o poprzednikach i kłótnie z kapitułą, czyli o działalności biskupa Mikołaja Stefana Paca na rzecz skarbcza katedry wileńskiej*, „Humanities and Social Sciences”, t. 23, 2018, nr 3, s. 9–30.

Czyż A.S., *Przekaz symboliczny*

- i propagandowy programów heraldycznych w siedemnastowiecznych żałobnych drukach Pacowskich, czyli „Liliaci” i ich Gozdawa, „Przegląd Wschodni”, t. 14, 2018, z. 4 (56), s. 739–765.
- Elementa ad fontium editiones, t. 7: Repertorium rerum polonicarum ex archivio Orsini in Archivio Capitolino Romae II pars, col. W. Wyhowska de Andreis, Roma 1962.
- Estreicher K., *Bibliografia staropolska*, t. 12, Kraków 1891.
- Górska M., *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wrocław 2005.
- Górska M., *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kompendiach*, w: *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, s. 99–132.
- Hoszowski K., *Obraz życia i zasług opatów męskich*, Kraków 1897.
- Janicki M., *Willa Eustachego Wołłowicza w Werkach pod Wilnem i jej epigraficzny program ideowy*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, t. 6, 1997, nr 2, s. 123–149.
- Jurkiewicz J., *Palemon, Kolumny i Centaury. Kilka uwag o rzymskim pochodzeniu Litwinów*, w: *Z dziejów kultury prawnej. Studia ofiarowane Profesorowi Juliuszowi Bardachowi*, red. H. Dziewanowska, K. Dziewanowska-Stefańczyk, Warszawa 2005.
- Jurkiewicz J., *Legenda o rzymskim pochodzeniu Litwinów w świetle historiografii. Czas powstania i tendencje polityczne*, w: *Europa Środkowo-Wschodnia, ideologia, historia a społeczeństwo*, red. J. Dudek, D. Janiszewska, U. Świdarska-Włodarczyk, Zielona Góra 2005, s. 335–350.
- Kałamajska-Saeed M., *Wilno jako ośrodek graficzny w XVII wieku. Postulaty badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 55, 1993, nr 2–3, s. 199–210.
- Kamuntavičienė V., *Katalikų bažnyčios ir valstybės santykiai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII a. antrojoje pusėje*, Kaunas 2008.
- Kamuntavičienė V., *Vilniaus vyskupo Konstantino Kazimiero Bžostovskio paveikis Kauno benediktinių veiklai*, „Soter”, t. 88, 2016, s. 29–39.
- Klerycy z ziem polskich, litewskich i pruskich święceni w Rzymie (XVI – pocz. XX w.), oprac. S. Jujeczka, H. Gerlic, Wrocław 2018.
- Kriegseisen W., „Krzywda nad wszystkie krzywdy – hiberna w Polsce”. Problem świadczeń kleru katolickiego na wojsko Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVII i na początku XVIII wieku, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, t. 8, 2001, nr 1, s. 19–38.
- Kulicka E., *Legenda o rzymskim pochodzeniu Litwinów i jej stosunek do mitu sarmackiego*, „Przegląd Historyczny”, t. 71, 1980, z. 1, s. 1–21.
- Kumor B., *Początki metropolii wileńskiej*, „Studia Teologiczne”. Białystok. Drohiczyn. Łomża”, 1987–1988, nr 5–6, s. 73–97.
- Kurczewski J., *Kościół zamkowy czyli katedra wileńska w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*, Wilno 1908.
- Kurzej M., *Generosa proles Almae parentis Sarmaticae. Ryciny alegoryczne w zbiorach stemmatów ku czci nowych doktorów Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak i in. Kraków 2016, s. 303–309.
- Lietuvos lotyniškų knygų sąrašas*, sud. D. Narbutiene, S. Narbutas, Vilnius 1998.
- Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija*, sud. T. Adomonis, K. Čerbulėnas, Vilnius 1987.
- Liškevičienė J., *XVI–XVIII Amžiaus knygų grafika: herbai senosios Lietuvos spaudiniuose*, Vilnius 1993.
- Łomnicka-Żakowska E., *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*, Warszawa 2003.
- Łomnicka-Żakowska E., *Ilustracja tytułowa z portretem – specyficzny typ graficznego przedstawienia portretowego w drukach końca XVII i I połowy XVIII wieku*, „Roczniki Biblioteczne”, t. 46, 2002, s. 157–176.
- Mandziuk J., *Zakony w (archi)diecezji wileńskiej*, „Studia Teologiczne. Białystok. Drohiczyn. Łomża”, t. 5–6, 1987–1988, s. 161–200.
- Mieleszko M., *Emblematy*, oprac. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, Warszawa 2010.
- Miodońska B., *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983.
- Maslauskaitė-Mažylienė S., *Dzieje wizerunku św. Kazimierza od XVI do XVIII wieku. Między ikonografią a tekstem*, Vilnius 2013.
- Piechnik L., *Dzieje Akademii Wileńskiej. Próba odnowy Akademii Wileńskiej po klęskach Potopu i okres kryzysu 1655–1730*, Warszawa 1987.
- Piwarowski K., *Brzostowski Konstanty Kazimierz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 50–52.
- Pokora J., *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012.
- Przyąłkowski W., *Żywoty biskupów wileńskich*, t. 3, Petersburg 1860.
- Przyąłkowski W., *Biskupstwo Wileńskie od jego założenia do dni obecnych, zawierające dzieje i prace biskupów i duchowieństwa diecezji wileńskiej oraz wykaz kościołów, klasztorów, szkół i zakładów dobroczynnych i społecznych*, Wilno 1912.
- Rachuba A., *Litwa wobec projektu zwołania sejmiku koronnego w 1695 r. i walki Sapiechów z biskupem Brzostowskim*, „Zapiski Historyczne”, t. 51, 1986, s. 63–82.
- Rogulski J., *Manifestacja dynastycznego pochodzenia na pieczęciach ksiąg Czarotorskich z drugiej połowy XVI wieku*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, Nowa Seria, t. 13, 2013, s. 205–230.
- Roztworowski E., *Gosiewski Korwin Bogusław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 8, Kraków 1959–1960, s. 340–342.
- Sawicki M., *Konflikt biskupa wileńskiego Konstantego Kazimierza Brzostowskiego z Kazimierzem Janem Sapiehą w latach 1693–1696*, w: *Studia z dziejów Wielkiego Księstwa Litewskiego (XVI–XVIII wieku)*, red. S. Górzyński, M. Nagielski, Warszawa 2014, s. 383–402.
- Sliesoriūnas G., *Vilniaus vyskupas Konstantinas Kazimieras Bžostovskis emigracijoje Prūsijoje 1706–1709 metais*, „Lietuvos Istorijos Metraštis” 2012, nr 1, s. 33–45.
- Sobczyńska-Szczepańska M., *Architektura trynitarzy na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Katowice 2017.
- Stankevičienė R., *Trinapolio trinitorių bažnyčios meninis inventorius ir jo paveldas*, „Menotyra”, t. 23, 2016, s. 35–50.
- Stankiewicz A., „Kleynoty których my przez żelazne nabywamy groty”. Krecja zasług i pochodzenia Marcjana Aleksandra Ogińskiego w świetle grafik z druków ulotnych, w: *Studia nad staropolską sztuką wojenną*, t. 4, red. Z. Hundert, K. Żojdź, J.J. Sowa, Oświęcim 2015, s. 155–185.
- Stankiewicz A., *Triumphus meritorum gentilitio. Krecja zasług i pochodzenia Franciszka Wielopolskiego (1670–1732)*, „Krakowski Rocznik Archiwalny”, t. 22, 2016, s. 48–50.
- Stróżyk P., *O potrzebie i możliwościach badań nad herbami złożonymi. Uwagi na przykładzie ikonograficznych źródeł heraldycznych z Wielkopolski*, w: *Ad fontes. O naturę źródła historycznego*, red. S. Rosik, P. Wiszewski, Wrocław 2004, s. 201–225.

Szulc W., *Spory Akademii Wileńskiej z pijarami o wyłączenie prawa na szkoły, 1723–1753*, „Ateneum Wileńskie”, t. 14, 1939, z. 1, s. 70–144.

Tyszkiewicz E., *Wiadomość historyczna o zgromadzeniach i fundacjach męskich i żeńskich rzymsko-katolickich klasztorów w Diecezji Wileńskiej*, „Teki Wileńskie” 1857, nr 2, s. 231–276.

Talbierska J., *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.

Wolff J., *Kniaziowie litewsko-ruscy do końca czternastego wieku*, Warszawa 1895.

Wójcik Z., *Jan Sobieski 1629–1696*, Warszawa 1983.

Załęski S., *Jezuici w Polsce*, t. 4: *Dzieje 153 kolegiów i domów jezuickich w Polsce*, cz. 4: *Kolegia i domy założone za królów Jana Kazimierza, Michała, Jana III, obydwóch Sasów i Stanisława Augusta, 1648–1773*, Kraków 1905.



Magda Bieleś, *Monidło. Alternatywne życie*, 2016 r., praca wykonana przy udziale publiczności, znajduje się w kolekcji Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (dar artystki)

## MISCELLANEA

# Polonorum Icones – zbiór „wyobrażeń ludzi w ojczyźnie znakomitych, na hołd potomności zasługujących”.

## Przyczynek do kształtowania kolekcji Gabinetu Rycin króla Stanisława Augusta

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7930>

IZABELA PRZEPĄKOWSKA

GABINET RYGIN BUW

ORCID: 0000-0001-8206-2800

Kolekcja Gabinetu Rycin Stanisława Augusta, mimo stosunkowo dobrego rozpoznania na niwie naukowej, w dalszym ciągu posiada obszary uykające badaczom. Jednym z nich jest zbiór wizerunków władców Polski i znamienitych postaci

<sup>1</sup> Do najważniejszych publikacji omawiających całość kolekcji i historii Gabinetu Rycin należą: J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, t. 1, Warszawa 1907, s. 611–612, 759–760; *Rewindykacja gabinetu rycin b. Biblioteki Publicznej w Warszawie. Kolekcje – Stanisława Augusta, Stan. Potockiego i własna gabinetu*, cz. 1: *Delegacje Polskie w Komisjach Mieszanych Reewakuacyjnej i Specjalnej w Moskwie*, Warszawa 1922, s. 6–7; Z. Batowski, *Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*, Warszawa 1928; T. Sulerzyska, *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Rycin*, w: *Polskie zbiory graficzne*, t. 4: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, red. M. Mrozińska, S. Sawicka, Warszawa 1980, s. 112–132; T. Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa [1999]; J. Talbierska, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1818–1832*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego. Ars et educatio*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 399–415; W.M. Rudzińska, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1832–2002*, s. tamże, s. 417–430; M. Ptaszyk, *Biblioteka Publiczna przy Królewskim Uniwersytecie Warszawskim w latach 1817–1831*, w: *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie 1817–2017. Miscellanea*, red. J. Talbierska, Z. Olczak, Warszawa 2017, s. 151–158.

z historii naszego kraju nazywany *Polonorum Icones*. Zespół ten nigdy nie do czekał się całościowego opracowania, a uwaga badaczy kierowała się na niego jedynie przy okazji tekstów przekrojowych prezentujących historię Gabinetu Rycin. Większość dotychczasowych wzmianek w literaturze dotyczy pojedynczych obiektów pochodzących z *Polonorum Icones* i była zamieszczona przede wszystkim w katalogach wystaw<sup>2</sup>. W dużej mierze za przyćmiewanie zbioru *Polonorum Icones* odpowiada najbardziej znana część kolekcji graficznej króla Stanisława Augusta, a mianowicie

<sup>2</sup> M.in. *Katalog wystawy jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana i Jana III w gmachu Muzeum Wojska. W czterechsetlecie urodzin Stefana Batorego i dwieściepięćdziesięciolecie Odsieczy Wiedeńskiej* Warszawa 1933; H. Widacka, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987; *Gdańsk dla Rzeczypospolitej. W służbie Króla i Kościoła* [katalog wystawy], Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, koncepcja wystawy i kat. T. Grzybkowska, red. J. Talbierska, Gdańsk–Babice Stare 2004; *Świat polskich Wazów. Przestrzeń, ludzie, sztuka* [katalog wystawy], Zamek Królewski w Warszawie, red. J. Żukowski, Warszawa 2019. Omówienie dwóch wybranych grup obiektów znajduje się w: J.I. Smirnov, *Opisanije odnogo polskiego sobranja portrietov XVII wieka*, w: *Trudy XIV. Archiologičeskogo Sjezda*, t. 3, Moskwa 1911, s. 387–469, tabl. V–X; M. Biłozór–Salwa, *Rysunki dawnych mistrzów. Wiek XV do lat 20. XIX wieku. Szkoła polska: S*, Warszawa 2019, s. 452–462, poz. 301–306.

zespół 163 tek królewskich<sup>3</sup>, zbliżonych rozmiarem do formatu *in folio*. Te *porte-feuilles* zarówno elegancją luksusowego wykonania, jak i wielkością zdecydowanie przystają omawiany w niniejszym szkicu zbiór portretów<sup>4</sup>.

Zespół *Polonorum Icones*, jako część Gabinetu Rycin Stanisława Augusta, doświadczał tych samych losów, co całość królewskiej kolekcji artystycznej nabytej w 1818 r. dla niedawno powołanego Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego<sup>5</sup>. Ryciny i rysunki zostały skonfiskowane w 1832 r. w ramach represji popowstaniowych i wcielone do zasobów biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Do Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie zbiór – w liczbie 375 obiektów – powrócił w 1923 r. na mocy ustaleń traktatu ryskiego<sup>6</sup>.

Do 1939 r. portrety były przechowywane w dwóch oryginalnych pudłach, pochodzących z czasów Poniatowskiego. Pudła wykonano z drewna i tektury, obciążnięto cielecą skórą, tłocząc złożony ornament na krawędziach i grzbiecie oraz królewski supereklibris. Środek wyłożono żółtym jedwabiem. Na grzbiecie pudła posiadały tłoczony i złożony napis „Polonorum Icones Tom I” oraz „Polonorum Icones Tom II”, pod nim zaś miejsce i data „Warschau

<sup>3</sup> Po II wojnie światowej ocalało 67, przy czym zarówno same teki, jak i zawartość doznały zniszczeń w różnym stopniu.

<sup>4</sup> Wygląd tek królewskich oraz sposób montażu obiektów zob. Z. Batowski, dz. cyt., s. 10; J. Talbierska, dz. cyt., s. 399, il. 258, 259.

<sup>5</sup> Szerzej na temat zakupu kolekcji graficznej i rysunkowej po Stanisławie Augustie Poniatowskim przez Komisję Rządową Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zob. T. Kossecka, dz. cyt., s. 38–42.

<sup>6</sup> W stosunku do stanu sprzed konfiskaty polistopadowej zbiór został pomniejszony o 3 obiekty oraz 483 pieczęcie, przechowywane w drugim pudle. Informacja za kartami katalogowymi przygotowanymi w latach 20. XX w. przy porządkowaniu rewindykowanego zbioru przez pracowników Gabinetu Rycin BUW Tamże, s. 59.

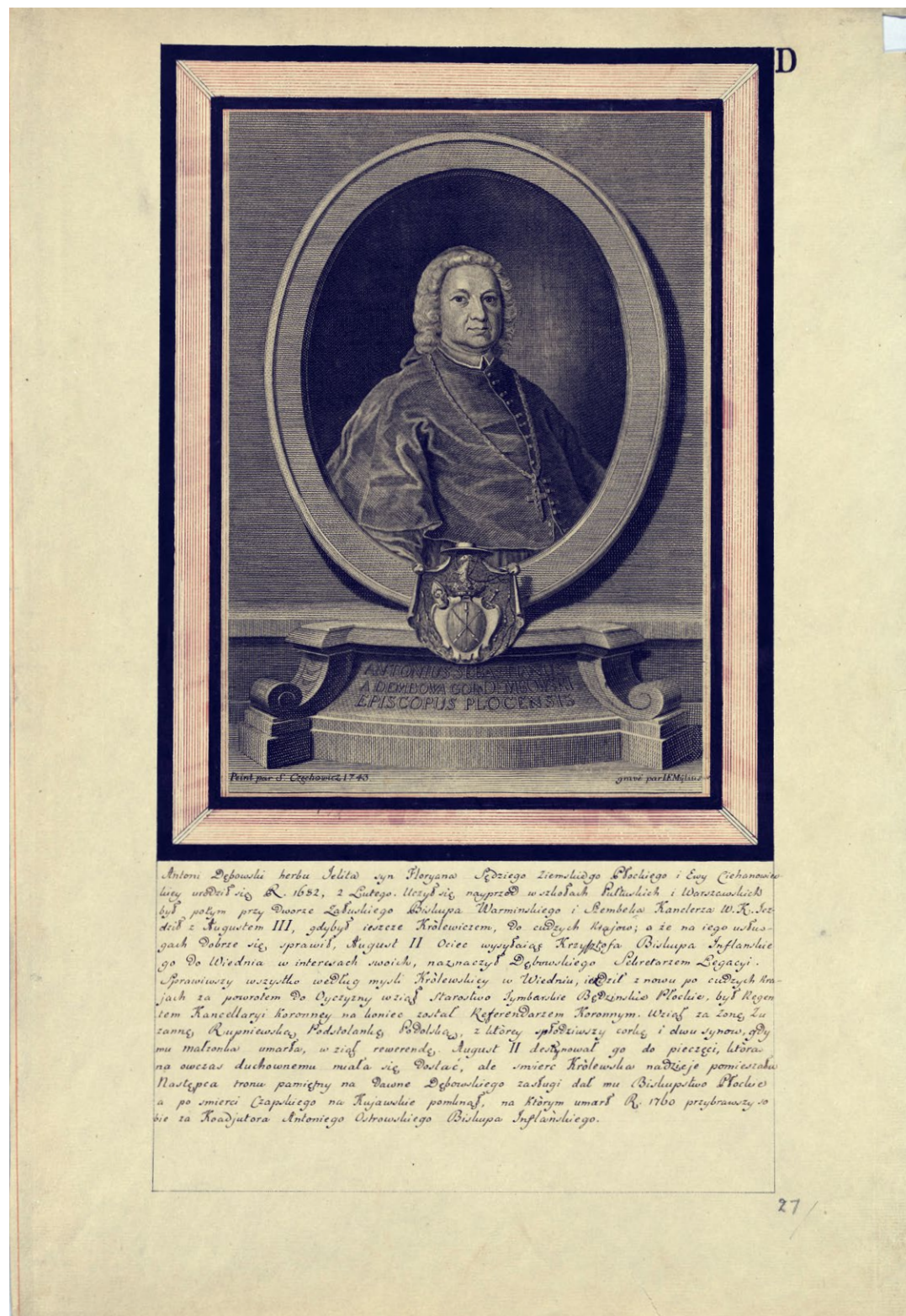
1778”<sup>7</sup>. Pudła włączono w ciąg królewskiej kolekcji, nadając im odpowiednio numer 879 – dla wizerunków władców Polski i ich małżonek (układ chronologiczny) oraz 880 – dla portretów pozostałych wybitnych postaci z rodzimej historii, zajmujących przede wszystkim urzędy senatorskie lub pretendentów do wyniesienia na ołtarze (układ alfabetyczny)<sup>8</sup>. Omawiany zespół uniknął zniszczenia w czasie II wojny światowej dzięki ukryciu go we wrześniu 1939 r. w piwnicach budynku dawnej Biblioteki Uniwersyteckiej. Cztery skrzynie zawierające najcenniejsze obiekty z Gabinetu Rycin (w tym dwie teki *Polonorum Icones*) zostały zamurowane w podziemiach gmachu, gdzie szczęśliwie uchwyciły się przed okiem okupanta, ogniem i rękoma szabrowników. Wydobywanie ukrytych zbiorów rozpoczęto pod koniec stycznia 1945 r., które po oczyszczeniu i spisaniu zaczęto udostępniać już jesienią tego roku<sup>9</sup>.

