

Teresa Fabijańska-Żurawska

Ostatnie paradne karety króla – zwycięzcy, Jana III Sobieskiego



54. Fragment Widoku Pałacu w Wilanowie, Bernardo Bellotto zw. Canaletto, Zamek Królewski w Warszawie



Wilanów – Villa Nova – był miejscem chętnie odwiedzanym przez cudzoziemców, którzy rozstawiali go swymi relacjami. Niektóre przetrwały w publikacjach do naszych czasów. Między innymi dzięki nim mamy wyobrazenie o wyglądzie pałacu, ogrodu i wozowni. A oto fragmenty: *Zazwyczaj [król] rezyduje w tym swoim Wersalu, pięknym jak małe cacko. Pokoje są ładne i bardzo bogato umeblowane. Jest tam mnóstwo drogich osobliwości, które otrzymał z różnych darów*⁵¹. Tak pisał nieznany Francuz, bawiący w Polsce 1688–1689. Inny cudzoziemiec, Rosjanin – Piotr Andriejewicz Tołstoj, zwiedzający Wilanów 3 maja 1697 roku, a więc już po śmierci króla, w swym „Dzienniku podróży” z niekłamnym zachwytem opisuje wielki

⁵¹ L. Siemieński, *Dwór Jana III w 1688–1689 roku*, Warszawa, s. 447; Zbigniew Wójcik, *Jan Sobieski 1629–1696*, Warszawa 1983, s. 394.

dwór i jego wnętrza, kominki, posadzki, sufity rzeźbione, [ogród i stawy rybne], pięknie przystrójone altanki w środku zrobione z kryształu [i cały ogród] zrobiony niezwykle pięknie.

W pobliżu znajdowała się przypałacowa wozownia, której zasobność opisał: *W tymże wspomnianym domu zmarłego króla w wozowni stoi 8 jego karoc i 2 powozy – przepiękne i bardzo bogate, przedziwnej francuskiej roboty i przy wszystkich karetach i powozach są specjalne uprząże przedziwne bogate. I kiedy ten król Jan Sobieski żył, mówiono, że w tym domu bardzo lubił mieszkać, budował go w swojej kupionej majątności, która obecnie razem z wyżej wspomnianą budowlą oddana jest jego żonie i dzieciom*⁵².

⁵² *Dziennik Podróży Piotra Andriejewicza Tołstoja z lat 1697–1698* w: *Russkij Archiv*, Moskwa 1888, ks. I, s. 194–195. Za informację o tym źródle składam serdeczne podziękowania p. dr W Fijałkowskiemu i p. mgr J. Mielezko.

Serce króla polskiego Jana III, wodza, zwycięzcy, obrońcy Rzeczypospolitej i chrześcijańskiej Europy przestało bić 17 czerwca 1696 roku w Wilanowie, w rezydencji, która na zawsze stała się pomnikiem jego zwycięstw i chwały. „Dnia 10 listopada pod przewodnictwem prymasa kardynała Michała Radziejewskiego, dokonany został podział królewskiego spadku między królewiczów: Jakuba, Aleksandra i Konstantego. Królowa Maria Kazimiera wyjeżdżając na zawsze z Polski w 1698 roku, zabrała ze sobą do Rzymu ruchomości o dużej wartości materialnej i artystycznej, będące jej własnością osobistą”⁵³.

