

# NOWE SPOJRZENIE NA SPRAWĘ WYSTROJU ARTYSTYCZNEGO ELEWACJI PAŁACOWYCH W WILANOWIE W XVII STULECIU

Wojciech Fijałkowski

Równoległe z procesem rewaloryzacji Wilanowa w latach 1955–1965, podjęte zostały szeroko zakrojone badania archeologiczne, architektoniczne i konserwatorskie oraz badania źródłowe i ikonograficzne, obejmujące pałac wraz z jego otoczeniem. W wyniku tych badań odkryto i odsłonięto spod tynków zespoły malowideł ściennych z XVII i XVIII stulecia bądź też zamurwane w XIX w. późnobarokowe rzeźby figuralne. Odczytano także, chociaż nie do końca, królewski program ideowo-artystyczny, zawarty w bogatej dekoracji plastycznej elewacji i wnętrz pałacowych.

Wraz z rozpoczęciem w 2003 r. nowego etapu prac rewaloryzacyjnych z pełniejszą niż przed laty kreacją konserwatorską, przeprowadzono ponownie prace badawcze, choć poświęcone w większym niż dotąd stopniu sprawom artystycznym z okresu władania Wilanowem przez Augusta II Mocnego oraz rody magnackie Sieniawskich, Czartoryskich i Lubomirskich. Z pola widzenia badaczy nie zniknęły jednak studia i poszukiwania naukowe ani badania konserwatorskie dotyczące wyglądu Wilanowa w czasach Jana III Sobieskiego oraz treści dzieł powstających pod auspicjami tego króla.

Opromieniony blaskiem legendy dziejowej pałac królewski w Wilanowie wyróżniał się wśród licznych prywatnych siedzib Jana III nie tylko swą malowniczą bryłą, lecz także, a może nawet przede wszystkim, niespotykanym wśród innych rezydencji króla bogatym programem ideowo-artystycznym. Temu wystrojowi artystycznemu wiele miejsca poświęcił Juliusz Starzyński w swej fundamentalnej rozprawie o dziejach budowy pałacu wilanowskiego za Jana III, chociaż nie podjął wówczas próby odczytania zawartych w nim treści ideowych<sup>1</sup>. Dokonali tego uniwersyteccy uczniowie profesora: Mariusz Karpowicz i piszący te słowa, którzy badania ikonologiczne Wilanowa podjęli niemal równoległe i niezależnie od siebie<sup>2</sup>.

Dzięki publikacji wyników ich badań rozszerzyła się i pogłębiła znaczenie nasza wiedza o programie artystycznym Wilanowa, zarówno w odniesieniu do samego pałacu, jak i jego najbliższego otoczenia. Mimo to nadal pozostało wiele pytań, na które zarówno starsi, jak i młodszy badacze stale szukają odpowiedzi.

Wiadomo, że głównym autorem programu ideowo-artystycznego pałacu był jego budowniczy Augustyn Locci, który w myśl dewizy króla, QUOD VETUS URBS COLUIT, NUNC NOVA VILLA TENET, sięgał nieustannie do skarbnicy sztuki i lektury Wiecznego Miasta za pośrednictwem licznych rycin i sztychowanych wydawnictw, znajdujących się w zasobnej bibliotece wilanowskiej Jana III. W swych poczynaniach artystycznych Locci nie był jednak zdany

<sup>1</sup> J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 60 nn.

<sup>2</sup> M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa 1970, s. 96–143; W. Fijałkowski, *Rezydencja Jana III w Wilanowie w świetle materiałów z czasów saskich*, *Biuletyn Historii Sztuki* 29 (1987), nr 3, s. 359–387.



wyłącznie na własną pomysłowość. Radą służył mu zarówno sam monarcha, jak i jego nadworny uczony, ks. Adam Kochański<sup>3</sup>, a w ostatnim etapie rozwoju pałacu i jego wystroju – także przybyły z rzymskiej Akademii św. Łukasza stypendysta królewski, Jerzy Eleuter Siemiginowski.

Lektura korespondencji artystycznej Augustyna Locciego z Janem III dowodzi, że w początkowej fazie budowy królewskiej rezydencji twórcy Wilanowa nie mieli sprecyzowanego wyrażnie planu ideowo-artystycznego pałacu i że powstawał on w miarę przeobrażania się dawnego dworu staropolskiego w barokową willę – pałac i ostatecznego upodabniania jego sylwety do włoskiej Villa Dora Pamphili na rzymskim Zatybrzu. Analiza listów Locciego wskazuje również, co udowodnił już Juliusz Starzyński, że budowniczy Wilanowa każdy znaczący element projektowanej dekoracji zewnętrznej pałacu przedstawiał do akceptacji króla, a alternatywne koncepcje architektoniczno-dekoracyjne poddawał artystycznym rozstrzygnięciom królewskiego gospodarza.