Obecny kształt *Polonorum Icones* jest efektem regularnych uzupełnień za czasów Stanisława Augusta oraz Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. O zmianach w obrębie zespołu świadczy kilka ciągów numerowych, a także sposób montowania przyciętej odbitki na karcie papieru.

<sup>7</sup> Już po rewindykacji zbioru z Petersburga odnotowano znaczne uszkodzenia obu pudeł. Po II wojnie światowej zdecydowano o wyłączeniu ich z użytkowania, obiekty zaś przełożono do zastępczych teczek.

<sup>8</sup> Osobną kwestią, wymagającą pogłębionych poszukiwań, jest obecność wizerunków umieszczonych w *Polonorum Icones* w innych zbiorach. Dotychczas została potwierdzona unikatowość tylko jednego z nich – podobizny Piotra Wężyka Widawskiego, drzeworyt, GR BUW, Inw.zb.d. 19749. P. Mrozowski, *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina–Scheuerer, A. Dworzak i in., Kraków 2016, s. 243, il. 1 na s. 720.

<sup>9</sup> S. Sawicka, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w latach 1939–1949*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 11, 1949, nr 3–4, s. 392–394.



1. Jan Fryderyk Mylius wg Szymona Czechowicza, Antoni Sebastian Dembowski, biogram – anonim, miedzioryt, akwaforta, pióro, tusz, po 1743 r. (rycina), Gabinet Rycin, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Inw.zb.d. 19462. Fot. BUW

Obiekty będące trzonem zbioru mają najpełniejszy montaż – podwójną ramkę z czarnego tuszu wypełnioną równoległymi, czerwonymi liniami. Pod wizerunkiem danej postaci, w wyodrębnionym polu, znajduje się jej życiorys. Tekst biogramu bywa źle rozplanowany, pod koniec zagęszczając się, a wersy nie są prowadzone równoległe, lecz opuszczają się lub unoszą. Poza ramką otaczającą portret, u góry z prawej, widnieją pierwsze litery nazwiska portretowanego. W prawym górnym rogu karty umieszczano numer danego obiektu, określający jego miejsce w zbiorze. Wraz z rozrastaniem się zespołu zmieniano wcześniejszą numerację, wycinając lub wydrapując fragment karty i wstawiając w to miejsce nowy numer. Dodatkowo cały arkusz okalano cienką linią z czerwonego tuszu. Na krawędzi przyklejano krótką, zieloną wstążeczkę (il. 1). Te zmiany miały miejsce jeszcze w bibliotece królewskiej.

Najłatwiej wyodrębnić te 16 kart, które dodano do *Polonorum Icones* w pierwszej tercji XIX w. Na ten najpóźniejszy czas dołączenia do zbioru wskazują nie tylko lata życia portretowanego<sup>10</sup> lub artysty wykonującego wizerunek<sup>11</sup> oraz użyta technika (litografia)<sup>12</sup>, lecz także maszynowy papier, na który naklejono rycinę.

Omawiany zespół nie jest jednorodny, zarówno pod względem techniki wykonania poszczególnych obiektów i ich datowania oraz – przypuszczalnie – proveniencji. Przeważają ryciny powstałe w XVI–XIX w. w klasycznych technikach warsztatowych.

Obecne są także rysunki, wykonane głównie piórkiem i tuszem oraz grafitem.

Pierwszą i jednocześnie jedyną obszerniejszą charakterystykę zespołu *Polonorum Icones* przynosi monografia Teresy Kosseckiej. Omawiając przed 30 laty interesujący zbiór portretów, badaczka uznała, że powstał on w ścisłej zależności od opublikowanych w 1775 r. założeń *Musaeum Polonicum*. Projekt ów, autorstwa Michała Jerzego Mniszcha (1742–1806), ukazał się na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”<sup>13</sup>. Kossecka stwierdziła: „Teki *Polonorum Icones* noszą datę montażu – 1778 – a właśnie w tych latach król zaczął szczególnie zwracać uwagę na tematykę polską w swoim zbiorze, być może pod wpływem programu Mniszcha i wizji przyszłego muzeum”<sup>14</sup>.

W tym miejscu należy poświęcić kilka słów samemu *Musaeum Polonicum*. Należało ono do tych prospołecznych i patriotycznych projektów doby stanisławowskiej, które pozostały w sferze idei. W założeniu miało być rodzajem muzeum narodowego, gromadzącego i opisującego obiekty prezentujące wielorakie aspekty wiedzy o Polsce<sup>15</sup>. W ogłoszonych drukiem postulatach Mniszech położył nacisk na rozwinięcie i ugruntowanie patriotyzmu wśród młodych ludzi poprzez bezpośrednie zapoznanie ich z bogactwami naturalnymi kraju i dorobkiem intelektualnym minionych pokoleń. Ważną rolę edukacyjną widział Mniszech w zaznajamianiu młodzieży z czynami przodków. W związku ze

13 M. M. [M.J. Mniszech], *Myśli względem założenia Musaeum Polonicum*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, t. 11, 1775, cz. 11, s. 211–226.

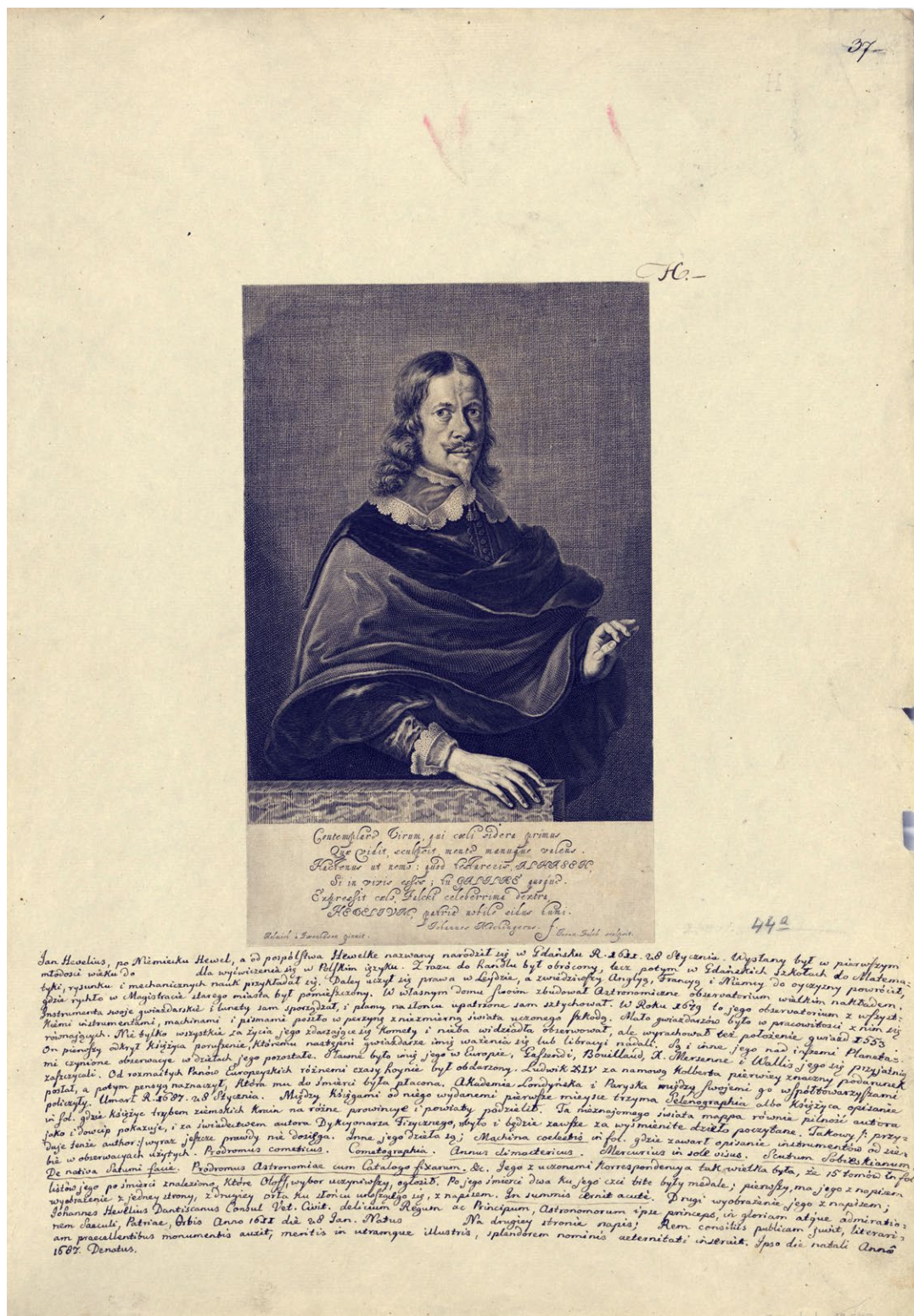
14 T. Kossecka, dz. cyt., s. 80.

15 Owa suma wiedzy o kraju miała stanowić zaplecze edukacyjne młodych pokoleń w szeroko pojętej ojczyściej historii czy geografii, bowiem plany obejmowały organizację szeregu specjalistycznych gabinetów, przechowujących i udostępniających eksponaty powiązane z dziedzinami takimi, jak np. mineralogia, flora i fauna, a także pokaźny dział dziedzictwa historycznego kraju.

10 M.in. Louis Croutelle, *Adam Mickiewicz*, akwaforta, GR BUW, Inw.zb.d. 19694.

11 M.in. Jan Ligber wg Walerii Tarnowskiej, *Jan Tarnowski*, akwaforta, GR BUW, Inw.zb.d. 19746; Blasius Höfel wg Carla Hummela, *Tomasz Adam Ostrowski*, miedzioryt, akwaforta; GR BUW Inw.zb.d. 19697.

12 Charles Etienne Pierre Motte, *Malarz Eustachy Choiński (1814–1836) jako chłopiec*, litografia, GR BUW, Inw.zb.d. 19623.



2. Jeremias Falck wg Helmicha van Twenhusena, Jan Heweliusz, biogram – Jan Chrzyciel Albertrandi, miedzioryt, pióro, tusz, 1647 r. (rycina), Gabinet Rycin Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie Inw.zb.d. 13655. Fot. BUW



3. Michel Dossier wg Josepha Viviena, Michel Albert de Morsztyn, hrabia Châteaufvillain, biogram – Jan Chrzyciel Albertrandi, miedzioryt, akwaforta, pióro, tusz, 1704 r. (rycina), Gabinet Rycin, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Inw.zb.d. 19690. Fot. BUW

wspomnianym postulatem, wskazywał na potrzebę zgromadzenia osobnego zbioru „Wyobrażeń ludzi w ojczyźnie znakomitych, na hołd potomności zasługujących, nie dla samej ciekawości, lecz bardziej dla udzielenia ich postaci wyrażen, [...] chronologicznie pomieszczone z krótkim ich dziejów opisaniem”<sup>16</sup>. Ten opis dokładnie odpowiada sposobowi prezentacji sylwetek Polaków zgromadzonych w pudłach *Polonorum Icones*. Jednak pewien przeoczony drobiazg pozwała – wbrew twierdzeniu Kosseckiej – przesunąć datowanie prac nad całym zespołem na początek lat 70. XVIII w., jeszcze przed opublikowaniem postulatów Mniszcha. W drugiej tece (nr 880) odnajdujemy wizerunek Janusza Aleksandra Sanguszki (1712–1775). Ta niezbyt zasłużona dla kraju postać doczekała się lapidarnego biogramu, naniesionego odręcznie pod portretem: „Przedtym Marszałek Nadworny Litewski. Żyie ieszcze w R. 1772”<sup>17</sup>. Zatem w tymże roku już formowano zbiór, wedle ogłoszonych dopiero trzy lata później postulatów.

Założenia projektowanego *Musaeum Polonicum* były dobrze znane Stanisławowi Augustowi. Naniósł swoje uwagi na rękopiśmienną wersję tekstu Mniszcha. Wydaje się, że spośród wszystkich stanisławowskich projektów, zmierzających ku podniesieniu poziomu oświaty, to właśnie *Musaeum Polonicum* – mimo szczegółowego i racjonalnego planu działań – pozostało w największej części niezrealizowane, nie doczekawszy się chociażby projektu siedziby<sup>18</sup>.

16 M.J. Mniszech, dz. cyt., s. 222.

17 Autor kompozycji, rytownik i wydawca Jan Józef Filipowicz; ilustracja przedtytułowa dzieła Ignacego Bogatki, *Scientia Artium Militarium Architecturam Pyrotechnicam...*, Lwów 1747; miedzioryt, akwaforta; GR BUW, Inw.zb.d. 19718.

18 Co powiodło się w przypadku Akademii Nauk, której zasady utworzenia Mniszech opublikował w 1772 r. Dwa projekty autorstwa Domenica Merliniego, datowane na lata 1774–1776, przechowywane są w Gabinetcie Rycin BUW; Inw.zb.d. 8727, Inw.zb.d. 9102, GR BUW.

Mniszech nie snuł utopijnych wizji, ale podsuwał konkretne rozwiązania, możliwe do wdrożenia przy stosunkowo niewielkich nakładach: „Chwyćmy się środków tańszych, prędszych, łatwiejszych, a tenże prawie pożytek przynoszących”<sup>19</sup>. Sugerował stworzyć poczet znamienitych Polaków „już ze znanych ich portretów, już znajdujących się kopiersztychów, kopiałym pilnie zebranych”<sup>20</sup>. Plany gromadzenia podobizn budujących poczet sławnych rodaków nie były pozbawione praktycznego spojrzenia, bowiem Mniszech racjonalnie zauważył że: „miłość własna dziedziczących ich [tj. znamienitych Polaków – I. P.] imiona dość mocną do uskutecznienia zamysłu tego staje się pobudką”<sup>21</sup>. Zatem to nie walory artystyczne portretu, ale jego dostępność i osoba przedstawionego decydowały o przyłączeniu do zbioru<sup>22</sup>. Mniszech miał na uwadze przede wszystkim wartość dydaktyczną tak tworzonego zespołu. Kładł nacisk na jak najprostsze przekazywanie treści, pisząc: „Skracać sposoby nabywania znajomości, jest to, czynić je łatwiejszemi, a za tym powabniejszymi”<sup>23</sup>. Zwięzłe biogramy sławnych Polaków zbudowane zostały według schematu, który otwierała informacja o pochodzeniu i miejscu urodzenia, dalej następował przebieg edukacji, zajmowane stanowiska i odbyte wojaże, po czym wyliczano dokonania polityczne lub pozostawioną spuściznę literacką, a przy rodzimych

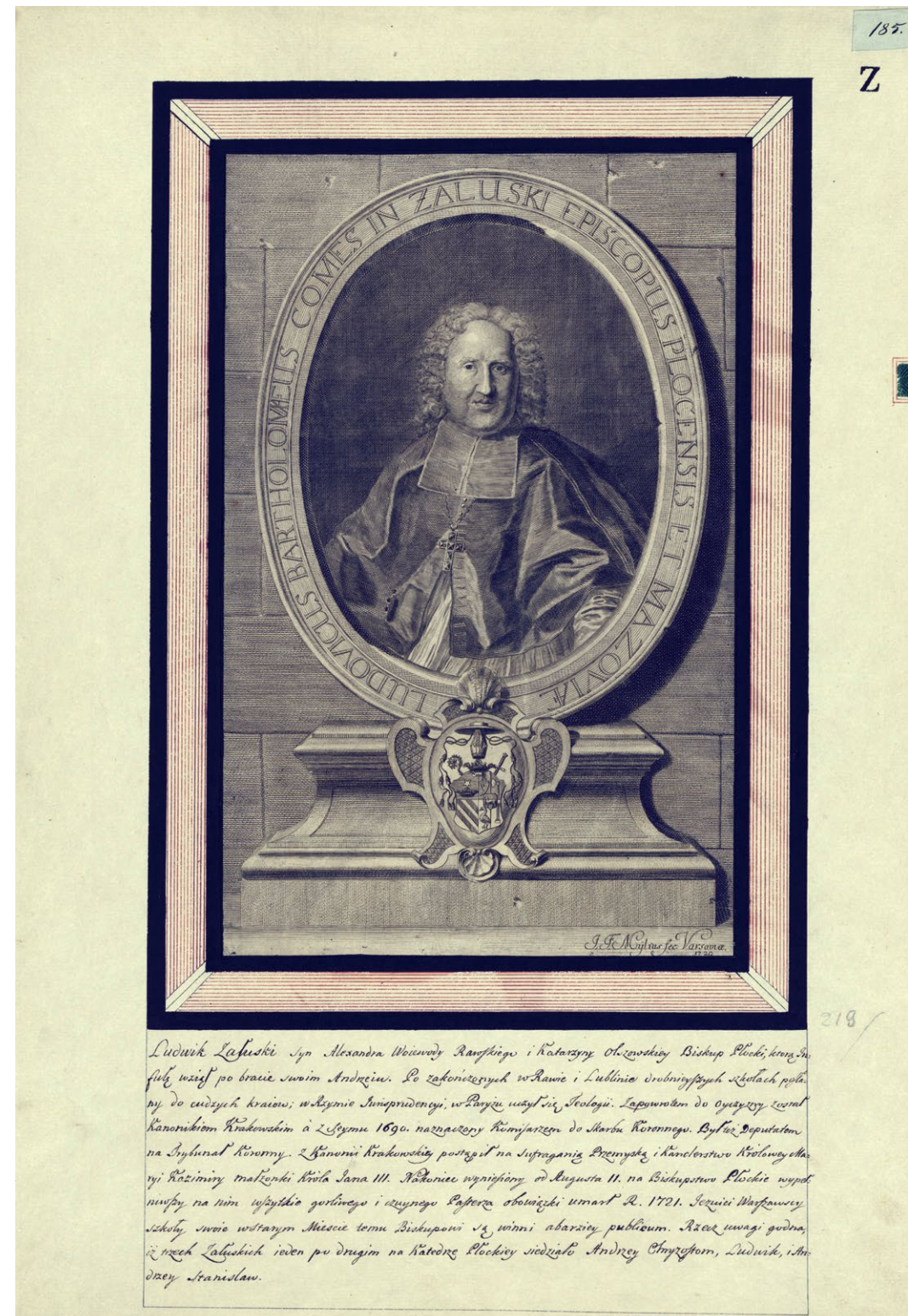
19 Tamże, s. 218.

20 Tamże, s. 222. Na marginesie warto wspomnieć o interesującym rysie zespołu *Polonorum Icones*, jakim jest włączenie do niego wizerunków polskich duchownych (np. Andrzeja Boboli, Józefa Kuncewicza, Stanisława Papczyńskiego), których postaci były wzorem nie tyle postaw obywatelskich czy politycznych, a religijnych.

21 Tamże.

22 „Zostawmy rzeźby kosztowne, obrazy bezcenne, te przyjemne sztuk wyzwolonych pieścidla narodom słuszenie chlubiącym się, z pierwszych świata promieni”. Tamże, s. 218.

23 Tamże, s. 213.



4. Jan Fryderyk Mylius, Ludwik Żaluski, biogram Teofil Wolicki (?), miedzioryt, akwaforta, pióro, tusz, 1720 r. (rycina), Gabinet Rycin, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Inw. zb.d. 19772. Fot. BUW



męczennikach dodatkowo podawano szczegóły katuszy i okoliczności śmierci. W tych sumarycznych opisach narracja historyczna nierzadko płynnie przechodziła w narrację panegiryczną, a w przypadku świętych i czcigodnych – hagiograficzną.

W bibliotece królewskiej realizacja postulatów Mniszcha nie nastręczała trudności. Dysponowano nie tylko obfitym materiałem ikonograficznym, lecz także stale powiększanym księgozbiorem historycznym oraz zapleczem osobowym. Pozostając przy ostatnim warto pokusić się o próbę wskazania konkretnych osób współpracujących przy opracowywaniu zbioru, choć niedostatek źródeł zapewne uniemożliwi pełną identyfikację pracowników odpowiedzialnych za wykonanie poszczególnych kart ze zbioru *Polonorum Icones*. Teksty biografów pod portretami były pisane jeżeli nie przez Polaków, to przez osoby biegle władające językiem polskim. Litery są stawiane płynnie, choć niekiedy niezbyt kształtnie, lub przeciwnie – starannie kaligrafowane. Pracownicy biblioteki Stanisława Augusta są znani z nazwiska<sup>24</sup>, dla większości z nich brak jednak reprezentatywnych próbek pisma. Na obecnym etapie ustaleń jedyną pewną ręką jest ta należąca do Jana Chrzyciela Albertrandiego<sup>25</sup> (il. 2, 3). Jego zaangażowanie w realizację korpusu znamienitych rodaków potwierdzają dodatkowo zarówno pasje historyograficzne, zaangażowanie w tworzenie polskiej publicystyki oświeceniowej, jak i pozostawanie w bliskim otoczeniu Stanisława Augusta (czego zwieńczeniem stało się stanowisko królewskiego bibliotekarza). Drugą osobą, której charakter pisma pojawia się pośród kart *Polonorum Icones*,

24 Biblioteka Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim. Dokumenty, oprac. J. Rudnicka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 11-14.

25 Za sugestią powiązania grupy tekstów z osobą Albertrandiego dziękuję pani dr Alinie Dzieciol.

jest Teofil Wolicki (1767/8-1829)<sup>26</sup> (il. 4). Późniejszy prymas pracował w bibliotece na Zamku jako młody kapłan, w latach 1792-1793<sup>27</sup>. Autorzy pozostałych tekstów pozostają anonimowi, choć jest możliwe wskazanie konkretnych grup życiorysów (między 4 a 6) pisanych tą samą ręką.

Wykonanie pudeł na zespół *Polonorum Icones* bynajmniej nie zakończyło prac nad jego rozbudową. Zbiór był stale powiększany przez króla, a co więcej – obecny w świadomości współpracowników Stanisława Augusta. W 1779 r. monarcha zlecił Janowi Szymeclerowi realizację 6 kopii portretów uczestników obiadów czwartkowych. Mimo że Louis Marteau wykonał oryginały w pastelu, Szymecler posłużył się piórkiem i tuszem, które w efekcie nadzwyczaj zręcznie imitują miedzioryt<sup>28</sup>. Natomiast w następnym roku król otrzymał od Ignacego Krasickiego „biskupów warmińskich portrety, takie jakie się w oryginalnych wyrazach galerii helzberskiej znajdują, źle prawda, ale bardzo podobnie są przekopowane”<sup>29</sup>. Dziękując długoletniemu przyjacielowi za prezent, monarcha wspominał: „Złożyłem je [portrety – I. P.] zaraz do zbioru inszych portretów polskich, gdzie dowodem będą miłości WKsMci dla pamiętki poprzedników swoich oraz i Jego dla Mnie życzliwości i atencji”<sup>30</sup>. Do dziś rysunkowy poczet 29 (jeden portret zastąpiony rękopiśmiennym życiorysem) poprzedników

26 Jako materiał porównawczy posłużyły rękopisy Wolickiego przechowywane w Bibliotece PAN w Kórniku.

27 Biblioteka Stanisława Augusta, dz. cyt., s. 133, 221; L. Grochowski, *Teofil Wolicki arcybiskup metropolita gnieźnieński i poznański 1767(8)-1825/1828-1829*, Gniezno 1999, s. 45.

28 M. Biłozór-Salwa, dz. cyt., s. 452-453.

29 Ignacy Krasicki do Stanisława Augusta, Lidzbark Warmiński, 20 IX 1780. *Korespondencja Ignacego Krasickiego 1743-1801. Z papierów Ludwika Bernackiego*, t. 1, 1743-1780, wyd. i oprac. Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński, red. T. Mikulskiego, Wrocław 1958, s. 411-412, nr 263.

30 Stanisław August do Ignacego Krasickiego, Warszawa, 5 X 1780. Tamże, s. 416-417, nr 268.

Krasickiego na stolicy biskupiej znajduje się wśród kart *Polonorum Icones*<sup>31</sup>, w pełni potwierdzając osąd duchownego-poety o ich poziomie artystycznym.

Zespół *Polonorum Icones* włącza się nie tylko w nurt oświeceniowej dydaktyki czasów stanisławowskich. Drugim, nie mniej istotnym aspektem, jest jego wpisanie w ideową rolę, którą portret pełnił w ciągu całego panowania Poniatowskiego. Król z rozmysłem budował swoją monarszą tożsamość nie tylko dzięki starannie komponowanym własnym podobiznom, lecz także poprzez wizerunki osób, którymi się otaczał. Pokój Marmurowy na Zamku, jeden z wielu przykładów tak skonstruowanej autokreacji, został ukończony jedynie rok wcześniej, niż datuje się początek prac nad omawianym zbiorem władców Polski i innych znamienitych rodaków.

Batowski nazwał pudła *Polonorum Icones* „anneksem” do tek królewskich ze względu na ich rozmiar<sup>32</sup> – zdecydowanie mniejszy niż teki tworzące główny korpus zbioru graficznego Stanisława Augusta. Wypada zgodzić się z tym twierdzeniem jedynie połowicznie. Rok 1778 – przyjmowany dotychczas za datę powstania zespołu – należy wiązać jedynie z wykonaniem pudeł dla obiektów. Ta data nie odpowiada jednak początkom tworzenia zbioru. *Polonorum Icones* był rozbudowywany zarówno przed, jak i po ogłoszeniu projektu *Musaeum Polonicum*.

Spoglądając z szerszej perspektywy na okoliczności formowania się zbioru *Polonorum Icones*, należy mieć na uwadze, że z jednej strony był to czas poważnego politycznego zachwiania się państwa (pierwszy rozbiór), z drugiej zaś – intensywnych planów jego wzmocnienia poprzez podniesienie poziomu oświaty. Właśnie w roku 1772 Mniszech osiadł

31 Inw.zb.d.19787 – Inw.zb.d. 19801, Inw.zb.d. 19814 – Inw.zb.d. 19826; grafit; Inw.zb.d. 19851, tusz; GR BUW.

32 Z. Batowski, dz. cyt., s. 12.

w Warszawie. Ten młodszy od Stanisława Augusta o dekadę, gruntownie wykształcony i bywały w Europie magnat szybko stał się doradcą króla w kwestiach nauki i kultury. Jeszcze w tym samym roku pojawił się jego *Projekt do ufundowania Universitatis Scientiarum, albo powszechnego zbioru mędrców w Królestwie Polskim*<sup>33</sup>. Przez najbliższe lata działania króla i Mniszcha będą skupiać się wokół tworzenia podwalin oświeceniowej nauki w Polsce, chociaż każdy z nich inaczej podejmie ich realizację. Jednym z punktów stycznych jest rok 1775, w którym Mniszech postuluje stworzenie *Musaeum Polonicum*, zaś w bibliotece na Zamku powstaje pierwszy z luksusowych „portfeli” na królewską kolekcję rycin<sup>34</sup>.

Jednoznaczne wytyczenie przebiegu inspiracji pomiędzy Mniszchem a królem nie jest możliwe. Szerokie horyzonty intelektualne Mniszcha pozwalają domniemywać, że nawet jeśli nie był on bezpośrednim źródłem idei reformatorskich pojawiających się w kręgu Poniatowskiego, to na pewno formułował je w ostateczne projekty. Zatem w tej perspektywie zespół *Polonorum Icones* można uznać z jednej strony za realnie zrealizowaną część postulatów Mniszcha, z drugiej zaś za próbę ocalenia historii i kultury polskiej w dostępny Stanisławowi Augustowi sposób. *Polonorum Icones* nie są bynajmniej ani najwybitniejszym, ani też największym dokonaniem kulturowym Stanisława Augusta. Jednak bez wątpienia są jednym z najdłużej trwających projektów realizowanych na zlecenie króla, ściśle związanym z propagowanymi przez niego ideami podniesienia poziomu oświaty w kraju.

33 A. Rosner, *Mniszech Michał Jerzy Wandalin*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 480.

34 „Opisy sławniejszych gabinetów, kopiersztychy ich wyrażające zbiory [...] zachęcać równie i wydoskonalać sztuk wyzwolonych powstanie”. M.J. Mniszech, dz. cyt., s. 219-220.

**STRESZCZENIE**

*POLONORUM ICONES* – ZBIÓR „WYOBRAŻENÍ LUDZI W OJCZYŹNIE ZNAKOMITYCH, NA HOŁD POTOMNOŚCI ZASŁUGUJĄCYCH”. PRZYCZYNEK DO KSZTAŁTOWANIA KOLEKCJI GABINETU RYCIN KRÓLA STANISŁAWA AUGUSTA

Zespół portretów sławnych Polaków *Polonorum Icones* powstał jako część kolekcji Gabinetu Rycin króla Stanisława Augusta. Wbrew dotychczasowym ustaleniom jego kształtowanie przypada na wcześniejsze lata niż rok 1778. W artykule podjęto próbę ukazania wpływu relacji między Poniatowskim a Michałem Mniszchem na formowanie się omawianego zespołu portretów oraz jego zależności od idei utworzenia *Musaeum Polonicum*.

**SŁOWA KLUCZOWE**

Stanisław August Poniatowski, *Polonorum Icones*, *Musaeum Polonicum*, Gabinet Rycin, portrety, kolekcje graficzne, kolekcjonerstwo, Michał Jerzy Mniszech

**BIBLIOGRAFIA****Źródła**

Korespondencja Ignacego Krasickiego 1743–1801. Z papierów Ludwika Bernackiego, t. 1, 1743–1780, wyd. i opr. Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński, red. T. Mikulski, Wrocław 1958.

**Opracowania**

Batowski Z., *Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*, Warszawa 1928.

**SUMMARY**

*POLONORUM ICONES* – THE COLLECTION OF “IMAGES OF THE EMINENT FIGURES IN THE MOTHERLAND, WORTHY OF HOMAGE FROM POSTERITY”. TOWARDS SHAPING THE COLLECTION OF THE PRINT ROOM OF KING STANISLAUS AUGUSTUS

The set of portraits of famous Poles, called *Polonorum Icones*, was a part of the Print Room of Stanisław August Poniatowski, the king of Poland. In spite of the opinion of previous researchers, this set of portraits was shaped earlier than 1778.

This article attempts to reveal the influence of the relation between King Poniatowski and Michał Mniszech on the formation of the discussed set of portraits. The author also raises the issue of the dependence of *Polonorum Icones* on the idea of creating *Musaeum Polonicum*.

**KEYWORDS**

Stanisław August Poniatowski, *Polonorum Icones*, *Musaeum Polonicum*, The Print Room, portraits, graphic collections, collecting, Michał Jerzy Mniszech

*Biblioteka Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim*. Dokumenty, oprac. J. Rudnicka, Wrocław–Warszawa–

Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.

Bieliński J., *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1831)*, t. 1, Warszawa 1907.

Biłozór-Salwa M., *Rysunki dawnych mistrzów. Wiek XV do lat 20. XIX wieku. Szkoła polska: S*, Warszawa 2019.

*Gdańsk dla Rzeczypospolitej. W służbie Króla i Kościoła* [katalog wystawy], Muzeum Historyczne Miasta

Gdańska, koncepcja wystawy i kat. T. Grzybkowska, red. J. Talbierska, Gdańsk–Babice Stare 2004.

Grochowski L., *Teofil Wolicki arcybiskup metropolita gnieźnieński i poznański 1767(8)–1825/1828–1829*, Gniezno 1999.

*Katalog wystawy jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana i Jana III w gmachu Muzeum Wojska. W czterechsetlecie urodzin Stefana Batorego i dwieście pięćdziesięciolecie Odsieczy Wiedeńskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Wojska, Warszawa 1933.

Kossecka T., *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa [1999].

M. M. [Mniszech M.J.], *Myśli względem założenia Musaeum Polonicum*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, t. 11, 1775, cz. 2, s. 211–226.

Mrozowski P., *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak i in., Kraków 2016, s. 243–250.

Pokora J., *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764–1770). Studium z ikonografii władzy*, Warszawa 1993.

Ptaszyk M., *Biblioteka Publiczna przy Królewskim Uniwersytecie Warszawskim w latach 1817–1831*, w: *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie 1817–2017. Miscellanea*, red. J. Talbierska, Z. Olczak, Warszawa 2017, s. 21–226.

Rewindykacja gabinetu rycin b. Biblioteki Publicznej w Warszawie. *Kolekcje – Stanisława Augusta, Stan. Potockiego i własna gabinetu*, cz. 1: *Delegacje*

*Polskie w Komisjach Mieszanych Reewakuacyjnej i Specjalnej w Moskwie*, Warszawa 1922.

Rosner A., *Mniszech Michał Jerzy Wandalin*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 480–484.

Rudzińska W.M., *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1832–2002*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego. Ars et educatio*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 417–430.

Sawicka S., *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w latach 1939–1949*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 11, 1949, nr 3–4, s. 392–394.