Tak było m.in. z powstaniem trzech bardzo ważnych elementów frontowej dekoracji pałacu, tj. ślepego quasi-antycznego portyku w centrum korpusu środkowego i dwóch potraktowanych *all antica* elewacji galerii bocznych. Locci odniósł się krytycznie do wypełnionego kompozycją figuralną tympanonu na fasadzie pałacu Stanisław Herakliusza Lubomirskiego w Puławach, *gdzie* – jak pisał w liście z 24 października 1681 r. – *stos cały tego nawalono, obscurae significationis*, i przedstawił Janowi III dwie mniej bogate wersje projektu. Król odwrotną pocztą nadesłał swoją aprobatę na drugą z nich, zaopatrzoną w *delineację*. W ten sposób wykonany został trójkątny przyczółek, w którego środku znalazło się *Słońce na miejscu Zegara promienie rzucające po całym Frontospicium złociste, same corpus słońca*

*representujące przez puł Globu złocistego na miedzi, na glanc, a godzinie miedzi promieniami zdaleka znaczone, Aniołkowie zaś Famam reprezentujący trombio, a około tromb car telle volantes cum inscriptione Refulsit Sol in Clipeos. Index zaś nie [był] zwyczajny tylko extremitas INDEXA POST SPHERAM GLOBI [która] za Corpus Solis się pokazywała.*

Stroną ideowo-artystyczną tympanonu zajął się Locci, fachowym wykresem słońca zegara ks. Adam Kochański, który przy różnych swoich zainteresowaniach wiele czasu poświęcał także chronometrii<sup>4</sup>.

Z cytowanego wyżej listu Locciego nie wynika, by w zwężających się polach tympanonu miały być umieszczone, jak dotąd sądzono, pary puttów trzymających tarczę, lecz jak wskazuje autor listu we fragmencie odnoszącym się do pierwszej wersji projektu, pole tympanonu miało być wypełnione przez *trophea* [ ] *di stucco a tarcze na miedzi złociste in rilievo trzymające się, by wydatniejsze opus* [było] *y magis congruum miejscu*, czyli stosowniejsze do miejsca. Skomponowanie tarcz królewskich na tle panopliów podobnych zapewne, mimo różniącego je czasu powstania, do tych, które zdobią dziś tła późnobarokowych przyczółków pałacu nieborowskiego, stanowiło przedłużenie symboliki triumfalno-wojennej występującej w dekoracji monumentalnej bramy pałacowej. Wieńcząca tympanon wilanowski statua Minerwy bliska rzymskiemu posągowi Minerwy Romy z kapitolijnskiego Palazzo Senatorio otrzymała do towarzystwa w listopadzie 1686 r. parę kamiennych figur, które ustawiono na końcach tympanonu *aby* [ ] jak donosił królowi Locci *speculantibus lepiej pokazała się distinctia Pałacu od Galeryi*.

Poza uzyskaniem tego efektu i podkreśleniem odrębności centralnej części pałacu, wyrażonej kilka lat później nadbudową drugiego piętra<sup>5</sup>, ustawione na krańcach tympanonu statuy stały się również elementami królewskiego programu ideowo-artystycznego. Ponieważ nie wiemy dziś, kogo one przedstawiały, możemy tylko teoretycznie przyjąć, jako jedną z wersji programowych, że skoro pałac wilanowski miał stać się polskim Kapitołem, to wyobrażały one Jowisza i Junonę, tworzących wraz z Minerwą tzw. triadę kapitolijnską. Zgodnie z podziałem pałacu na część południową, należącą do króla, i północną, należącą do królowej, wyraźnie wyodrębnione odpowiednimi elementami bogatego programu dekoracyjnego, statua Jowisza, będącego uosobieniem władcy czuwającego nad jednością kraju, mogła być umieszczona po stronie apartamentów Jana III, a małżonki Jowisza [ ] Junony, po stronie przeciwnej, należącej do Marii Kazimiery.

Kiedy pod koniec życia Jana III nadbudowano wspomnianą środkową część korpusu głównego, dotychczasowy tympanon został rozebrany, a większość pochodzących z niego elementów

<sup>3</sup> W. Fijałkowski, *Mało znana karta działalności Adama Kochańskiego na dworze Jana III w Wilanowie*, *Studia Wilanowskie* 10 (1971), s. 5-15.

<sup>4</sup> F. Kucharzewski, *Zegarmistrzostwo Kochańskiego*, Warszawa 1911.

<sup>5</sup> J. Starzyński, *op. cit.*, s. 40.



**il. 2** *Popiersia Jana III i Marii Kazimiery z nad wejść do wież pałacowych w XVII w., wywiezione w pocz. XVIII w. do Letniego Sadu w Sankt Petersburgu*

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 44-45.

<sup>7</sup> Dokument ten odnalazł w 2000 r. Jarosław Zalewski z AGAD. Odpis dokumentu zawdzięczam uprzejmości Anny Kwiatkowskiej z Muzeum Pałacu w Wilanowie.

<sup>8</sup> Por. H. de Vibraye, *Mitologia*, Warszawa 1936, s. 26.

<sup>9</sup> Biblioteka PAN w Krakowie, rkps 6077, *Źwaria Scripta* [ ] Stanisłai [ ] Lubomirski k. 43.