Smirnov J.I., *Opisanije odnogo polskiego sobranja portrietov XVII wieka*, w: *Trudy XIV. Archeologičeskogo Sjezda*, t. 3, Moskwa 1911.

Sulerzyska T., *Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Gabinet Rycin*, w: *Polskie zbiory graficzne, t. 4: Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, red. nauk. M. Mrozińska, S. Sawicka, Warszawa 1980, s. 112–132.

*Świat polskich Wazów. Przestrzeń, ludzie, sztuka* [katalog wystawy], Zamek Królewski w Warszawie, red. J. Żukowski, Warszawa 2019.

Talbierska J., *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie 1818–1832*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego. Ars et educatio*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 399–415.

Skrodzka A., *Udręki majestatu. Polscy „królowie nieszczęśliwi” w ikonografii nowożytnej*, Warszawa 2018.

Widacka H., *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987.

# Idea twórczości i figura artysty w *singeries* Davida Teniersa Młodszeo, Antoine'a Watteau i Jeana Chardina

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7932>

JOANNA STRZEMECKA  
WARSZAWA

Przedstawienia antropomorficznych zwierząt zachowujących się jak ludzie, często ubranych w ludzkie stroje są używane od średniowiecza przede wszystkim w charakterze satyrycznym. Wyjątkowe miejsce w takim sposobie obrazowania spraw ludzkich zajęła małpa. Ze względu na swoje niewygodne podobieństwo do człowieka postrzegana była jako jego karykatura, a zdolności do odtwarzania gestów i mimiki uczyniły z niej znakomite narzędzie ośmieszania ludzi. Artyści wykorzystywali te cechy zwierzęcia w scenach zwanych *singerie* (z fr. *małpiarnia, małpiarstwo*) – przedstawiających małpy parodiujące ludzkie zachowania. Temat ten, choć sięga średniowiecza, w samodzielnej formie pojawił się w ostatniej ćwierci XVI w., żeby w kolejnym stuleciu stać się popularnym gatunkiem flamandzkiego malarstwa rodzajowego i powszechnie stosowanym motywem w XVIII-wiecznej Francji. Te humorystyczne przedstawienia służyły głównie ukazaniu człowieka i jego działań w krzywym zwierciadle, w myśl słów: *simia quam similis turpissima bestia nobis*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Były to słowa Enniusza, powtórzone następnie przez Cyncerona (*De Natura Deorum*, I, XXXV). H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, s. 14.

Wśród malarskich i graficznych przedstawień z XVII–XVIII w. ukazujących małpy podczas picia alkoholu, palenia tytoniu, grania w gry, muzykowania, tańca itd., osobną i mniej liczną grupę stanowiły sceny z małpami w rolach malarzy i rzeźbiarzy. Małpich artystów z tego okresu znaleźć można w dorobku trzech twórców: Davida Teniersa Mł. (1610–1690), Antoine'a Watteau (1684–1721) i Jeana Chardina (1699–1799). *Singeries* trzech różnych malarzy, o odmiennym pochodzeniu, tradycji i charakterze twórczości, łączy podejmowanie tych samych problemów związanych z działalnością artystyczną. Jednym z nich była konfrontacja z „małpią” naturą twórczenia – naśladownictwem, które zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, jest udziałem każdego artysty.

## „SZTUKA MAŁPĄ NATURY”

Twórczość oparta na naśladowaniu natury (*mimesis, imitatio*) znalazła analogię we wrodzonych skłonnościach małpy, naśladowcy *par excellence*. Powstały na tej kanwie topos *ars simia naturae* odnosił się do sztuki dążącej do jak najwierniejszego obrazu rzeczywistości<sup>2</sup>. U źródeł tego konceptu leżało pozytywne przeświadczenie, że nadrzędnym celem sztuki jest

<sup>2</sup> A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 31.



1. David Teniers Mł., *Małpa rzeźbiarz*, 1660 r., Madryt, Prado.  
Fot. domena publiczna

naśladownictwo natury, jednak ze względu na wszelkie negatywne konotacje małpiej symboliki, metafory z jej udziałem nabierały najczęściej pejoratywnego znaczenia.

Małpa, niezależnie czy stanowiła symbol szatana (*simia Dei*), wizerunek grzesznika, obraz cielesnej kondycji ludzkości, zawsze oznaczała niegodnego (zwierzęcego) naśladowcę, pretendującego do miana człowieka. Epitet *simia* już od starożytności oznaczał oszusta i zwodziciela, ale także kogoś, kto naśladuje szlachetny ideał w obraźliwy i prostacki sposób<sup>3</sup>. Ten aspekt wiąże postać małpy z elementem kłamstwa wpisanym w sztukę iluzjonistyczną, rozpatrywaną w sensie platońskim jako mamiąca zmysły, oddalającą od sfery transcendentnej i świata prawdziwych idei. Potwierdzają

<sup>3</sup> H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 287.

to słowa Alaina z Lille, który, mimo zachwyty nad niezwykłymi „cudami” malarstwa, jednocześnie je potępił nazywając *simia veri* – małpą prawdy<sup>4</sup>. Określenie „małpa” początkowo pociągało więc za sobą skojarzenia z naśladownictwem prowadzącym do iluzji, bądź zbudowanym na fałszu<sup>5</sup>.

Małpa w tej roli objawia się ponownie w dziele *Genealogia Deorum* z ok. 1360 r., włoskiego teoretyka i poety Boccaccia. Opisana przez autora jedna z historii mitologicznych mówiła o Epimeteuszu, który w ramach kary za wykonanie glinianej

<sup>4</sup> W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976, s. 317.

<sup>5</sup> W podobnym sensie pojęcie „małpa natury” pojawia się u samego Dantego. W XXIX pieśni *Piekieła* określony zostaje w ten sposób alchemik i fałszerz metali Capocchio. D. Arasse, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013, s. 111.



z. David Teniers Mł., *Małpa malarz*, 1660 r., Madryt, Prado.  
Fot. domena publiczna

figurki człowieka został przez Jowisza zmieniony w małpę i zesłany na wyspę Pithecusae, znanej z tego, że zamieszkiwały je małpy<sup>6</sup>. W innym kontekście, antycypującym nowożytne spojrzenie na artystyczne naśladownictwo, zwierzę pojawia się w historii Wulkana, który wylądował wśród małp po strąceniu go z nieba. Opowieść o Wulkanie – boskim kowalu, „panu ognia” i protoplaście artystów, może stanowić metaforyczne przekazanie faktu, że człowiek ze swoimi zdolnościami do naśladowania natury nie może odpowiednio

ich wykorzystać w swojej twórczości, póki nie zdobędzie ognia (uosobionego przez Wulkana)<sup>7</sup>, pozwalającego tworzyć coś więcej niż epimetejskie *simulacrum*.

Począwszy od XV w. kwestia naśladowania w sztuce stała się przedmiotem licznych rozważań teoretycznych i filozoficznych, co sprawiło że zaczęła nabierać coraz więcej złożonych i odmiennych znaczeń. Szczególnie istotną rolę odegrał koncept, poruszany przez wielu renesansowych i barokowych pisarzy, a wywodzący się jeszcze od Arystotelesa, głoszący,

7 M. Poprzęcka, *Kuźnia. Mit, alegoria i symbol*, Warszawa 1972, s. 32.

że sztuka powinna naśladować naturę nie w sposób dosłowny, a poprzez zastosowanie odpowiedniego przetworzenia, co więcej – że może ją przewyższyć i udoskonalić. W ten sposób rozproszone piękno natury znalazłoby się w jednym miejscu – w dziele artysty.

Ten kontekst sprowadził znaczenie małpy do symbolu prostego, surowego odwzorowywania wyglądu rzeczywistości. Jako jeden z atrybutów *Imitatio* zwierzę to zostało umieszczone w *Iconologii* Cesarego Ripy opublikowanej w 1599 r.<sup>8</sup> *Imitatio* zostało przedstawione jako kobieta trzymająca w jednej dłoni pędzle, w drugiej maskę, a u jej stóp pojawia się małpa. O ile w tym przypadku stanowiła symbol dość neutralny, o tyle w *Żywotach* z 1672 r. Giovanniego Pietra Belloriego małpa zostaje przygnieciona stopą *Prudentii*. W odniesieniu do teorii sztuki Belloriego, zakładającej wybór z natury, oparty na idei powstałej wcześniej w umyśle artysty<sup>9</sup>, ilustracja ta symbolizuje zwycięstwo postulatów poprawiania natury i rozumnego naśladownictwa nad bierną imitacją.

Jednak na początku XVII w. małpa pojawia się również w pozytywnej, a nawet doniosłej roli. W jednej z rycin, zamieszczonych w dziele Roberta Fludda *Utriusque Cosmi Historia* z lat 1617–1619, ukazano małpę w otoczeniu rozmaitych przedstawień dziedzin naukowych i artystycznych, wśród których znalazło się także malarstwo. Małpa ukazana w roli przewodnika po sztuce podkreśla zawartą w dziele Fludda ideę, że wszelka wiedza i umiejętności człowieka pochodzą z badania i naśladowania natury, tym samym stanowią dalszy ciąg boskiej kreacji<sup>10</sup>.

8 H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 304.

9 G.P. Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę*, 1664, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 218.

10 I. Trzciska, *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*, Kraków 2011, s. 238.

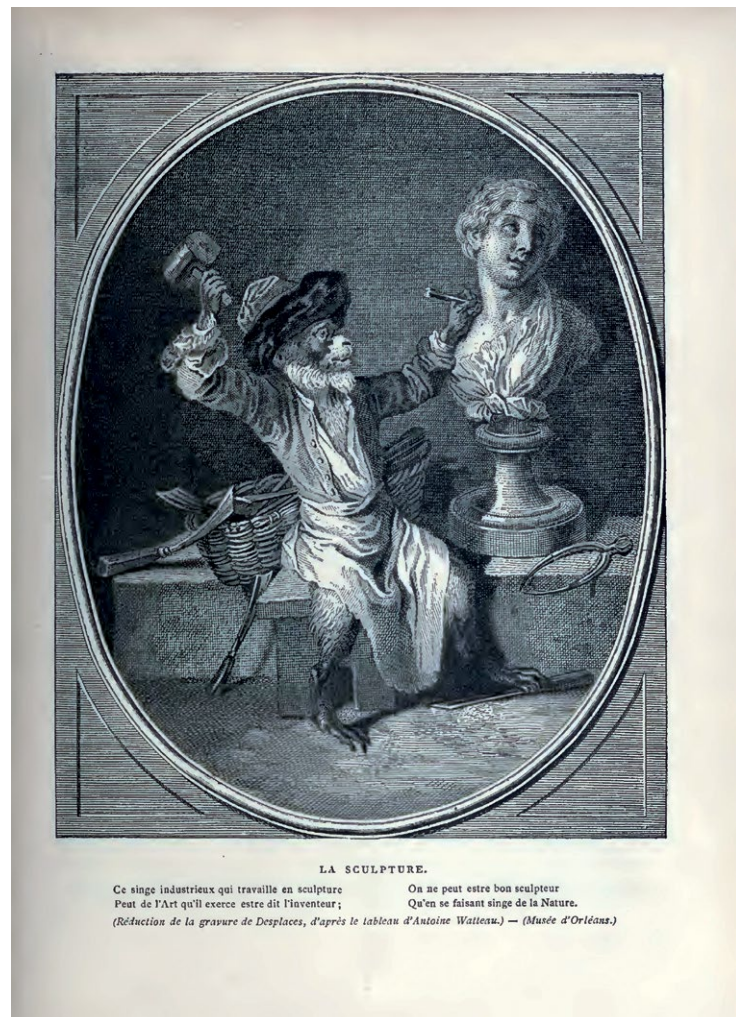
## ORYGINALNOŚĆ I ODTWÓRCZOŚĆ

Znaczenie małpy w kontekście artystycznym zmieniało się w czasie, podobnie jak zmiany ulegały poglądy na naśladownictwo i samą sztukę. Jej obecność zawsze jednak dotyczyła delikatnej kwestii oryginalności i granicy między kopią a inspiracją. Do tego problemu nawiązał David Teniers Mł. – główny przedstawiciel gatunku *singerie*, uznawany za inicjatora przedstawień małp w rolach malarzy, rzeźbiarzy i koneserów sztuki. Małpy jako artyści pojawiają się w dwóch jego obrazach z ok. 1660 r. z Prado (*Małpa rzeźbiarz*, *Małpa malarz*, il. 1, 2).

*Małpa rzeźbiarz* przedstawia małpiego artystę, który z wielkim zapałem wykłada posąg satyra pod czujnym okiem zleceniodawcy lub konesera. U stóp rzeźby znajduje się pomocnik małpiego mistrza, a odlewy po fragmentach słynnych dzieł klasycznych zdobią ściany pracowni. W tle znajduje się skończone dzieło – grobowiec z półleżącą postacią, utrzymany w tradycji włoskiego renesansu. Przedstawienie nabiera wyraźnie komicznego charakteru ze względu na to, że większość rzeźb znajdujących się w pracowni stanowi fuzję małpy i człowieka. Podobne hybrydalne połączenia widoczne są w rycinie przedstawiającej małpią Grupę Laokoon autorstwa Niccolò Boldriniego z ok. 1545 r., wykonana na podstawie rysunku Tycjana<sup>11</sup>.

Począwszy od XV w. koncepcja *imitatio* objęła nie tylko naśladowanie samej natury, ale także tych twórców, których

11 Istnieje szereg teorii na temat celu powstania ryciny: od krytyki wzorowania się na starożytnych dziełach aż po wątki dotyczące anatomii porównawczej. Najwcześniejsza mówi o tym, że rysunek Tycjana miał być satyrą na nieporadną kopię Grupy Laokoon autorstwa Baccio Bandinello. Kolejna głosi, że karykatura ta miała być próbą uwolnienia się malarza spod wpływu, jaki miała na niego starożytna rzeźba. H.W. Janson, *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, „The Art Bulletin”, vol. 28, 1946, nr 1, s. 49–50.



3. Louis Desplaces wg Antoine'a Watteau, *La Sculpture*, ok. 1710–1730. Fot. wg *Les artistes célèbres*, t. 1, Paris 1886, s. 9

portret, sceny batalistyczne, rodzajowe, a także antyczne figurki. Różnorodność ukazanych dzieł może przywołać na myśl bezrefleksyjne odtwarzanie dzieł innych twórców oraz niemożność znalezienia, bądź wypracowania własnego stylu. W przeciwieństwie do przedstawienia rzeźbiarza w *Małpie malarzu* akcent satyryczny położony został na postaci fałszywego konesera, który z bezmyślnym uśmiechem spogląda na płótno. Być może obraz nie odnosi się wcale do kwestii oryginalności, a przedstawia trudną pracę twórczą, ograniczoną często do życzeń zleceńodawców, a także zależną od ich pieniędzy, co podkreślone zostaje przez sakiewkę umieszczoną na pasku małpiego konesera.

Do problemu tworzenia na wzór starożytnych nawiązywał również Antoine Watteau, w perspektywie odnoszącej się do doktryn i sposobów nauczania Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. W swoim *Małpim rzeźbiarzu* z ok. 1710 r. znajdującym się w Musée des Beaux-Arts d'Orléans, przedstawił małpiego artystę podczas tworzenia antykizującego popiersia. W rycinie Louisa Desplaces'a – *La sculpture* – powstałej na wzór obrazu Watteau, znajduje się komentarz, którego dwa ostatnie wersy głoszą (w tłumaczeniu na język polski): *nie będzie dobrym rzeźbiarzem ten, kto czyni się małpą natury*<sup>14</sup> (il. 3). Jawne odniesienie do kwestii naśladowania zdaje się być dość przekorne, biorąc pod uwagę fakt, że Watteau wyraźnie inspirował się Teniersem Młodszym zarówno w tematyce, jak i w powielonym układzie kompozycyjnym małpiej postaci. Przedstawienie stanowi krytykę narzuconego przez paryską Akademię postulatów naśladownictwa antyku, uważanego za podstawę dobrej sztuki<sup>15</sup>.

12 W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 321.

13 K. Gouwens, *Erasmus "Apes of Cicero" and Conceptual Blending*, „Journal of the History of Ideas” 2010, nr 4, s. 523.

14 *On ne peut estre bon Sculpteur/ Qu'en se faisant Singe de la Nature.*

15 K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991, s. 156–159.

4. Louis Desplaces wg Antoine'a Watteau, *La Peinture*, ok. 1710–1730. Fot. domena publiczna



Podobne odwołanie do zapatrzenia w starożytność w pełnej krasie zaprezentował również Jean Chardin w *Małpim antykwariuszu*, wystawionym na Salonie w 1740 r., często przypisywanym Watteau<sup>16</sup>. Małpi kolekcjoner przedstawiony w nonszalanckiej pozie, siedzi w gabinecie i z uwagą przygląda się starożytnemu medalowi, który porównuje z innymi znajdującymi się rozłożone przed nim książce. Rycinie Pierre'a Louisa Surugue, powstałej na wzór obrazu Chardina, towarzyszy podpis, ułożony przez Charlesa-Etienne'a Pesseliera. Głosi on, w tłumaczeniu: „Dlaczego, uczony człowieku, musisz gubić się w ciemnym labiryncie starożytnych zabytków? Nasze stulecie oglądane oczami prawdziwego filozofa oferuje wystarczająco wiele”<sup>17</sup>. Komentarz stanowi oczywiste nawiązanie do wielkiego sporu literacko-artystycznego między starożytnikami i nowożytnikami – *Querelle des Anciens et des Modernes*, toczącego się od końca XVII w., rozpoczętego wystąpieniem Charles'a Perraulta w 1687 r. i wciąż żywego w pierwszej połowie XVIII w.<sup>18</sup> Zarówno Watteau, jak i Chardin, krytykują zbyt absorbowanie jednym rodzajem sztuki. Kolekcjoner gromadzący jedynie klasyczne obiekty, zamiast popierać twórczość swoich czasów, przedstawiony został na podobieństwo małpy kopiującej starożytne popiersie.

Jeszcze inny problem zasygnalizował Watteau w *pendant* do *Małpiego rzeźbiarza* – przedstawieniu małpiego malarza, dzieła zaginionym, znanym jedynie z ryciny Louisa Desplaces'a (*La peinture*). Małpi artysta, choć trzyma w łapce paletę, nie rozpoczyna pracy, a odwraca wzrok od płótna w kierunku

16 P. Rosenberg, *Chardin 1699–1779*, tłum. E.P. Kadish, U. Korneitshouk, red. S.W. Goodfellow, Cleveland 1980, s. 222.

17 „Dans le Dédale obscur de monuments Antiques / Homme Docte, à grands frais, pourquoi t'embarrasser? / Notre siècle à deux yeux vraiment philosophiques / Offre assez de quoi s'exercer”.

18 K. Secomska, dz. cyt., s. 1–3.

stojącego obok manekina (il. 4). Dwa ostatnie wersy towarzyszące rycinie brzmią w przekładzie: „żeby namalować wedle uznania niejednego szpetnego koczkodana, trzeba być zręcznym niczym małpa”<sup>19</sup>, w dosłownej interpretacji krytykując tych, którzy swój piękny wygląd zawdzięczają jedynie pędzlowi artysty. Małpa przedstawiona zostaje w kilku rolach: symbolu próżności, zręcznego naśladowcy, jak i pochlebcy. Jak podaje Horst W. Janson, skojarzenia małpy ze sztuką portretową pojawiły się w drugiej połowie XVI w. wraz ze wzrostem znaczenia tej lukratywnej dziedziny malarstwa<sup>20</sup>. Krytyka uderzała często w klientów, zwłaszcza w kobiety, jak prezentuje to rycina pochodząca

19 „Et pour peindre à son gré mainte laide Guenon, / Il faut être adroit comme un Singe”.

20 H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 309.

5. Louis Surugue wg Jean-Baptiste-Siméona Chardin,  
*Le peintre*, 1743. Fot. domena publiczna

z *Academia nobilissimae artis pictoriae* Joachima von Sandrarta, przedstawiająca elegancko ubraną małpią damę pozującą do portretu. Z kolei sam praktykant sztuki portretowej został postawiony w roli tresowanej małpy, chętnej do przedkładania życzeń klientom nad wierność rzeczywistemu wzorunkowi. W nawiązaniu do tej ilustracji komentarz pod ryciną Desplaces'a może być nie tyle odniesieniem do portretowanych dam, które „psuły” rynek artystyczny, domagając się idealizacji, ile do akademickiej krytyki naturalizmu i postulatu nieubłaganej korekcji niedoskonałości natury<sup>21</sup>. Modelka, czyli przebrany manekin, w którą wpatruje się małpi artysta, stanowić może rozróżnienie pomiędzy rodzajem malarstwa, jaki uprawiał Watteau, a sztuką propagowaną przez Akademię, która swoją analogię znalazła w sztucznie ufryzowanej kukle.

Zamyślona małpa-malarz Watteau stanowi kontrpunkt do żywiołowego rzeźbiarza, budząc skojarzenia ze sporami pojawiającymi się już od XV w., dotyczącymi współzawodnictwa różnych sztuk. Malarstwo m.in. kojarzone było ze sztuką umysłową w przeciwieństwie do mechanicznej pracy rzeźbiarza, wymagającej głównie wysiłku fizycznego<sup>22</sup>. Ale małpa, biorąc pod uwagę w jakiej roli pojawia się u Belloriego, stanowi zaprzeczenie sztuki intelektualnej, co sprawia, że małpi malarz Watteau nabiera charakteru karykatury uczonej roli malarstwa akademickiego.

Odmienny sposób przedstawiania obu dziedzin sztuki, nie tylko u Watteau ale i u Teniersa Mł., wskazuje na nieco inne podejście twórców do własnego zawodu. Przywołuje to z kolei inną interpretację – kontekst autoportretu.

21 K. Secomska, dz. cyt., s. 172–174.

22 W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 155.

### MAŁPA JAKO ALTER EGO MALARZY

Dora Panofsky zwróciła uwagę, że przedstawienie małpiego malarza Antoine'a Watteau może stanowić jego autoportret, o czym świadczy obraz zawieszony nad zwierzęcym artystą, z postaciami z *commedia dell'arte* – tak chętnie podejmowanej przez malarza tematyki<sup>23</sup>. Układ kompozycyjny został zaczerpnięty z innego dzieła Watteau, powtórzonego w formie ryciny – *Pour garder l'honneur d'une belle*, co według badaczki sugeruje wyraźny związek z artystą<sup>24</sup>.

Analogiczna sytuacja występuje w *Małpie malarzu* Davida Teniersa Mł. Jeden z obrazów zawieszony w lewym górnym rogu pracowni przedstawia wnętrze karczmy z siedzącą postacią, a jego kompozycja jest charakterystyczna dla Teniersowskich scen rodzajowych, ukazujących prosty lud w karczmach. Istotne jest także, że małpa dla Teniersa Mł. stanowiła motyw szczególny, co widoczne jest w samej liczbie namalowanych przez niego *singeries*. Małpa pojawia się również w innym jego dziele – *Koncerte rodzinnym* z ok. 1645 r., w którym zawarł swój autoportret. Obraz ten często interpretowany jest jako podkreślenie arystokratycznego wizerunku, o który artysta bardzo dbał<sup>25</sup>. Na balustradzie tarasu, na którym malarz przedstawił siebie i swoją rodzinę podczas muzykowania, znajduje się małpa, która jako zwierzę egzotyczne mogła symbolizować zamożność artysty. Jednak według Berta Schepersa była wyrazem pragnienia pokazania siebie jako pierwszorzędnego malarza motywu małp w ludzkich rolach<sup>26</sup>.

23 D. Panofsky, *Gilles or Pierrot? An iconographic study of Watteau*, „Gazette des beaux-arts”, vol. 39, 1952, s. 334.

24 Tamże.

25 H. Vlieghe, *David Teniers the younger (1610-1690). A biography*, Turnhout 2011, s. 25.

26 B. Schepers, *La folie des singes à Anvers au XVIIe siècle*, [https://www.academia.edu/36829427/Bert\\_Schepers\\_La\\_folie\\_des\\_singes\\_%C3%A0\\_Anvers\\_au\\_XVIIe\\_si%C3%A8cle\\_Les\\_Collections\\_de\\_la\\_R%C3%A](https://www.academia.edu/36829427/Bert_Schepers_La_folie_des_singes_%C3%A0_Anvers_au_XVIIe_si%C3%A8cle_Les_Collections_de_la_R%C3%A)



Podobną manifestację mogłoby stanowić przedstawienie małpiego malarza, którego tytuł w tej interpretacji brzmiałby: *Malarz małp*.

Mimo że małpa była synonimem złego naśladowcy, rzadko pojawia się w kontekście nieudolnej imitacji, a raczej zbyt wiernej, pozbawionej odpowiedniego przetworzenia. Mogła oznaczać szczególną zręczność i umiejętności naśladowcze; w ten sposób pozytywną waloryzację artystów jako małpy natury wyrażał np. Filippo

9publique\_des\_Lettres\_2019\_pp\_153-172, s. 162 [dostęp 16 III 2020].

Villani<sup>27</sup>. Biorąc pod uwagę tę niejednoznaczność, artyści mogli zaprezentować się jako małpa w autoironicznym kontekście wpisanym w filozofię błazeństwa.

Małpa w roli błazna-artysty, jak podaje Simona Cohen, pojawiła się już u Vittore Carpaccia w obrazie *Powrót ambasadorów* z ok. 1495–1496 r. z cyklu ilustracji legendy

27 Określenie to pojawia się w dziele *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosissimis civibus* z ok. 1400 r., poświęconemu Florencji i jej wybitnym obywatelom. Villani używa go w odniesieniu do malarza Stefano, chwając jego niezwykłą umiejętność w realistycznym oddawaniu detali ludzkiego ciała. D. Arasse, dz. cyt., s. 111-112.

św. Urszuli<sup>28</sup>. Badaczka interpretuje zagadkową, znajdującą się poza główną narracją sceny, postać małpy w stroju błazeńskim jako autoportret samego Carpaccia, podkreślający rolę malarza jako małpy natury<sup>29</sup>. W błazeńskim i artystycznym kontekście małpa pojawia się również w biografii malarzy Arnolda Houbrakena przy portrecie Fransa van Mierisa i Jana Steena. Umieszczenie tego zwierzęcia z paletą w dolnym rogu obok wizerunku Steena, w nawiązaniu do temperamentu sangwicznego, który ono symbolizowało<sup>30</sup>, obrazuje dowcipny i komediowy charakter zarówno samego artysty, jak i jego sztuki, a także znakomitą umiejętność oddawania rzeczywistości<sup>31</sup>.

Być może małpy w rolach artystów stanowią odwrócenie negatywnego symbolu na własną korzyść, jak ma to miejsce u Boccaccia przy okazji obrony poetów<sup>32</sup>. Ten prowokacyjny charakter zauważalny jest przede wszystkim u Jeana Chardina w jego *Małpim malarzu* (*Le Singe peintre*, Musée des Beaux-Arts, Chartres) wystawionym na Salonie w 1740 r. wraz z *Antykwariuszem*<sup>33</sup>. Obraz Chardina przedstawia małpiego artystę ubranego w modny płaszcz, siedzącego przed sztalugą w inicyjalnej fazie pracy nad obrazem (il. 5). Przed nim znajduje się figurka antycznego putta. Jeśli miała służyć za model, nie została przeniesiona na płótno, na którym

widoczny jest zarys małpiej sylwetki, a malarz kieruje swój wzrok ku widzowi.

Małpa pojawia się raz jeszcze w twórczości Chardina – w *Atrybutach sztuk* z 1731 r. z Musée Jacquemart-André w Paryżu<sup>34</sup>. Dzieło przedstawia antykizujące popiersie, wokół którego znajdują się malarskie i rzeźbiarskie atrybuty: młotek, paleta i pędzle oraz rolki papieru. W dolnej części oddzielnej gzymsem znalazła się małpa zajmująca się tworzeniem rysunku. Jej wzrok biegnie w kierunku marmurowej płaskorzeźby, przedstawiającej ośmioro dzieci bawiących się z kozłem, nawiązującej do dzieła François Dugesnoy<sup>35</sup>. Pierre Rosenberg interpretuje małpę jako obraz próżności artysty próbującego konkurować z naturą<sup>36</sup>, ale zwierzę wyraźnie odtwarza płaskorzeźbę, która zdaje się być kluczem do interpretacji umieszczenia w obrazie małpiego rysownika.

Przedstawienie płaskorzeźby z motywem dzieci i kozła stało się niezwykle popularne w XVII i XVIII w. i było wielokrotnie kopiowane i włączane do różnorodnych scen. Tradycyjnie jej obecność w malarstwie wiąże się efektem *trompe l'oeil*<sup>37</sup>, nie tylko w formie, ale także w treści, która odnosi się do kwestii imitacji. Maską, trzymana przez ukazane z lewej strony putto, symbolizuje oszustwo, zdolność łudzenia oka, które testowane jest na kozle, na podobieństwo historii Zeuksisa, który zdołał oszukać ptaki iluzją realności namalowanych przez siebie winogron<sup>38</sup>. Nawiązanie do klasycznej historii może stanowić również sukno, przysłaniające z prawej strony płaskorzeźbę, przywodzące na myśl zasłonę Parrasjosa. Małpa odtwarzająca motyw płaskorzeźby dopełnia sens iluzjonistycznej władzy malarstwa,

pozwalającego na płaskiej powierzchni przedstawić złudzenie realności i trójwymiarowości.

Charles Nicolas Cochin, opisując karierę artystyczną Chardina, twierdził, że punktem wyjścia dla ukształtowania jego wizji artystycznej był królik<sup>39</sup>. Żeby oddać go tak, jak powinien, Chardin musiał „zapomnieć o tym, co widział wcześniej i o tym, jak podobne obiekty traktowali inni twórcy<sup>40</sup>”. Chardin nie miał zamiaru odtwarzać każdego pojedynczego włosa na ciele zwierzęcia, ale skoncentrował się na wrażeniach optycznych, tworząc iluzję realności, namacalności zwierzęcej sierści<sup>41</sup>. Dla niego malarskie studium poprzedzone wnikliwą obserwacją modelu było istotniejsze niż wzniosłe aspiracje malarstwa historii. Wyjątkowość sztuki Chardina, mimo że przedkładał martwe natury i sceny rodzajowe nad malarstwo historyczne, zapewniła mu uznanie w środowisku artystycznym, ze szczególnym poparciem i niemałym zachwytem Denisa Diderota. Według filozofa sztuka miała naśladować naturę nie tyle piękną, co prawdziwą, i tę odnalazł w dziełach Chardina, chwalać jego martwe natury: „to nie biel, czerń i czerwień mieszasz na swej palecie, ale samą substancję przedmiotów<sup>42</sup>”.

Relacja między sztuką a naturą, którą wypracował Chardin, daleka była od naiwnego odtwarzania, jakie mógł zganić w swoim *Małpim malarzu*. W oczywisty sposób występuje tu krytyka artystów, którzy nie są w stanie pozbyć się swojej małpiej natury, wychodzącej na jaw w ich pracach. Wydzwięk dzieła ulega jednak pewnej zmianie, gdy weźmie się pod uwagę charakter, w jakim mogła pojawić się małpa w jego *Atrybutach sztuk* – jako dobry imitator i symbol naśladownictwa podpartego

studium z natury. Zwierzęcy malarz ignorując posązek tworzy portret lub raczej autoportret. Maluje małpę, czyli samego siebie, nawołując do zapomnienia szablonowego modelu, a sięgnięcia do własnego wnętrza. *Małpi malarz* jako przekorny autoportret Chardina stanowi polemikę nie tylko z wpływami innych, ale i z własną twórczością. Przedstawia sylwetkę artysty w postaci naśladowcy rzeczywistości, innymi słowy – malarza jako małpy.

\*\*\*

Między trzema twórcami: Davidem Teniersem Mł., Antoinem Watteau i Jeanem Chardinem, zauważalna jest nić artystycznego porozumienia. Ich *singeries* występują przeciw koncepcji tworzenia rozumianej jako powielanie dawnych wzorów, zadając pytania o oryginalność, kreatywność i artystyczną tożsamość – problemy, z którymi na swojej drodze zmagają się każdy twórca. Małpa staje się nośnikiem tych treści. Tak rozumiał ją Jörg Immendorff, współczesny malarz i rzeźbiarz niemiecki, dla którego zwierzę stało się artystycznym *alter ego*: „Dla mnie małpa była po prostu drugim Ja. Symbolem ambiwalencji artystycznej egzystencji, pewności i zwątpienia w samego siebie. Jest zarazem nieporadna i mądra, to symbol przeciwieństw<sup>43</sup>”.

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w 2020 r. w Instytucie Historii Sztuki UKSW pod kierunkiem dr hab. Anny Sylwii Czyż, prof. ucz.

28 S. Cohen, *Ars simia naturae. The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, „Explorations in Renaissance Culture”, vol. 43, 2017, nr 2, s. 219.

29 Tamże.

30 H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 248.

31 H. Perry Chapman, *Persona and Myth in Houbraken's Life of Jan Steen*, „The Art Bulletin” 1993, nr 1, s. 141–142.

32 W Czternastej Księdze *Genealogii* autor zajmuje się postaciami poetów, określonych przez krytyków „małpami filozofów”. Boccaccio przyznaje, że poeci są rzeczywistością małpami, ale natury raczej, niż filozofii, dodatkowo zalecając krytykom, żeby stali się małpami Chrystusa. H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 292–293.

33 P. Rosenberg, dz. cyt., s. 221–223.

34 Tamże, s. 92–93.

35 W. Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007, s. 164.

36 P. Rosenberg, dz. cyt., s. 151.

37 W. Liedtke, dz. cyt.

38 Tamże.

39 S.R. Cohen, *Chardin's Fur. Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul*, „Eighteenth-Century Studies”, vol. 38, 2004, nr 1, s. 39.

40 P. Rosenberg, dz. cyt., s. 43.

41 Tamże, s. 143.

42 D. Diderot, *Esej o malarstwie*, tłum. J. Stadnicki, Warszawa 2015, s. 26, przypis 25.

43 M. Skłodowska, *Wschody i zachody malarstwa*, „Art & Business”, t. 20, 2008, br. nr s.

**STRESZCZENIE**

IDEA TWÓRCZOŚCI I FIGURA ARTYSTY W *SINGERIES* DAVIDA TENIERSA MŁODSZEGO, ANTOINE'A WATTEAU I JEANA CHARDINA

Niniejszy artykuł prezentuje problematykę artystycznego naśladowstwa na przykładzie przedstawień małą jako malarzy, rzeźbiarzy i koneserów sztuki, autorstwa Davida Teniersa Mł., Antoine'a Watteau i Jeana Chardina. Sceny te należały do gatunku satyrycznych przedstawień funkcjonujących w języku francuskim pod nazwą *singerie*, ukazujących małą podczas parodiowania przeróżnych ludzkich czynności. Niekwestionowanym mistrzem gatunku stał się flamandzki malarz David Teniers Mł., który spopularyzował temat małą w rolach artystów, a za nim, prawie stulecie później, podążyli Antoine Watteau i Jean Chardin. Skłonności naśladowcze, przypisywane małą od starożytności, zaowocowały skojarzeniem zwierzęcia z mimetyczną rolą sztuki, a dosłownym wyrazem tej analogii stała się metafora *ars simia naturae* (sztuka małą natury). *Singeries* wymienionych twórców nie tylko nawiązują do toposu naśladowania rzeczywistości, ale i przewrotnie go przekształcają w charakterystyczny dla tego tematu, ironiczny sposób. Małą uwikłana zostaje w toczące się od czasów renesansu spory teoretyczno-artystyczne, których omawiane przedstawienia stanowią niejako kontynuację. Za pośrednictwem zwierzęcia artyści dotykają problemu *imitatio* i *inventio*, co w przypadku Watteau i Chardina przyjęło formę sprzeciwu wobec tendencji akademickich. Te, na pozór jedynie zabawne przedstawienia, niosą ze sobą znaczenie o wiele poważniejsze – poruszają kwestie oryginalności i artystycznej tożsamości. Podobnie jak sztuka „małpowala” naturę, tak dla malarzy małą stała się ich *alter ego*, dlatego w artykule zaznaczony został także kontekst autoportretu.