<sup>10</sup> Informację tę przekazała mi Agata Żurowska, studentka prof. Lorenza.

rozmieszczono na elewacji nadbudowy oraz nad głównym wejściem do pałacu<sup>6</sup>. W zaprojektowanej nad wejściem niszy lub istniejącym do dziś oknie ustawiono posąg Minerwy, o którym odnaleziona przed kilku laty w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie Connotacya statui Marmuru Karraryjskiego y innych rzeczy w Wilanowie pobranych An August 1707<sup>7</sup> mówi, że była to *Statua Pallas Sedens Super Trophaea w oknie Salnym [ ] podpieraiąca się ręką Prawą o Tarczę z Marmuru wyrobioną, poźlocistą na której [umieszczono] Napis «Vigilanda Lucesco»*. Bogini siedziała na cokole ozdobionym trofeami, jak w znanej rycinie z dzieła Jacopa Laura *Antiquae Urbis Splendor* z 1612 r., i w jednej ręce trzymała włócznię *opartą o ziemię na znak pokoju*<sup>8</sup>, a drugą wspierała się na tarczy z łacińską inskrypcją. Umieszczenie jej posągu miało zapewne wskazywać, że ta najbardziej uduchowiona patronka królewskiego mieszkania, będąca nie tylko uosobieniem królewskiej mądrości, sprawiedliwości i waleczności, była również patronką dobrych rządów po zwycięstwach odniesionych w bojach. Czuwając nad bezpieczeństwem kraju i trwałością pokoju, jaśniała wielkością swych zalet i czynów. **il. 1**

Ten nowy wątek treściowy nie zmienia dotychczasowych ustaleń związanych z obecnością Minerwy w programie ideowo-artystycznym pałacu, w tym związku tej bogini z osobą Jana III, którego marszałek wielki koronny Stanisław Herakliusz Lubomirski nazwał w jednym ze swych utworów *Najjaśniejszą Minerwą i Najwyższą głową*<sup>9</sup>.

Podobnie było ze złocistym słońcem przeniesionym z tympanonu nad okno z Minerwą i z umieszczonymi na zwieńczeniu bocznych okien nadbudowy drugiego piętra tarczami herbowymi Sobieskich, trzymany przez specjalnie skomponowane pary puttów, nad którymi powtórzono łaciński cytat z Wulgaty, pierwotnie umieszczony w tympanonie. Nad głównym wejściem pałacowym zamontowano pochodzące z jego środkowej części *famy w puźony dmące*, trzymające złocisty wieniec dębowy z szarfą opatrzoną napisem SOCIANT IN PACE TRIUMPHOS. Zagadką jest zdobiąca środek głównego korpusu łacińska inskrypcja QUOD VETUS URBS COLUIT, NUNC NOVA VILLA TENET, której nie ma na rysunku inwentaryzacyjnym fasady pałacu, wykonanym ok. 1730 r. przez Jana Zygmunta Deybla. Możliwość jej istnienia w XVII w. zakwestionował znany austriacki historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Wiedeńskiego, Helmut Lorenz. Według niego, inskrypcja ta musiała powstać znacznie później, nawet w XIX stuleciu<sup>10</sup>. Gdyby ta opinia okazała się słuszna, umieszczenie jej na elewacji frontowej siedziby Jana III należałoby chyba wiązać z osobą Stanisława Kostki Potockiego. On mógł znać tę królewską dewizę z niezachowanych do dzisiaj w całości inskrypcjach różnych

Królowi Jego Mości na Willanów danych<sup>11</sup> znajdujących się w *ŹSilva Rerum*<sup>12</sup> anonima A.G. z Zagór. Pod inicjałami tymi dopatruję się pisarza wielkiego litewskiego i marszałka sejmu w 1685 r. Andrzeja Giełguda ze starej rodziny żmudzkiej.

Omawiając program dekoracyjny fasady korpusu środkowego pałacu, nie sposób pominąć cykl ośmiu płaskorzeźb autorstwa Szwanera, przedstawiających najważniejsze wydarzenia w karierze wojskowej i politycznej Sobieskiego, a więc jego sukcesy wojskowe, wybór na króla i koronację. Lekceważące potraktowanie tych niegdyś znakomitych reliefów podczas międzywojennej konserwacji Wilanowa sprawiło, że <sup>13</sup> jak słusznie wykazał Mariusz Karpowicz <sup>14</sup> utraciły one nie tylko swe barokowe walory artystyczne i portretowość historycznych postaci<sup>11</sup>, lecz także swój ważny *sensus historicus*. Porównanie odziedziczonego po tamtej konserwacji stanu płaskorzeźb z archiwalnymi zdjęciami i inwentaryzacją rysunkową pozwala stwierdzić, że zdeformowane zostały szczególnie trzy przedstawienia, tj. *Wyprawa na czambuły tatarskie*, *Wjazd na koronację* i *Elekcja*, którą przekształcono w niczym nieuzasadnioną *Scenę pojedynku*. Dzięki ostatnim pracom konserwatorskim, pierwsza i trzecia z tych płaskorzeźb odzyskały swój historyczny wygląd. Na gruntowną konserwację czeka jeszcze sześć, w tym w pierwszej kolejności scena *Wjazdu na koronację*.