**SUMMARY**

IDEA OF CREATIVITY AND THE FIGURE OF THE ARTIST IN *SINGERIES* BY DAVID TENIERS THE YOUNGER, ANTOINE WATTEAU AND JEAN CHARDIN

This article presents the issue of artistic imitation on the example of monkeys that are depicted as painters, sculptors and art connoisseurs by David Teniers the Younger, Antoine Watteau and Jean Chardin. These scenes were a part of a visual art genre called *singerie*. The name has been given from French word *singe* – monkey, ape. Although the practise dates back to medieval *drôlerie*, their greatest popularity in European art fell in the 17th and 18th century. The depictions of monkeys imitating human behaviours were a perfect parody of human nature, not only in a moral way, but also in connection with creativeness. The Flemish painter David Teniers the Younger popularised the subject of the artist as an ape. This tradition was subsequently adopted by Antoine Watteau and Jean Chardin in France. The monkey was an important symbol of imitation. In result, this meaning of an animal was associated with the art imitating reality and the expression of this analogy was the metaphor *ars simia naturae* (art is an ape of nature). The *singeries* of the mentioned artists refer to the topos of imitating nature and have strong historical significance that continues the aesthetics discussions about the mimetic role of art. These, apparently funny depictions, carry much more serious meaning – emphasize the questions of originality and artistic identity. Like an art „apes” nature that the monkey became an *alter ego* of the painters.

**SŁOWA KLUCZOWE**

David Teniers Młodszy, Antoine Watteau, Jean-Baptiste Siméon Chardin, *singerie*, *ars simia naturae*, autoportret

**KEYWORDS**

David Teniers the Younger, Antoine Watteau, Jean-Baptiste Siméon Chardin, *singerie*, *ars simia naturae*, self-portrait

**BIBLIOGRAFIA**

- Arasse D., *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013.
- Bellori G.P., *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę, 1664*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białoostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 218–233.
- Chapman H.P., *Persona and Myth in Houbraken's Life of Jan Steen*, „The Art Bulletin” 1993, nr 1, s. 135–150.
- Cohen S., *Ars simia naturae. The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, „Explorations in Renaissance Culture”, vol. 43, 2017, nr 2, s. 202–231.
- Cohen S.R., *Chardin's Fur. Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul*, „Eighteenth-Century Studies”, vol. 38, 2004, nr 1, s. 39–61.
- Diderot D., *Esej o malarstwie*, tłum. J. Stadnicki, Warszawa 2015.
- Gouwens K., *Erasmus "Apes of Cicero" and Conceptual Blending*, „Journal of the History of Ideas” 2010, nr 4, s. 523–545.
- Janson H.W., *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.
- Janson H.W., *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, „The Art Bulletin”, vol. 28, 1946, nr 1, s. 49–53.
- Liedtke W., *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007.
- Panofsky D., *Gilles or Pierrot? An iconographic study of Watteau*, „Gazette des beaux-arts”, t. 39, 1952, s. 319–340.
- Poprzęcka M., *Kuźnia. Mit, alegoria i symbol*, Warszawa 1972.
- Rosenberg P., *Chardin 1699–1779*, tłum. E.P. Kadish, U. Korneitchouk, red. S.W. Goodfellow, Cleveland 1980.
- Schepers B., *La folie des singes à Anvers au XVIIe siècle*, [https://www.academia.edu/36829427/Bert\\_Schepers\\_La\\_folie\\_des\\_singes\\_%C3%A0\\_Anvers\\_au\\_XVIIe\\_si%C3%A8cle\\_Les\\_Collections\\_de\\_la\\_R%C3%A9publique\\_des\\_Lettres\\_2019\\_pp.\\_153-172](https://www.academia.edu/36829427/Bert_Schepers_La_folie_des_singes_%C3%A0_Anvers_au_XVIIe_si%C3%A8cle_Les_Collections_de_la_R%C3%A9publique_des_Lettres_2019_pp._153-172) [dostęp 16 III 2020].
- Secomska K., *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.
- Skłodowska M., *Wschody i zachody malarstwa*, „Art & Business”, t. 20, 2008, s. nlb.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976.
- Trzcńska I., *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*, Kraków 2011.
- Vlieghe H., *David Teniers the Younger (1610–1690). A Biography*, Turnhout 2011.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.



# Wspomnienie o Ks. Prof. Stanisławie Kobielusie

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7933>

ROMANA RUPIEWICZ  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW  
ORCID: 0000-0002-8863-6542

3 stycznia 2020 r. odszedł ks. Stanisław Kobielus SAC (ur. 1939) – profesor wybitny, wrażliwy i niedostępny. Nie jest moją jedyną intencją przywoływanie jego zasług dla nauki, które są oczywiste, przede wszystkim chciałabym ująć w słowa, kim był dla mnie – jego studentki.

Ks. Stanisław Kobielus w Instytucie Historii Sztuki UKSW prowadził wykłady z ikonografii sztuki średniowiecznej. Były one wydarzeniem niemal mistycznym, oczekiwanym przez studentów. Mieliśmy poczucie, że odkrywamy wiedzę tajemną, nieosiągalną dla przeciętnego odbiorcy sztuki. Zajęcia ze średniowiecznych doktryn artystycznych pozwalały wyjaśnić studentom nieoczywiste powody, dla których uprawiano ją w średniowieczu. Wykłady monograficzne natomiast przybliżały szczegóły, które zazwyczaj umykają: Ksiądz Profesor opowiadał w sposób fascynujący, co i dlaczego pojawia się na grzebieniach liturgicznych i jakie znaczenie mają np. węzły obecne w detalach architektonicznych. Pokazując slajdy objaśniał symbolikę dzieł sztuki, wykonując przy tym obrazowe gesty. Machał rękoma – niezwykle

długimi, ponieważ był bardzo wysokim człowiekiem – co było zjawiskowe i urocze. Niespodziewanie wyjmował z kieszeni drobne skarby, które wręczał przyjaciołom. Prof. Katarzyna Chrudzimska-Uhera wielokrotnie otrzymywała od niego kasztany, a dr Agnieszka Skrodzka ziarenka kardamonu.

Serdeczne relacje nawiązałam z Księdzem Profesorem pod koniec studiów w Instytucie Historii Sztuki. Gdy byłam już na studiach doktoranckich, Ksiądz Kobielus pożyczał mi książki, wskazywał na ważne problemy badawcze, a ostatecznie został recenzentem mojej pracy. Na obiedzie doktorskim nie pojawił się jednak, niespodziewanie znikając wszystkim z pola widzenia. Taki był zresztą jego zwyczaj – kiedyś byłam świadkiem gorączkowych poszukiwań Księdza Profesora po obronie na KUL, gdy wreszcie udało się do niego dodzwonić, jechał już pociągiem do Otwocka.

Klasztor pallotynów w Otwocku stanowią jego kryjówkę przed wrzawą świata, przed tłumem, w którym nie potrafił się odnaleźć, przed laudacjami. W październiku 2012 r. rozpoczęłam na stałe pracę w IHS UKSW i od tamtego czasu często bywałam u Księdza Kobielusa w Otwocku. Wracając z wykładów zajeżdżałam do niego na kawę i krótką rozmowę. Dłuższe spotkania były

dla Profesora nie do zniesienia, gdy jednak nie pojawiałam się przez miesiąc, dzwonił i zapraszał. Kiedyś poprosił mnie, żebym przywiozła ostre nożyczki, bo trzeba obciąć mu włosy. Wiedziałam, że kontakty z obcymi ludźmi, np. z fryzjerem, były dla niego bardzo trudne. Otaczał go krąg zaprzyjaźnionych osób, przy których czuł się swobodnie. Mieszkał w dwóch małych pokojach. W jednym stało biurko i dwa krzesła. W drugim mieściło się tylko łóżko i stolik, pod koniec życia zastawiony lekami. Książki były dosłownie wszędzie – na każdej ścianie obu pomieszczeń na półkach sięgających od podłogi do sufitu. Kiedyś odwiedziłam go z dr Izabelą Przepałkowską. Gdy okazało się, że nie mam na czym usiąść, pospiesznie ułożyłam sobie stołek z książek.

Ważnym miejscem w tej samotni był szeroki parapet okienny, na którym stały wazon i kwiaty doniczkowe. Ustawiał je w taki sposób, by nie przysłaniały widoku drzew. Ogromną radość sprawiały mu proste prezenty: pachnące kwiaty, sliwki węgierki... Na półkach z książkami można było dostrzec drobne przedmioty – zdjęcia, kamiki, szyszki, obrazki. Przypominały mu o jego przyjaźniach. Pod koniec życia wszystko to starał się rozdać, opowiadając historię każdego z tych przedmiotów. Te opowieści ożywiały je i nadawały im znaczenie.

Żył bardzo skromnie, uwielbiał samotne spacerować w przykłaźtornym ogrodzie. Głęboko odczuwał, że jego ziemską drogą do zbawienia jest praca naukowa. Stanowiła dla niego formę modlitwy, była przestrzenią, w której spotykał Boga. Uważał, że nie może tracić zbyt wiele czasu na życie towarzyskie, na efektowne wyjazdy zagraniczne, nie przepadał za konferencjami. Miał przekonanie, że Pan Bóg rozliczy go z każdego dnia, z tego, czy wypełnił swoje powołanie należycie i przekazał to, co miał do powiedzenia światu. Praca, która



1. Stanisław Kobielus. Fot. z archiwum J. Kobielusa

była dla niego formą modlitwy, przeplatała się w jego codzienności ze zwyczajną modlitwą, najchętniej brewiarzową. Zawsze pytał, co u mnie, co piszę, jak się miewa mąż i czy dbam o zdrowie. Kiedyś podarował mi brewiarz, zalecając, bym czytała go tak jak książkę – tyle zdań dziennie, na ile czas mi pozwoli. Chętnie opowiadał o zapachach, o ptakach, o kamykach i muszelkach. Mówił poprzez metafory i symbole, czasem trudne do zrozumienia.

Kolejne etapy życia Stanisława Kobielusa nieodłącznie wiązały się z jego badaniami, które owocowały nowymi książkami. Kiedy pisał *Lapidarium christianum*, kolekcjonował kamienie. Dostawał je od przyjaciół lub rodziny, ustawiał na biurku i parapecie, zachwycał się nimi



2. Stanisław Kobiela ze swoim stryjem, ks. Konstantym Kobielusem SAC.  
Fot. z archiwum J. Kobiela

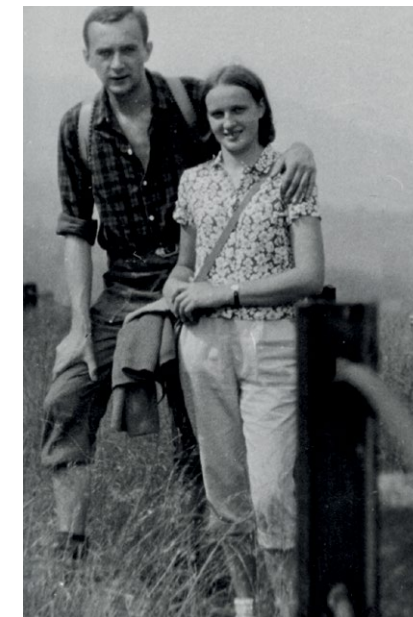


3. Rodzina Stanisława Kobiela. Od lewej: Stanisław Kobiela, jego ojciec Karol z wnukiem Pawłem na kolanach, brat Piotr, ciotka s. Filomena Kobiela CR, matka Bronisława Kobiela, s. Stanisława Mierzwa CR (towarzyszyła s. Krystynie w podróży do USA), na ziemi siedzi s. Krystyna Kobiela CR. Zdjęcie wykonane w dzień pożegnania s. Krystyny z rodziną, tuż przed wyjazdem na lotnisko.  
Fot. z archiwum J. Kobiela

w rozmowach, które prowadził ze swoim kanarkiem. Pisząc o roślinach, poszukiwał ich na łąkach i w ogrodach. Dziękował Bogu za ich nieskończone piękno. W dziełach sztuki średniowiecznej odkrywał przede wszystkim myśl Ojców Kościoła, których pisma czytał namiętnie, najchętniej w językach oryginalnych. Kupował wszystko, co ukazywało się na ten temat, dlatego jego biblioteka składała się w znacznej mierze z dzieł patrystycznych i filozoficznych. Augustyn, Tomasz z Akwinu i Bonawentura towarzyszyli mu na co dzień. Podczas pisania książki *Krzyż Chrystusa* zachwyił się traktatami *De laudibus sanctae crucis* Hrabana Maura oraz teologią światła Roberta Grosseteste.

Jego ulubionym miejscem wypoczynku był dom Zgromadzenia Sióstr Sług Jezusa w Nałęczowie. Będąc już na emeryturze starał się przyjeżdżać tam raz w roku, na dwa tygodnie. Oczywiście zawsze zabierał ze sobą książki, siostry miały także podstawowy zbiór literatury pięknej, którą Ksiądz Profesor chętnie czytał. Z Kazimierza Dolnego, gdzie mieszkam, to tylko pół godziny samochodem, zatem często go tam odwiedzałam. Chodziliśmy na spacer po łąkach i polach, niekiedy zaglądaliśmy do wąwozów. Odwiedzaliśmy też cmentarz w Nałęczowie. Zatrzymywał się przy każdej krowie, każdym nietypowym drzewie, zachwycał się szyszkami i żółędziami, rzeczami prostymi. Dostrzegał w nich dzieła stworzenia. Interpretował kształty i kolory otaczającego go świata przyrody przez pryzmat pisarzy wczesnochrześcijańskich. Najczęściej milczałam, a Ksiądz rozmawiał ze swoimi myślami, mówił jakby pisząc wiersze. Doceniałam to, że nigdy nie mówił źle o ludziach, nie oceniał ich i nie obgadywał, nie użalał się. Na swój sposób cieszył się życiem, które przecież często było ciężkie. Niekiedy dawał odczuć, że cierpi z powodu samotności, braku zrozumienia i akceptacji jego osobowości, nieco szorstkiej.

4. Stanisław Kobiela ze swoją siostrą Krystyną, Beskid Sądecki.  
Fot. z archiwum J. Kobiela



Za którymś razem udało mi się namówić go na wycieczkę poza Nałęczów. Mimo nie najlepszego już stanu zdrowia zabrałam go do Janowca, mniej zatłoczonego niż Kazimierz Dolny. Chodzenie sprawiało mu trudności, przysiadł na ławeczce, śmiejąc się, że przez jego wzrost biedne serce tak ciężko musi pracować, by tłoczyć krew w długie ręce i nogi. Cieszył się tą wycieczką jak dziecko.

Najważniejszym miejscem w jego życiu był rodzinny Wieprz, za którym nieustannie tęsknił, oczekując na kolejne, rodzinne spotkania, którym towarzyszyły ogniska z pieczeniem ziemniaków, wspólne obiady i dyskusje. Tam czuł się najlepiej. W jego myślach i poezji powracał motyw drzewa rosnącego w miejscu, w którym dorastał. Podczas tych pobytów zatrzymywał się albo w rodzinnym domu, albo w pobliskim domu księży pallotynów na Kopcu w Kleczy koło Wadowic. Jego matka, Bronisława, zmarła w 1983 r., w 1997 odszedł jego ojciec, Karol. Miał trzech braci i dwie siostry. Najbliższe relacje utrzymywał z bratem Janem (ur. 1947), który mieszka w Andrychowie. Uwielbiał swoich bratanków – Macieja i Łukasza. Łukasz jest misjonarzem, kapłanem Stowarzyszenia Misji Afrykańskich i mieszka w Togo od 17 lat. Maciej jest pełnym poświęcenia dla ludzi ratownikiem medycznym. Obie siostry ks. Stanisława Kobiela wstąpiły do zakonu. Maria (ur. 1944) jest pallotynką w Gnieźnie, a Krystyna (ur. 1950) – przełożoną sióstr Zmartwychwstanek w Castleton, w stanie Nowy Jork w USA. Z siostrami rozmawiał przez telefon niemal codziennie. Wielokrotnie byłam świadkiem tych rozmów, pełnych troski i szacunku. Siostry dbały o starszego brata. Dostawał od nich ciepłe swetry i szaliki. Nawet jeśli nie były to ubiory na jego gust i miarę, nosił je, by pamiętać o siostrach. Krystyna wysyłała mu ze Stanów Zjednoczonych książki, wszystkie których potrzebował do pracy. Ksiądz Profesor pamiętał również o dwóch



5. Ks. Stanisław Kobiela podczas mszy prymicyjnej.  
Fot. z archiwum J. Kobiela



6. Dom rodzinny ks. Stanisława Kobiela.  
Fot. z archiwum J. Kobiela



7. Ks. Stanisław Kobielus w towarzystwie prof. Zbigniewa Bani, prof. Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek i prof. Andrzeja K. Olszewskiego podczas spotkania opłatkowego, 1997 r.  
Fot. z archiwum B. Gutowskiego

pozostałych braciach: Piotrze (1942–2015), mieszkający w rodzinnym Wieprzu, i Kazimierzu (1940–2018) żyjącym w Andrychowie.

Ksiądz Kobielus przez całe swoje kapłańskie życie regularnie dostawał od swoich braci i sióstr przy okazji rodzinnych spotkań swojskie przetwory: soki, dzemy, miód, ciasta. Uwielbiał zwyczajne jedzenie, podane w prosty sposób, z warzywami, które wyrosły na rodzinnym polu. W czasie pobyków w Wieprzu lubił przechadzać się po ojcowiznie, po polach i lasach. Za każdym razem coś z takiej przechadzki przynosił: kwiat, gałązkę, szyszkę, liście o zachwycających go kolorach lub kształtach.

Jego rodzina wspomina, że długo po każdym spacerze rozkoszował się swymi znalazzkami. Był wrażliwy na zapachy, uwielbiał woń drzewa, żywicy świerku czy sosny. W rodzinnym domu zrobił sobie proste łóżko z surowego drewna, z siennikiem, by móc sycić się zapachami natury, które pamiętał z lat młodości. Często wspominał dawne dzieje, życie na wsi, tamtejsze zwyczaje, przygody z rodzeństwem i przyjaciółmi.

O pracy ze studentami mówił niewiele. Chętnie natomiast wracał myślami do dawnych wyjazdów inwentaryzatorskich, w których często towarzyszył mu rodzony brat, Jan. Razem przemierzali Polskę: klasztory, kościoły i muzea kościelne.



8. Ks. Stanisław Kobielus na UKSW.  
Fot. z archiwum J. Kobielusa

Brat pomagał mu w fotografowaniu, ustawianiu świateł, był też jego kierowcą.

Na młode, kształtujące się życie duchowe Księdza Profesora miał wpływ jego stryj, ks. Konstanty Kobielus SAC (1914–1984), który zmarł w opinii świętości. Rodzina Księdza Profesora Stanisława Kobielusa obfituje w powołania kapłańskie i zakonne. Przywołam jeszcze jego ciotkę, s. Filomenę Kobielus (siostrę jego ojca, Karola), zmartwychwstankę w Kętach. Także córka stryjecznego brata Księdza Profesora, Agnieszka Kobielus, wstąpiła do zakonu.

Ks. Profesor Kobielus często chorował, a my martwiliśmy się o jego wątłe zdrowie. Pamiętam, jak kiedyś razem z dr Agnieszką Skrodzką odwiedzałyśmy go w szpitalu, jeszcze jako studentki. Pierwsze oznaki choroby Alzheimera pojawiły się u Ks. Profesora Kobielusa ok. 5 lat przed śmiercią. Był świadomy, że jego czas dobiega końca. Często o tym mówił i czynił przygotowania do spotkania z Bogiem. Starania dotyczyły przede wszystkim sfery duchowej, ale myślał też o tym, co ziemskie. Po przejściu na emeryturę rozpoczął rozdzielanie księgozbioru zaprzyjaźnionym bibliotekom seminaryjnym oraz badaczom, zgodnie z ich zainteresowaniami.

Pracował niemal do końca swojego życia. Po przejściu na pełną emeryturę w 2011 roku ukazały się jeszcze cztery jego publikacje. Jedną z nich jest wspomniane już *Lapidarium christianum*, poświęcone symbolicznie kamieni. Bezenną pomocą naukową jest również książka *Concordia Novi et Veteri Testamenti. Zapowiedzi dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce średniowiecza* (Poznań 2013), w której zostały zestawione sceny Starego i Nowego Testamentu, pojawiające się w sztuce jako typy i antytypy. Książka ta przywołuje bogaty materiał źródłowy do badań nad typologią sztuki średniowiecznej.

W 2016 roku Stanisław Kobielus opublikował swoją ostatnią, niespełna



9. Ks. Stanisław Kobielus odbiera nominację profesorską z rąk Prezydenta RP Aleksandra Kwaśniewskiego, 1998 r.  
Fot. z archiwum J. Kobielusa

100-stronicową monografię *Wskrzeszenie Łazarza w teologii i ikonografii*. Pisał ją już jako człowiek chory i cierpiący. Łazarz i jego siostry były mu bliskie. W zakończeniu liczącym niespełna 10 ważnych zdań zapisał: „Cud przywrócenia Łazarzowi życia był odpowiedzią Chrystusa na ludzką nadzieję życia wiecznego, będącego uzyskaniem po śmierci trwania w obiecanej ludzkości obecności przed Obliczem Boga”, oraz: „Wskrzeszenie Łazarza było nie tylko zapowiedzią zmartwychwstania Jezusa, lecz dawało słuchaczom widoczną gwarancję prawdziwości nauczania Chrystusa o zmartwychwstaniu człowieka i o realiach Królestwa Niebieskiego w perspektywie eschatologicznej”. Po ukazaniu się tej książki zaczął spisywać kazania. Każde z nich było poświęcone kolejnemu wezwaniu Litanii Loretańskiej. Zamierzał opublikować je jako cykl, w którymś z czasopism



10. Ks. Stanisław Kobiela z rodzeństwem. Od lewej: s. Maria, Kazimierz, Piotr, s. Krystyna i Jan. Fot. z archiwum J. Kobiela



11. Ks. Stanisław Kobiela w swoim mieszkaniu, w towarzystwie wnuków brata, Jana Kobiela. Fot. z archiwum J. Kobiela

katolickich. Czytał mi fragmenty, ostatnie jeszcze w 2017 r. Nie miały charakteru naukowego, ale jak wszystkie jego dzieła zawierały myśli Ojców Kościoła oraz były przepełnione średniowieczną teologią. Nie udało mu się dokończyć dzieła, które nie zostało opublikowane.

Zapamiętałam go jako człowieka niezwykle wrażliwego, dobrego, pomagającego badaczom, zwłaszcza początkującym. Wielu z nich poznałam osobiście. Niczego nie gromadził, wszystkim się dzielił. Już jako emeryt chętnie podejmował się pisania recenzji, mimo trudności ze zdrowiem.

Ostatnie Boże Narodzenie spędził w specjalistycznym ośrodku pallotyńskim w Radomiu. Była przy nim jego najbliższa rodzina, bratankowie i ich rodziny. Śpiewali kolędy trzymając go za ręce. Najmłodsze dzieci były przebrane w stroje kolędników. Zmarł otoczony miłością współbraci oraz kochającej rodziny, przy której czuł się bezpiecznie.

\*\*\*

Chciałabym przywołać najważniejsze publikacje ks. prof. Stanisława Kobiela, których spis zamieszczam poniżej. Jest autorem 44 artykułów naukowych, poświęconych głównie ikonografii, estetyce i teorii sztuki średniowiecznej, publikowanych w monografiach zbiorowych oraz

na łamach czasopism, takich jak: „Folia Historiae Artium”, „Rocznik Historii Sztuki”, „Biuletyn Historii Sztuki”, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, „Saeculum Christianum”, „Studia Theologica Varsoviensia”, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, „Series Byzantina”, „Ethos”, czy „Artifex Novus”. Szczęśliwie wszystkie artykuły zostały zebrane i opublikowane ponownie w dwóch tomach (w 2002 i 2015). Ks. Prof. Kobiela jest również autorem 10 książek monograficznych, z których dwie doczekały się drugich wydań. Przełożył także trzy traktaty średniowieczne, ważne dla historii sztuki. Był poetą, którego wiersze w ostatnich latach stały się przedmiotem badań literackich. Miałam zaszczyt napisać wstęp do tomiku *Kto użyczy łez trawom*, do którego pomagałam wybierać utwory.

W 2017 r. ks. Kobiela wręczył mi ostatni już swój tomik poezji, przepełniony tematami eschatologicznymi, jednak pełnymi radości i nadziei na spotkanie z Panem. W 2010 r. pracownicy Instytutu Historii Sztuki, doceniając ogromny wkład w naukę Księdza Profesora, wydali książkę pamiątkową *Jemu poświęconą*, w której zawarto również szczegółowy spis prac badawczych Stanisława Kobiela (*Homo Creator et Receptor Artium. Księga pamiątkowa Księdzu Profesorowi Stanisławowi*).

## WYKAZ PUBLIKACJI

### KS. PROF. STANISŁAWA KOBIELUSA

#### Monografie

*Wskrzeszenie Łazarza w teologii i ikonografii średniowiecza*, Tyniec 2016.

*Świątynia Zesłania Ducha Świętego w Otwocku*, Ząbki 2014.

*Concordia Novi et Veteri Testamenti. Zapowiedzi dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce średniowiecza*, Poznań 2013.

*Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*, Tyniec 2012.

*Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec 2006.

*Ikonoграфa zdrady i śmierci Judasza. Starożytność chrześcijańska i średniowiecze*, Ząbki 2005.

*Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.

*Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000 (wyd. 2: Tyniec 2011).

*Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997.

*Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989 (wyd. 2 2004).

#### Tłumaczenia tekstów źródłowych

*Defensorium czyli Średniowieczny traktat o „Obronie nienaruszonego i trwałego dziewictwa najczystszej Rodzicielki Maryi”*, tłum. i oprac. S. Kobiela, Poznań 2012.

*Fizjologi i Aviarium: średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, tłum. i oprac. S. Kobiela, Tyniec 2005.

*Teofil Prezbiter. Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych* (tłum. i oprac. S. Kobiela, Tyniec 1998 (wyd. 2 2009).

#### Przewodniki

Bania Z., Golonka J., Kobiela S., *Częstochowa. La Madonna di Jasna Góra*, Verona 1991.

Bania Z., Golonka J., Kobiela S., *Jasna Góra. Guide*, Varsovie 1986.

Bania Z., Golonka J., Kobiela S., *Jasna Góra. A Companion Guide*, Warszawa 1986.

Bania Z., Golonka J., Kobiela S., *Jasna Góra. Das Paulinerkloster in Częstochowa und seine Sammlungen*, Warschau 1986 (wyd. 2, Warszawa 1989).

Bania Z., Golonka J., Kobiela S., *Jasna Góra. On the 600th Anniversary of the Sanctuary*, Warszawa 1985.

Bania Z., Golonka J., Kobiela S., *Jasna Góra – przewodnik*, Warszawa 1984.

Bania Z., Kobiela S., *Jasna Góra*, Warszawa 1983.

Bania Z., Golonka J., Kobiela S., *Jasna Góra. W 600-lecie Sanktuarium*, Warszawa 1983.

#### Zbiory artykułów naukowych

*Blask ciemności i światło niewiedzy*, Ząbki 2015.

*Dzieło sztuki – dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.

#### Tomiki poezji

*Gliniane dzbany*, Ząbki 2017.

*Kto użyczy łez trawom*, Poznań 2013.

*Iskry z mokrych kamieni*, Ząbki 2011.

*Zawiłości cienia*, Ząbki 2010.

*Wiersze z komentarzem*, Tyniec 2007.

*Blask ciemności i światło niewiedzy*, Tyniec 2005.

*W cieniu wiatru*, Tyniec 2000.

*W świetle niewiedzy*, Tyniec 2000.

*Uciekające krajobrazy*, Tyniec 1997.

*Na wschód od duszy*, Tyniec 1996.

*Zaśpiewać światłem*, Warszawa 1992.

*Ilustrowane uogólnienia*, Warszawa 1988.

**STANISŁAW KOBIELUS (1939–2020),  
KSIĄDZ, WYKŁADOWCA HISTORII  
SZTUKI NA UKSW (ATK) I W WSD  
ORAZ ITA W OŁTARZEWIE,  
KAPELAN SIÓSTR W OTWOCKU,  
POETA**

STANISŁAW TYLUS SAC

Urodził się 12 września 1939 r. w Wieprzu, w powiecie wadowickim, w archidiecezji krakowskiej jako syn rolnika Karola i Bronisławy z d. Krupnik. W rodzinie Kobielusów urodziło się sześcioro dzieci. Szkołę Podstawową i Liceum Ogólnokształcące Stanisław ukończył w Andrychowie. Jego stryjcem był pallotyln, ks. Konstanty Kobielus (zm. w 1984 w Gdańsku i pochowany na pallotyńskim cmentarzu na Kopcu w Wadowicach). Już po latach Stanisław dał piękne świadectwo o środowisku rodzinnym, mówiąc: „Środowisko, w którym człowiek się wychowuje, na pewno pozostawia trwałe ślady, jednak największy wpływ mają rodzice. Także krajobraz wychowuje; stale w oczach mam Beskidy” (*Przy pełnej sali*, „Dziennik Polski 24” z 22 III 2001).

W 1957 r. wstąpił do nowicjatu pallotylnów w Ząbkowicach Śląskich. Jego mistrzem nowicjatu był ks. Augustyn Urban. Sutannę Stowarzyszenia przyjął 8 września tegoż roku z rąk ks. prowincjała Stanisława Czapl. Także w Ząbkowicach 28 września 1958 r. złożył pierwszą konsekrację na ręce ks. rektora Ignacego Jabłońskiego, natomiast wieczną konsekrację – 8 września 1962 w Ołtarzewie na ręce ks. wice-prowincjała Józefa Dąbrowskiego. Studia filozoficzno-teologiczne odbył w Ołtarzewie (1958–1965) i tam też przyjął święcenia kapłańskie 20 czerwca 1965 r. z rąk biskupa Zygmunta Choromańskiego, pomocniczego biskupa warszawskiego i sekretarza Konferencji Episkopatu Polski.

Po święceniach przez rok odbywał w Otwocku studium pastoralne, a następnie

pozostał tam do dyspozycji rektora domu i był duszpasterzem przy kaplicy w Wólce Młódzkiej. W 1970 r. został skierowany na studia na Akademię Teologii Katolickiej (kierunek historia Kościoła, specjalizacja historia sztuki kościelnej). W 1973 r. został kapelanem sióstr Franciszkanek od Cierpiących przy ul. Wilczej 7 w Warszawie, a po roku duszpasterzem w kościele pw. Chrystusa Króla przy ul. Skaryszewskiej – prowadził tu katechezę dla młodzieży i równocześnie studiował na ATK (w 1975 r. zdobył magisterium). W 1976 r. przeniesiony został do Ołtarzewa, gdzie prowadził wykłady z historii sztuki i ochrony zabytków w seminarium oraz podjął pracę duszpasterską w parafii; organizował m.in. dni skupienia dla młodzieży. Rok później został ustanowiony kapelanem sióstr Sług Jezusa w Otwocku przy ul. Prusa 7, pełniąc tę funkcję do 1989 r., kiedy został skierowany do pallotyńskiego domu w Otwocku przy ul. Żeromskiego 6. Nadal też pełnił obowiązki wykładowcy historii sztuki w Wyższym Seminarium Duchownym w Ołtarzewie i w ATK (a następnie po przekształceniu – w UKSW), a jednocześnie włączał się w pracę duszpasterską przy miejscowym kościele. 14 czerwca 2015 r. obchodził w Otwocku jubileusz 50-lecia kapłaństwa. Z racji zdrowotnych i w trosce o należyłą opiekę, w sierpniu 2019 r. został przeniesiony w charakterze pensjonariusza do Wrzosowa. Zmarł w szpitalu w Radomiu 3 stycznia 2020 r.

Na początku 1981 r. Rada Prowincjalna zleciła ks. Stanisławowi zorganizowanie i opiekę nad Kolekcją Sztuki Kościelnej przy Wyższym Seminarium Duchownym w Ołtarzewie. Mianowała go też kierownikiem tej Komisji. Był prowincjalnym referentem ds. sztuki kościelnej. Ks. Stanisław był projektantem wystroju wnętrza kościołów pallotyńskich w Ożarowie Mazowieckim (dolny kościół), Warszawie (górny kościół pw. Chrystusa Króla)

i Otwocku (kościół Zesłania pw. Ducha Świętego i kaplica domowa).

Od 1976 r. prowadził wykłady z historii sztuki i ochrony zabytków na Akademii Teologii Katolickiej, gdzie w 1975 r. został asystentem w Katedrze Historii Sztuki Nowożytnej. W 1979 r. uzyskał stopień doktora, broniąc rozprawę *Program ideowy wystroju i wyposażenia kościoła opackiego w Krzeszowie*. W 1989 r. uzyskał habilitację na podstawie książki *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*. W 1998 r. otrzymał tytuł profesora nauk humanistycznych. Od 1 maja 1992 r. pełnił funkcję kierownika Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej i Ikonografii na ATK, późniejszym UKSW. Od 1996 do 1999 był kuratorem specjalności Historia Sztuki Kościelnej w ATK, późniejszym Instytucie Historii Sztuki na UKSW.

Publikował monografie naukowe oraz artykuły. W poezji starał się oddać swoje „widzenie świata, człowieka, Boga, siebie, swoich słabości i grzechów” (*Iskry z mokrych kamieni*, s. 6). Ponadto był autorem trzynastu haseł encyklopedycznych w *Encyklopedii Katolickiej* KUL, recenzji i artykułów popularnonaukowych w wielu

czasopismach oraz audycji radiowych i telewizyjnych. Był mediewistą i specjalistą w zakresie ikonografii chrześcijańskiej oraz interpretacji dawnej sztuki sakralnej, od starożytności do nowożytności. Tłumaczył średniowieczne traktaty interpretujące dzieła sztuki. Za działalność naukową został nagrodzony Feniksem na Targach Stowarzyszenia Wydawców Katolickich za książkę *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory* (Warszawa 2000), otrzymał także wyróżnienie Stowarzyszenia Wydawców Katolickich Feniks 2006 za książkę *Fizjologi i Aviarium* (Kraków 2005). 20 września 2007 r. został uhonorowany Złotym Krzyżem Zasługi, a 11 czerwca 2009 r. Medalem Komisji Edukacji Narodowej.