Wzmiankowany już przeze mnie podział pałacu na część króla i królowej, znajdujący swój wyraz m.in. w programie dekoracyjnym triumfalnych łuków tworzących frontowe elewacje galerii, tj. łuku południowego, męskiego, poświęconego apoteozie Jana III, oraz północnego, żeńskiego, gloryfikującego cnoty i walory Marii Kazimiery, zyskał jeszcze inne nieznanne do niedawna akcenty rzeźbiarskie. Cytowana *ŹConnotacya* z 1707 r. wymienia *Nad drzwiami Skarbcowymi Obiema dwie Osoby – świętej Pamięci króla i Królowej Imci Biusta*, które w XVIII w. zastąpiono, jak ustalił ostatnio Jakub Sito, odpowiednią parą popiersi dłuta Jana Jerzego Plerscha. Popiersia Jana III i Marii Kazimiery, stanowiące zwieńczenia portali wejściowych do obu wieżskarbców, wywiezione zostały wraz z innymi zabranymi z Wilanowa rzeźbami podczas wojny północnej do Rosji i bez wątpienia to właśnie one od trzech stuleci zdobią aleję prowadzącą do domku Piotra Wielkiego w petersburskim Letnim Sadzie<sup>12</sup>. **il. 2**

Nowe światło na program dekoracyjny elewacji ogrodowych pałacu rzuciły najnowsze badania i odkrycia naukowe. Odpowiednikiem Minerwy na elewacji frontowej był ustawiony w niszy nadbudowy drugiego piętra posąg Apollina. W odróżnieniu jednak od jej wyobrażenia, które znamy z rysunków drezdeńskich i krótkiego opisu w *ŹConnotacyi* nie wiemy, jak wyglądał wilanowski Apollo personifikujący polskiego Febusa. Czy, jak Minerwa, przedstawiony był



**il. 3** *Popiersie Tytusa Wespazjana; u góry: z elewacji pałacu w Charlottenburgu; u dołu: z elewacji południowej galerii ogrodowej pałacu w Wilanowie*

<sup>11</sup> M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1989, s. 59-66.

<sup>12</sup> Na oba popiersia pary królewskiej, określane przez Rosjan jako portrety polskiego szlachcica i królowej Krystyny Szwedzkiej, natrafiłem podczas pobytu stypendialnego w ZSRR w 1957 r. Wtedy jeszcze nie byłem w stanie określić miejsca, z którego zabrane zostały one po śmierci króla do Rosji.



s. 33 ► il. 4 Medalion

z głową Hannibala;  
u góry wg wzornika  
G. Roville'a, u dołu na  
elewacji ogrodowej  
korpusu środkowego  
pałacu

<sup>13</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 123.

<sup>14</sup> G.A. Böckler, *Ars Heraldica. Das ist: Hoch-edle Teutsche Adels-Kunst*, Nürnberg 1688.

w postaci siedzącej i przypominał znane posągi Apollina z Kitarodosa ze zbiorów watykańskich bądź z Museo Nazionale w Rzymie, czy też stanowił mutację stojącego Apollina z lirą z rzymskiego Pałacu Konserwatorów bądź z Rafaelowskiej kompozycji *Szkoły Ateńskiej* w Stanzach Watykańskich, spopularyzowanych w XVIII-stuleciu przekazami graficznymi, Marcantonio Raimondiego.

Z informacji zawartych w „Connotacy” wiemy, że figurze Apollina towarzyszyła umieszczona pod nią *Osóbka Mała Naga Stoiąca ma głowie Jeleniej z Gips[u] wyrobioney [ ] z Napisem: TU PHOEBE ERECTE*. Ta słowno-plastyczna kompozycja odnosząca się do Apollina była w programie ideowo-artystycznym pałacu w Wilanowie elementem typowej barokowej gloryfikacji królewskiego patrona gmachu Rzeczypospolitej Obojga Narodów, której plastyczny obraz tworzyły ogrodowe elewacje siedziby króla Jana. Od najdawniejszych bowiem czasów jeleni uważany był w różnych kulturach za symbol wzniosłości i zwycięstwa światła nad ciemnością, a w cywilizowanej Europie z za symbol zwycięstwa świata chrześcijańskiego nad światem pogańskim<sup>13</sup>.

Do idei królewskiej wzniosłości, rozumianej jako dostojność i wspaniałość, adresowane też było w łacińskiej inskrypcji pod figurą Apollina słowo *ERECTE*, oznaczające również odwagę i wielkoduszość *Najjaśniejszego naszej Ojczyzny Febusa*. Symbolizowane przez głowę jelenia zwycięstwo światła nad ciemnością, a metaforycznie z chrześcijaństwa nad pogaństwem, było wyraźną aluzją do króla Jana III Sobieskiego, któremu, jako reprezentantowi świata chrześcijańskiego, dane było pokonać kilka razy napastnicze wojska tatarskie i tureckie.

Warto tu przypomnieć, że występujący w heraldyce motyw rogów jelenich XVII-wieczny znawca przedmiotu Georg Andrea Böckler wyjaśniał jako trwałość i siłę<sup>14</sup>. Jelenie rogi miały również symbolizować rozważnego wojownika i przewidującego męża stanu. Umieszczenie w centralnej części pałacu figury Apollina, stosownej inskrypcji łacińskiej i głowy jelenia zwieńczonej porożem miało zapewne świadczyć o tym, że podstołeczna rezydencja królewska jest siedzibą wzniosłego i wielkodusznego monarchy, a gmachowi Rzeczypospolitej patronuje przewidujący mąż stanu, odważny i rozważny król-wojownik.

Cytowana „Connotacya” dostarcza też ważnych informacji na temat nieznanego dotąd wystroju artystycznego, związanego z elewacją ogrodową pałacu, w postaci zespołu rzeźb zdobiących kamienną balustradę tarasu wschodniego. Autor tego cennego dokumentu podaje, że *na balistradzie po lewej ręce z Pałacu idąc przy Gabinetce Królowej Imci, Statua Wielka rękę prawą o Stup Marmurowy podpierająca się z Sową przy nogach Pallas nazwana [ ]*. *Na teyże stronie przy schodach Statua Wielka arfę w ręku y strzały za plecami mająca, alias Apollo*.

W dalszej części autor notuje, że naprzeciwko figury Apollina *po prawej ręce z sali [Wielkiej Sieni i Gabinetu Holenderskiego] Statua Wielka o słupek Marmurowany na kształt pieńka wyrobiony ręką prawą wspierająca się [zapewne Merkury], a dalej: Statua Wielka przy Gabinecie [Króla] na tejże stronie na Balustradzie Stoiąca Butele trzymająca – Bacchus.*

Statuy bóstw antycznych były alegoriami mądrości, dobrych rządów i piękna Marii Kazimiery oraz aluzjami do przymiotów Jana III jako dawcy pokoju, dzięki któremu w uwolnionemu od wojen i najazdów kraju FELICITAS ET LAETITIA DATORIS. Pomiędzy bóstwami antycznymi ustanowione zostały *cztery Statui Wdzięciach reprezentujące cztery części Świata*. Symbolizowały one, zgodnie z nauką Cezarego Ripy, *potęgę ziemi*, którą w razie zagrożenia ocalić miał Jan III, zgodnie z inwokacją poety Jana Gawińskiego, i *nie dać jej upaść do ostatku*<sup>15</sup>.

Źródłem nowych informacji o medalionowych galeriach postaci z historii powszechnej i mitologii starożytnej, zdobących na wzór włoskich will renesansowych i barokowych elewacje ogrodowe korpusu środkowego pałacu, stała się niepublikowana dotąd praca Marianny Dzikowskiej o antycznych wzorach przedstawień portretowych występujących w Wilanowie<sup>16</sup>. Autorka odnalazła i wykorzystała XVI- i XVII-wieczne wzorniki, w tym zwłaszcza dzieła Giovanniego Angelo Caniniego, Guilielmusa Roville<sup>17</sup> i Ioanнеса Huttichusa<sup>17</sup>, zawierające wizerunki wzorowane na antycznych gemmach, monetach i medalach. Dzięki temu Dzikowska była w stanie zweryfikować tożsamości sportretowanych postaci. Wierne powtórzenie przez wilanowskich sztukatorów Jana i Antoniego przedstawień prezentowanych w tych książeczkach cesarzów<sup>17</sup> jak zwał je Augustyn Locci, pozwoliło na potwierdzenie większości ustalonych dotąd wizerunków, korektę niektórych błędnych oraz prawidłową identyfikację innych. **il. 4** **il. 5**

Kierujący budową i dekoracją królewskiej rezydencji Augustyn Locci składał Janowi III co tydzień listowne raporty, w których informował króla o wykonanych w Wilanowie medalionach w sposób bardzo ogólny. Jedyne w liście z 12 września 1681 r. architekt pisał, że *Antoni medaglie robi teras Alexandra y Didone*. Wymienienie obu medalionów może sugerować, że sam monarcha był nimi zainteresowany w sposób szczególny i że w programie dekoracyjnym pałacu przewidział dla nich jakieś specjalne miejsce.

Znane dzisiaj rozmieszczenia na elewacji ogrodowej korpusu środkowego medalionów z Aleksandrem Wielkim i Dydoną, w dużej odległości od siebie, w dodatku w szeregu z innymi medalionami, każe powrócić do wysuniętej przez mnie przed laty hipotezy o umieszczeniu obu dzieł sztukatorskich ręki Antoniego nad <sup>17</sup>pryncypialnymi wejściami do obu galerii bocznych



s. 88 ► **il. 5** Medalion z głową boga Sol; u góry wg wzornika G.A. Caniniego; u dołu na elewacji ogrodowej korpusu środkowego pałacu

<sup>15</sup> J. Gawiński, *Clipeus Christianitatis, to jest Tarcza Chrześcijaństwa*, bmdw. [ok. 1684].

<sup>16</sup> M. Dzikowska, *Antyczne wzory medalionów architektonicznych na fasadzie ogrodowej pałacu w Wilanowie*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, 1999.

<sup>17</sup> G.A. Canini, *Iconografia, cioè Disegni d'imagini*, Roma 1669; G. Roville, *Promptuari iconum Insignorum a seculo hominum*, Lugduni 1581; J. Hutticus, *Imperatorum Romanorum libellus*, Argentinae, 1525.



**il. 6** Eneasz z Harpiami, malowidło freskowe na elewacji południowej galerii ogrodowej pałacu



**il. 7** Odyseusz opierający się śpiewowi syren, malowidło freskowe na elewacji północnej galerii ogrodowej pałacu

<sup>18</sup> W. Fijałkowski, *Rezydencja Jana III*, s. 374.

<sup>19</sup> N.J. Saunders, *Tajemnica grobowca Aleksandra Wielkiego*, Warszawa 2007, il. 14, po s. 32.

<sup>20</sup> P. Wojtowicz, *Z zainteresowań numizmatycznych Jana III Sobieskiego*, *Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne* 20 (1939), s. 271.