Ks. Stanisław Kobielus przeżył 81 lat, 62 lata w konsekracji w Stowarzyszeniu i 55 lat w kapłaństwie. Pogrzb ks. Stanisława odbył się 9 stycznia 2020 r. w Wadowicach na Kopcu o godz. 13.00. Mszy św. przewodniczył abp Henryk Hoser, biskup senior diecezji warszawsko-praskiej, wizytator apostolski w Medziugorie. On też wygłosił okolicznościowe kazanie.

# Mowa pogrzebowa wygłoszona podczas nabożeństwa żałobnego księdza profesora Stanisława Kobielusa

## 9 stycznia 2019 r., kaplica księży pallotynów w Wadowicach na Kopcu

Czcigodni Kapłani, Wielebne Siostry, Szanowni Państwo, Droga Rodzino,

żegnamy dziś śp. ks. prof. dr. hab. Stanisława Kobielusa, kapłana, historyka sztuki, tłumacza literatury łacińskiej, poetę, który całe swoje życie naukowe związał z Akademią Teologii Katolickiej, późniejszym Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie i jego Instytutem Historii Sztuki. Jako wykładowca pracował na uczelni w latach 1975–2012, najpierw jako asystent, potem adiunkt, a wreszcie profesor i w latach 1996–1999 kierownik kierunku historia sztuki.

Aktywność zawodowa ks. prof. Stanisława Kobielusa to także kilkadziesiąt artykułów naukowych, opublikowanych nie tylko w języku polskim, ale także po francusku, hiszpańsku, holendersku i litewsku; kilkanaście książek, które są obowiązkową pozycją na półkach badaczy kultury średniowiecza i sztuki dawnej. Był też encyklopedystą, skrupulatnie i mozolnie zbierającym informacje o symbolice roślin, zwierząt i szlachetnych kamieni. Na język polski tłumaczył z łaciny średniowieczne traktaty o sztuce, o świecie przyrody, ale też teksty teologiczne, przybliżając czytelnikom bogate źródła kultury europejskiej.

Zajmował się bowiem ks. Kobielus badaniem symboliki i treści ideowych sztuki średniowiecznej, zapuszczając się czasami także w rejony sztuki nowożytnej (praca doktorska *Program ideowy wystroju i wyposażenia kościoła opackiego w Krzeszowie*, 1979; badania nad kościołem pw. św. Anny w Krakowie i monstrancją Kordeckiego).

Interesował się też estetyką średniowiecza i renesansu, a także postrzeganiem sztuki przez ówczesnych teologów, filozofów i samych artystów, czego dał dowód w pracy magisterskiej z 1975 r., poświęcając ją pojęciu piękna w pismach Albrechta Dürera (opublikowana w „Folia Historiae Artium” 1979). Był jak św. Hieronim z mistrzowskiego miedziorytu norymberczyka, jak Strydonita na obrazach Jana van Eycka, Domenica Ghirlandaia czy Antonella da Messina, skupiony na pracy w swojej otwokiej samotni, do której – bywało – zapraszał bardziej z Nim zaprzyjaźnionych, wyrrywając ciernie z ich serc. Był w świecie, a jednak poza nim, wpatrzony w *Krzyż Chrystusa*, któremu poświęcił książkę o podtytule *Od znaku i figury do symbolu i metafory* (2000). Ale też pozostawał w nadziei na raj, na Niebiańską Jerozolimę, o których napisał chyba swe najważniejsze i najpiękniejsze książki, ukazując głęboką teologiczną kulturę średniowiecznej sztuki

(*Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, 1989; *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, 1997).

Wydaje się, że nieprzypadkowo ostatnią monografię, wydaną zaledwie trzy lata temu, poświęcił tematowi wskrzeszenia Łazarza, domykając w ten sposób tetraptyk poświęcony tajemnicy śmierci i Zmartwychwstania.

Był też ks. Kobielus poetą, który w wierszu z 2010 r. pisał:

„jeśli  
przypadkiem  
skierują mnie do nieba  
to chciałbym zabrać tam  
piękno  
które zobaczyłem  
na ziemi  
bo ono już zapowiadało niebo  
jak prorok”.

Bo też poszukiwanie piękna w sztuce i w poezji, w świecie kultury i w świecie przyrody służyło ks. Kobielusowi za źródło zrozumienia człowieka i jego ukochania w Bogu, któremu zawierzył całym swym życiem. Zmarł po święcie Bożego Narodzenia, ale przed świętem Epifanii. To, co na ziemi było dla Niego znakiem i oczekiwaniem, wypełnił w ostatnich dniach i teraz sam staje się bezpośrednim świadkiem objawienia; wypełniony szczęściem eschatologicznym przechodzi przez bramy Niebiańskiej Jerozolimy i mieszka w raju odzyskanym.

I na koniec wiersz testament (2010) ks. Kobielusa:

„nim pożegnam słowa  
między okładkami  
nim ostatni raz  
podejdę do klamki

ogłoszę testament

towarzyszkom moim  
czterem białym ścianom  
pozostawiam myśli  
zaplątane w węzły

drzwiom daruję rzeczy  
ogłądane w lustrze  
zegar niech zabierze  
pogubione prawdy

oddech mój ostatni  
wiszący u lampy  
przeznaczam dla nocy  
za jej chłód na czole”.

Śpiewamy dziś Tobie, Księże  
Profesorze:

„In paradisum deducant te Angeli;  
in tuo adventu suscipiant te martyres,  
et perducant te in civitatem sanctam  
Ierusalem.  
Chorus angelorum te suscipiat,  
et cum Lazaro quondam paupere  
aeternam habeas requiem.”

Nie zapominaj o nas w domu Ojca,  
tak jak i my nie zapomnimy o Tobie!

dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. ucz.,  
Prodziekan Wydziału Nauk Historycznych  
UKSW

# Sprawozdanie z konferencji „Metamorfozy koloru w sztuce”. Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 9 grudnia 2020 r.

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7935>

MAGDALENA TARNOWSKA  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW  
ORCID: 0000-0001-7229-2645

Konferencja naukowa „Metamorfozy koloru w sztuce”, zorganizowana przez dr Magdalenę Łaptaś i zespół Katedry Kultury Artystycznej Instytutu Historii Sztuki Wydziału Nauk Historycznych UKSW, odbyła się on-line 9 grudnia 2020 r. Planowana początkowo jako spotkanie wąskiego grona historyków sztuki związanych z Uniwersytetem, przerodziła się w interdyscyplinarne forum wymiany myśli i doświadczeń reprezentantów nauk humanistycznych i ścisłych, dając tym samym świadectwo potrzebie stałego poszerzania pól badawczych właściwej wymogom współczesności.

Wzięło w niej udział dziesięcioro przedstawicieli krajowych ośrodków naukowych: dr hab. Tomasz Łojewski z Wydziału Inżynierii Materiałowej i Ceramiki Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, dr Julia Burdajewicz z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dr Magdalena Woźniak z Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego, dr Anna Kostrzyńska-Miłosz z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, dr Grażyna Bastek

z Muzeum Narodowego w Warszawie, mgr Barbara Czaja z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie oraz prof. dr hab. Bożena Iwaszkiewicz-Wronikowska. IHS reprezentowały: dr Magdalena Białonowska, dr Magdalena Łaptaś i dr Magdalena Tarnowska.

Referaty obejmowały szereg zagadnień na styku historii sztuki – w szczególności znaczenia koloru w rzeźbie, malarstwie i rzemiośle artystycznym od antyku po czasy współczesne, konserwatorstwa, chemii – w tym badań prowadzonych metodami spektrometrycznymi, biologii, fizyki, optyki i psychologii m.in. wieloaspektowych badań nad percepcją barw. Obrady podzielone zostały na dwie części. Pierwszą poświęcono sztuce antyku i średniowiecza, tworzonej głównie w basenie Morza Śródziemnego. Druga skupiła się na sztuce europejskiej od czasów nowożytnych do współczesności.

Konferencję otworzyło niezwykle interesujące wystąpienie dr. hab. Tomasza Łojewskiego zatytułowane *Zobaczyć więcej. O widzeniu i pomiarze barw*, dotyczące budowy oka i mechanizmów postrzegania kolorów oraz nowoczesnych metod pomiarowych, mających zastosowanie w badaniach i dokumentacji zabytków. Podobnym zagadnieniom poświęconych było kilka innych referatów. Badania za pomocą chromatografii cieczowej sprzężonej ze spektrometrem mas

serdecznie zapraszamy na konferencję naukową

## METAMORFOZY KOLORU W SZTUCE

zorganizowaną przez Katedrę Kultury Artystycznej Instytutu Historii Sztuki WNHS UKSW w dniu 9 grudnia 2020 (online)

**Program:**

9.30 Dyrektor Instytutu Historii Sztuki UKSW prof. dr hab. Czesław Grajewski, *Powitanie uczestników.*  
9.40 Dziekan Wydziału Nauk Historycznych ks. prof. dr hab. Waldemar Graczyk, *Otwarcie konferencji.*  
9.50 Magdalena Łaptaś (IHS UKSW), *Wprowadzenie w tematykę konferencji.*

**I sesja, prowadzenie: prof. dr hab. Czesław Grajewski**  
10.00-10.30 dr hab. Tomasz Łojewski (WIMiC AGH), *Zobaczyć więcej. O widzeniu i pomiarze barw.*  
10.30-10.50 dr Julia Burdajewicz (WKiRDS ASP), *Metamorfozy koloru w malarstwie ściennym między antykiem, a późnym antykiem z perspektywy warsztatu malarzkiego. Przykład zabytków z Bliskiego Wschodu.*  
10.50-11.10 prof. dr hab. Bożena Wronikowska, *Od polichromii ku monochromii, czyli o metamorfozie rzeźby europejskiej.*  
11.10-11.30 dr Magdalena Woźniak (CAŚ UW), *Barwienie tkanin w średniowiecznym Sudanie - wyniki analiz HPLC-MS i ich interpretacja.*  
11.30-11.50 dr Magdalena Łaptaś (IHS UKSW), *Symbolika koloru w malarstwie nubijskim.*  
11.50-12.20 dyskusja  
12.20-12.50 przerwa

**II Sesja, prowadzenie: dr Magdalena Łaptaś**  
12.50-13.10 dr Grażyna Bastek (MNW), *Colorito veneziano w świetle teorii i praktyki artystycznej.*  
13.10-13.30 dr Magdalena Białonowska (IHS UKSW), *Kolor w weneckim rzemiośle artystycznym XVI w.*  
13.30-13.50 mgr Barbara Czaja (MPKJIIIW), *Od bleu-mourant do zieleni. XVIII-wieczny welur genueński z pałacu Wilanowskiego.*  
13.50-14.10 dr Anna Kostrzyńska-Miłosz (IS PAN), *Kolor we wnętrzach mieszkalnych XIX i XX wieku.*  
14.10-14.30 dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk (IHS UKSW), *Filozof o kolorach. Ludwiga Wittgensteina uwagi o barwach, a praktyka artystyczna.*  
14.30-14.50 dr Magdalena Tarnowska (IHS UKSW), *Holocaust i odrodzenie. Metamorfozy koloru w twórczości żydowskich artystów - Ocalonych. Wybrane przykłady.*  
14.50-15.20 dyskusja  
15.20- dr Magdalena Łaptaś, prof. dr hab. Czesław Grajewski, *Podsumowanie i zakończenie konferencji.*

Organizator dr Magdalena Łaptaś: [m.laptas@uksw.edu.pl](mailto:m.laptas@uksw.edu.pl) lub [magda.laptas@gmail.com](mailto:magda.laptas@gmail.com)  
<https://uksw.webex.com/uksw/onstage/g.php?MTID=eacbcba97bcb6871d53f2c20cf0ab93f1>  
projekt plakatu: Aleksandra Ambroziak

(HPLC-MS) prowadzone przez zespoły archeologów i chemików UW w celu identyfikacji barwników przedstawiła dr Magdalena Woźniak w referacie *Barwienie tkanin w średniowiecznym Sudanie – wyniki analiz HPLC-MS i ich interpretacja.*

Mgr Barbara Czaja w wystąpieniu pt. *Od bleu-mourant do zieleni. XVIII-wieczny*

*welur genueński z pałacu Wilanowskiego* omówiła proces rekonstrukcji jedwabnego weluru wzorzystego, zdobiącego ściany sypialni króla Jana III Sobieskiego, przeprowadzonej przez Muzeum na podstawie wyników badań HPLC-MS, biologicznych i historycznych.

Do problematyki konserwatorskiej sięgnęła również dr Magdalena Łaptaś

w prezentacji *Symbolika koloru w malarstwie nubijskim*. Omawiając malowidła katedry w Faras datowane na VIII w., wskazała na potrzebę ponownego rozpoznania i interpretacji ich barw wynikającą zarówno ze stanu zachowania malowideł zabezpieczonych przez zespół Kazimierza Michałowskiego w latach 1961–1964, jak i związków dzieł ze sztuką bizantyjską i lokalną tradycją.

Kwestie powiązań sztuki z czynnikami politycznymi, gospodarczymi i kulturowymi poruszały dwa wystąpienia. Dr Julia Burdajewicz w prezentacji *Metamorfozy koloru w malarstwie ściennym między antykiem a późnym antykiem z perspektywy warsztatu malarzkiego. Przykład zabytków z Bliskiego Wschodu* omówiła zależności zachodzące pomiędzy technikami malarstwa ściennego i sytuacją ekonomiczną oraz społeczno-polityczną, na przykładzie fresków rzymskich z I w. p.n.e. i fragmentarycznie zachowanych malowideł z okresu IV–VIII w. n.e. z terenów dzisiejszego Izraela i Libanu. Profesor Bożena Iwaszkiewicz-Wronikowska w referacie *Od polichromii ku monochromii, czyli o metamorfozie rzeźby europejskiej* przedstawiła z kolei proces zanikania antycznej tradycji wielobarwności rzeźby od czasów wczesnego średniowiecza do początków nowożytności, w kontekście filozoficzno-teologicznym.

Tematyce koloru w malarstwie olejnym i rzemiośle artystycznym XVI-wiecznej Wenecji poświęcone były dwa referaty. W pierwszym pt. *Colorito veneziano w świetle teorii i praktyki artystycznej*, dr Bożena Bastek, omawiała fenomen kształtowania kompozycji, głębi, kształtów i brył (niejako w opozycji do zasady florenckiego *disegno*), za pomocą operowania jedynie środkami malarzskimi – zestawieniami plam barwnych, różnicowaniem faktury, odpowiednim nakładaniem warstw malarzskich dla uzyskania efektów trójwymiarowości, przestrzeni czy świetlistości. Prezentacja dr Magdaleny Białonowskiej

*Kolor w weneckim rzemiośle artystycznym XVI w.* dotyczyła z kolei receptur i metod stosowanych w barwieniu słynnych majolik i szkieł murano prezentowanych m.in. na wystawie *Dolabella wenecki malarz Wazów* w Zamku Królewskim w Warszawie (od września do grudnia 2020).

Nowoczesne koncepcje odnoszące się do *Funkcji koloru we wnętrzach mieszkalnych XIX i XX w.* przedstawiła dr Anna Kostrzyńska-Miłosz. Wskazała na wpływ idei kolorystycznych Le Corbusiera zawartych w książce *Clavier de couleurs* oraz holenderskiej grupy De Stijl na polskich projektantów Henryka Stażewskiego i Andrzeja Pronaszki, autora projektu wystroju Zameczku Prezydenta w Wiśle.

Funkcji koloru jako symbolu transformacji traumy Holocaustu w twórczości malarza Aleksandra Bogena poświęcone było wystąpienie dr Magdaleny Tarnowskiej zatytułowane *Holocaust i odrodzenie. Metamorfozy koloru w twórczości żydowskich artystów – Ocalonych. Wybrane przykłady*. Autorka, na przykładzie powtarzających się w dziełach artysty, motywów z getta wileńskiego i walki w partyzantce, przedstawiła proces sublimacji przeżyć wojennych, zachodzący w jego psychice wraz z upływem czasu, a wyrażający się poprzez metamorfozę gam barwnych tych przedstawień.

Zróżnicowany zakres tematyczny konferencji wzbudził duże zainteresowanie. Obradom przysłuchiwało się ponad 200 naukowców, studentów, a także miłośników sztuki. Przyczyniły się do tego niewątpliwie promocja w mediach, starania organizatorów przedsięwzięcia oraz dostępność on-line, ułatwiająca udział wszystkim chętnym, co paradoksalnie można uznać za pozytywną stronę ograniczeń spowodowanych pandemią COVID-19.

Konferencja dostępna jest on-line: <https://tiny.pl/rp5mc>.



**Wystawa**  
*Mistrzowie reliefu. Najcenniejsze plakiety XV-XVIII w. z dawnej kolekcji Andrzeja Ciechanowieckiego, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 6 października 2020 – 5 stycznia 2021 r., kurator: dr Artur Badach*

Fot. Bartosz Wronka, Velatus Media







Wystawa *Dolabella*.  
Wenecki malarz Wazów,  
Zamek Królewski w Warszawie –  
Muzeum,  
11 września – 6 grudnia 2020,  
koncepcja i scenariusz:  
dr Jerzy Żmudziński,  
kurator:  
dr Magdalena Białonowska

Fot. Małgorzata Niewiadomska,  
Andrzej Ring, Zamek Królewski  
w Warszawie – Muzeum