<sup>21</sup> W. Fijałkowski, *Wilanów. Rezydencja króla zwycięzcy*, Warszawa 1893, s. 50-51.

od strony *cour d'honneur*, tj. Aleksandra Wielkiego pod postacią Herkulesa w zwieńczeniu portalu Galerii Południowej, a Dydony w portalu Galerii Północnej<sup>18</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć, że przedstawienie Aleksandra jako Herkulesa nie jest czymś wyjątkowym, występuje ono dość często m.in. na tetradrachmach macedońskich Aleksandra III, zaś w znajdującym się w zbiorach Museum of Fine Arts w Bostonie medalionie *contorniate* Aleksander Wielki występuje pod postacią Herkulesa z rysami twarzy Konstantyna Wielkiego<sup>19</sup>. Wzorem dla medalionu z Aleksandrem jako Herkulesem, niewystępującym w żadnym z graficznych wzorników, podobnie jak dla kilku niezidentyfikowanych postaci w medalionach na elewacjach ogrodowych, mogły być zatem monety antyczne z królewskiego zbioru numizmatycznego, traktowanego przez Jana III *jako środek do poznania dziejów*, zwłaszcza starożytnych<sup>20</sup>.

Podobnie jak medaliony Aleksandra i Dydony, potraktowano umieszczone na najwyższej kondygnacji pałacu medaliony portretowe Jana III i Marii Kazimiery. Do ich realizacji wykorzystano medale koronacyjne królewskiej pary z 1676 r. autorstwa Jana Hühna Młodszeo. Zdobiące pałac wilanowski medaliony portretowe ideowych protoplastów Jana III i Marii Kazimiery stworzyły w ideowej koncepcji siedziby królewskiej *motyw kontynuacji imperium i równorzędności króla polskiego w sensie formuły – król cesarzem w swoim królestwie*, a wraz z popiersiami cesarzy i konsulów rzymskich na elewacjach pałacowych *symbol starożytnej genealogii Polski*<sup>21</sup>.

W odróżnieniu jednak od galerii medalionów portretowych, wilanowska galeria popiersi nie doczekała się dotąd szczegółowego opracowania. Niewiele osób wie, że ozdobienie korpusu środkowego i obu galerii ogrodowych popiersiami cesarzy rzymskich nie było wynikiem jakiejś oryginalnej artystycznej inwencji twórców Wilanowa, lecz przejawem mody wprowadzonej w willach i pałacach włoskich w epoce renesansu, a kontynuowanej jeszcze



w XVII i XVIII w. w wielu małych rezydencjach królewskich i książęcych Europy<sup>22</sup>. Były to popiersia 12 pierwszych władców starożytnego Rzymu, gdyż tylko oni w opinii autora *Żywotów cesarów* ⌘ Swetoniusza zasługiwali na pamięć potomnych. Wykonano liczne kopie zachowanych we Włoszech i krajach ościennych zabytków rzymskich lub ich późniejszych naśladownictw bądź tworzono antykizowane dzieła współczesne wzorowane m.in. na sztychowanych w XVII w. przez flamandzkiego artystę Egida Sadelera portretach cesarzy pędzla Tycjana<sup>23</sup>.

Niektóre z popiersi zdobiących elewacje ogrodowe pałacu wilanowskiego wykonywane były w narzucie na miejscu, o czym informował króla Locci w liście z 24 października 1681 r. Pozostałe, czego dowodzą zachowane do dziś zabytki, stanowią importowane odlewy gipsowe przypominające, jak np. popiersie Tytusa Wespazjana, dzieła flamanda Bartolomeusza Eggersa, zdobiące m.in. znany pałac w Charlottenburgu, na co zwrócił niedawno uwagę niemiecki historyk sztuki Guido Hinterkeuser<sup>24</sup>. Dramatyczne losy Wilanowa sprawiły, że do naszych czasów przetrwała tylko część dawnego zespołu popiersi, a zniszczone lub zagrabione ⌘ zastąpione zostały innymi, bez zachowania jednakże chronologii panowania poszczególnych władców.

Poza elewacjami ogrodowymi także frontowe elewacje galerii bocznych otrzymały cztery popiersia przedstawicieli antycznego Rzymu: cesarzy Trajana i Marka Aureliusza w Galerii Północnej oraz Salwiusza Otona ⌘ ojca cesarza Otona, i Flawiusza Sabinusa ⌘ ojca cesarza Wespazjana w Galerii Południowej.

Interesującą, choć niewyjaśnioną dotąd prawidłowo kwestią artystyczną związaną z programem dekoracyjnym Wilanowa było podjęcie w końcu XVII w. problemu odpowiedniego wystroju plastycznego elewacji ogrodowych obu galerii pałacowych. Locci, niemający wówczas jasnego poglądu na tę sprawę, zwrócił się z nią do króla 15 lipca 1694 r. Pisał w liście, że zastanawia się *circa Heroes, którzy mają być malowani na galerię jeżeliby nie mogli się wyrazić w nich stojący Sculptura*. Juliusz Starzyński błędnie zinterpretował list Locciego, uznając że *figury herosów projektowane poprzednio w wykonaniu malarzkim postanowiono wyrzeźbić i jako posągi ustawić w niszach podobnie, jak to widzimy obecnie w galerii południowej*<sup>25</sup>. Ten błąd powtórzył za Starzyńskim także Mariusz Karpowicz, umieszczając statuy herosów w niszach obu galerii na schemacie ⌘ rozmieszczenia treści ⌘ w programie dekoracyjnym elewacji ogrodowych pałacu<sup>26</sup>. Tymczasem, zapewne zgodnie z dyspozycją króla, nad wykrojami przeszł obu galerii stworzono ostatecznie cykl malowideł freskowych z herosami, do których zaliczano również Eneasza i Odyssa<sup>27</sup>. Nisze galerii przeznaczono natomiast na rzeźby kontynuujące w programie ideowo-artystycznym Wilanowa plastyczny

<sup>22</sup> H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenskulptur in der neueren Kunst*, Berlin 1953, s. 35, 98.

<sup>23</sup> R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1964, tu reprodukcje portretów wszystkich 12 cesarów, od Juliusza Cezara do Domicjana.

<sup>24</sup> G. Hinterkeuser, *Ex oriente Lux? ⌘ Andreas Schlüter und der polnische Anteil am Ausbau Berlins zur Königsmetropole*, w: *Wanderungen: Künstler ⌘ Kunstwerk ⌘ Motiv ⌘ Stifter*, red. M. Omilanowska, A. Straszewska, Warszawa 2005, s. 29.

<sup>25</sup> J. Starzyński, *op. cit.*, s. 40.

<sup>26</sup> M. Karpowicz, *Sztuka oświeczonego sarmatyzmu*, s. 101.

<sup>27</sup> Na obecnym etapie badań, wobec istniejącej niegdyś sygnatury ⌘ Mich. Chiarini dipinse sui dissequi fatti esquire del Re Sobieski/MCA 1845 ⌘ trudno jest ustalić, czy malowidła te pochodzą jeszcze z czasów Jana III, czy też są dziełami późniejszymi, lecz wykonanymi przez włoskiego artystę według zachowanych rysunków z XVII w. (treść sygnatury podają za H. Skimborowiczem i W. Gersonem, *Wilanów. Album. Zbiór widoków i pamiątek*, Warszawa 1877, s. 85 ⌘ 86).

<sup>28</sup> W. Fijałkowski, *Wilanów. Rezydencja króla*, s. 46–47.

<sup>29</sup> M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, s. 127–130.

<sup>30</sup> K. Targosz, *Jan III Sobieski mecenasem nauk i uczonych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 354.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

obraz Rzeczypospolitej, umieszczając w nich alegoryczne figury dzielnic i ziem wchodzących w skład Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Niestety, pod koniec życia Jana III zrealizowana była tylko połowa tego założenia, mianowicie nisze Galerii Północnej wypełniono alegoriami «Mazowska z Wielkopolską» «Źmudzi» «Rusi Czerwonej» i «Prus Królewskich»<sup>28</sup>. Dopiero w czasach Czartoryskich w pustych niszach Galerii Południowej stanęły figury czterech bóstw antycznych: Wenery, Merkurego, Flory i Apollina, będących «jak to ustalił ostatnio na drodze analizy porównawczej ich formy ze statuami z pałacu Brühla w Warszawie Jakub Sito» dziełem Pierre’a Coudreya.

Od lat osiemdziesiątych XVII w. elewacje królewskich gabinetów ogrodowych zdobią dwie wspaniałe kompozycje: pierwsza od południa, będąca bardzo efektownym zegarem słonecznym, i druga od północy, o dość trudnej do zinterpretowania formie i niełatwej do odczytania treści. Trafnej analizy i interpretacji zegara dokonał kilkanaście lat temu Mariusz Karpowicz<sup>29</sup>, a znakomicie dopełniła ją ostatnio Karolina Targosz w swej publikacji o Janie III jako mecenasie nauk i uczonych<sup>30</sup>. Ona też podjęła próbę innego, niż to uczynił Mariusz Karpowicz i piszący te słowa, zinterpretowania drugiej kompozycji. Słuszne więc i pożyteczne wydaje się zatem przytoczenie na zakończenie obszernych fragmentów obu jej naukowych eksplikacji.

Karolina Targosz pisze:

*Na elewacji wilanowskiej między dwoma oknami mezzanina znajduje się tondo, z którego jakby z okna wychyla się tors nagiego, brodatego mężczyzny ze skrzydłami u ramion.*

*W prawej ręce trzyma on kłos, w lewej kosę oraz brzeg draperii ze stiuku, rozwieszanej szeroko pod tondem i bocznymi oknami. Atrybuty identyfikują tę postać jako Saturna, a równocześnie boga czasu, Kronosa. Lekko sfaldowna draperia podtrzymywana przez putta jest tłem dla trzech wykresów zegarowych. Centralny jest zegarem ściennym typu południowego z godzinami zaznaczonymi cyframi rzymskimi, a kłos w ręku Saturna stanowi jego wskazówkę. Po bokach widnieją wyobrażenia dwunastu znaków Zodiaku, dołem sześć symboli dni tygodnia:*

*(Luna) – poniedziałku, tarcza (Mars) – wtorku, kadyceusz (Merkury) – środy, piorun (Jowisz) – czwartku, lustro (Wenus) – piątku, kosa (Saturn) – soboty, umieszczona zaś na środku mała tarcza słoneczna oznacza niedzielę. Ponad tarczami bocznymi wskazówki trzymają putta.*

*Lewy zegar to tzw. zegar włoski, wskazujący, ile godzin minęło od ostatniego zachodu Słońca. Zegar prawy to zegar typu babilońskiego, pokazujący, ile godzin minęło*



s. 89 ► il. 8 | Figury z alegoriami ziem i dzielnic Rzeczypospolitej: Mazowsze i Wielkopolska, Żmudź, Ruś Czerwona

*od wschodu Słońca. Pod każdym z zegarów widnieje wyobrażenie dzwonka, znak dzwonięcia rannego, południowego i wieczornego<sup>31</sup>.*

Autorka stanęła na stanowisku, że konsultantem ks. Kochańskiego projektującego zegar był nie – jak sądziliśmy dotąd – astronom gdański Jan Heweliusz, lecz bywający w Warszawie jezuita, interesujący się architekturą i astronomią ks. Stanisław Solski. Targosz jest zdania, że rysunek zegara wilanowskiego wzorowany był na wykresie Solskiego zawartym w III księdze jego traktatu *Geometra polski*<sup>32</sup>.

Dalej czytamy:

*Wykres z dzieła Solskiego wyjaśnia nam też obecność czterech znaków Zodiaku – Raka, Wagi, Koziorożca i Barana, rozmieszczonych na obu bocznych zegarach wilanowskich. Nie stanowią tu one aluzji osobistych związanych z Sobieskim, lecz integralną część treści astronomicznej zegarów. Solski pisał, że należy wyrachować czas zachodu i wschodu, przynajmniej we trzech znakach niebieskich. Zamieszczone cztery znaki dotyczą czterech przelomowych momentów roku słonecznego – Rak przesilenia letniego, Koziorożec Zimowego, Baran zrównania wiosennego, Waga jesiennego. Stanowią one punkty graniczne czterech pór roku, które w alegorycznych kompozycjach, ale z uwzględnieniem wszystkich znaków Zodiaku w tle, wyczarował we wnętrzu pałacu,*

<sup>33</sup> G. de Tervarent, *Atributs et symboles, dans l'art profane 1450-1600*, Geneve 1959, hasło *horloge*

<sup>34</sup> Podczas prac konserwatorskich przy wystroju artystycznym elewacji ogrodowych pałacu przeprowadzonych w latach 1962-1964 odnaleziono pod warstwą zaprawy litery: *PU..PTI*. W czasie późniejszych prac doszukiwano się zamiast liter *PTI* *RI* liter *..RIS..*, a następnie liter *..BI..*

<sup>35</sup> K. Targosz, *op. cit.*, s. 355.

*na plafonach czterech apartamentów króla i królowej pędzel nadwornego malarza Jana III Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego. Zegar wilanowski posiada jeszcze aluzję do godzin i wieków planetarnych (po 354 lata i 4 miesiące), które można odnieść do kończącego się wieku Słońca, po którym nastąpić ma wiek Saturna.*

Należy również dodać za Guy de Tervorentem, że zdobiący gabinet królewski zegar był w czasach Jana III rozumiany m.in. jako symbol *życia dobrze ułożonego*<sup>33</sup>. Z takim znaczeniem zegara wiązać się musiał w logiczną całość nierozszyfrowany dotąd, bo zachowany zaledwie szczątkowo, tekst na banderoli<sup>34</sup>.

*Na analogicznej ścianie alkierza z apartamentów królowej, po przeciwległej stronie pałacu, znajduje się ponadto w Wilanowie dziwna kompozycja alegoryczno–astronomiczna o treściach nie w pełni zrozumiałych. Ze środkowego tonda wyłania się tu postać trudna do zidentyfikowania, uważana dziś za Uranosa lub Śmierć (obrywająca skrzydółka Amorowi). Po bokach towarzyszą jej geniusze z pochodniami i male putta, a na tle draperii widnieją trzy sfery. Środkowa nie jest globusem ziemskim z morzami i lądami, gdyż zarysy na niej w niczym ich nie przypominają. Nie jest to też chyba kula Słońca, choć dwie pary znaków Raka i Wagi (może pierwotnie był tu Baran i Koziorożec) stanowią aluzje słoneczne. Może jest to glob Księżycy, ale nie ze strony tak dobrze poznanej dzięki obserwacjom i rycinom Heweliusza, ale z drugiej, nieznannej, uważanej niekiedy za siedlisko dusz po śmierci. Dwie boczne sfery to właściwie jedna, rozpotowiona sfera gwiazd stałych, z pasem Zodiaku prezentującym sześć znaków jesiennie-zimowych po stronie prawej i sześć wiosennie-letnich po lewej. Wszystkie te wyobrażenia nie stanowią znów zapewne odniesień osobistych do królewskiej pary, lecz posiadają jakiś sens ogólnokosmiczny, wykoncypowany przez uczonych i artystów z kręgu dworu Jana III, dziś niezrozumiałych<sup>35</sup>.*

Nowe spojrzenie na wiele istotnych elementów wystroju artystycznego pałacu wilanowskiego w XVII stuleciu nie jest, rzecz jasna, przy ożywionych obecnie badaniach Wilanowa, ostateczne. Stałe zainteresowanie badaczy historyczną siedzibą Jana III jako jednym z czołowych zabytków polskiego baroku przyniesie zapewne już w najbliższym czasie wiele cennych odkryć, pomagając wyjaśnić przynajmniej niektóre z niewyjaśnionych dotąd do końca spraw autorskich, faktograficznych czy interpretacyjnych, związanych z artystyczną materią Wilanowa.