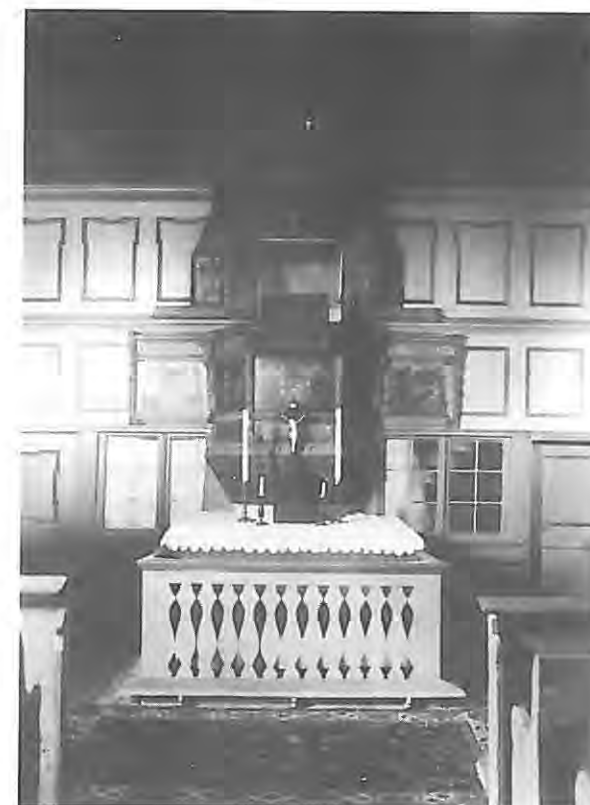
Ostatnie, wspaniałe królewskie karoce również opuściły wozownię wilanowską. Zapewne podzielone zostały między spadkobierców. Przetrwały, przynajmniej częściowo, te które znalazły się w posiadaniu Jakuba Ludwika, przewiezione przez niego do Oławy, śląskiej miejscowości położonej niedaleko Wrocławia. Poślubiając w 1691 roku Jadwigę Elżbietę von Neuburg, córkę elektora palatynatu Renu, skoligaconą przez trzy siostry z dworami królewskimi Hiszpanii, Portugalii i Austrii⁵⁴, królewicz otrzymał w zastaw za posag żony miasto Oławę z zamkiem, dobrami i wsiami objętymi mianem księstwa oławskiego. Miał prawo zamieszkać tam z rodziną i dworem, ale nie wolno mu było posiadać załogi wojskowej. Według kronikarza Oławy, dwór polski osiedlił się na stałe dopiero w sierpniu 1697 roku i – chociaż pozbawiony prawa posiadania swojego wojska (mimo należnej mu pozycji) – przecież trzymał tam oddział janczarów, strzegących zamku⁵⁵. Wiadomo również, że kazał wybudować tam wozownię i mieszkania dla służby. Czy w owej nowo wybudowanej wozowni znalazły się karoce ojca-króla? Zapewne tak. Po świetnym zachowaniu ich części sądzić należy, że były przechowywane właściwie i pod dobrą opieką, przynajmniej do 1734 roku, kiedy to owdowiały królewicz po 40 latach gospodarowania opuścił Oławę, na zawsze udając się do Żółtkwi. W zamku pozostali jeszcze jego dworzanie. Ale, gdy zmarł po trzech latach, w 1737 roku jego córka Maria Karolina de Bouillon poleciła opieczetować pomieszczenia. Wkrótce sama też przeniosła się do wieczności. Wtedy, prawem spadku Oława przeszła na wnuki królewicza, Ludwikę de Bouillon i dwóch Stuartów⁵⁶.

W 1740 roku rozpoczęła się pierwsza wojna śląska pomiędzy Prusami Fryderyka II, a Austrią. Wojska pruskie zajęły Oławę w styczniu 1741 roku. Wtedy król pruski kazał zdjąć pieczęcie. Łupem padły ruchomości i archiwum Sobieskich znajdujące się w zamku, a także pamiątkowe karoce króla Jana III. Za zasługi w bitwie generał-porucznik Henning Aleksander von Kleist otrzymał pozwolenie na wywiezienie karet do swojej posiadłości rodowej na Pomorzu Środkowym, by zbudować z nich ambonę do – wznoszonej od 1740 – protestanckiej kaplicy w Radaczu (niem. Raddatz) koło Szczecinka (Neustettin)⁵⁷. W 1744 roku zamek oławski stał się lazaretem wojskowym i piekarnią polową, miasto składem amunicji, zaś archiwum Sobieskich wywieziono do Prus; z Wrocławia trafiło do tajnego archiwum królewskiego w Berlinie. Na szczęście nie przepadło. Po II wojnie światowej odnalazło się w archiwum w Merseburgu na terenie byłego NRD⁵⁸.

Od kiedy królewskie karoce Jana III i Marii Kazimiery, znalazły się w Oławie i czy przytransportował je bezpośrednio z Wilanowa Jakub, czy Aleksander (który dłuższe okresy czasu spędzał zarówno w Oławie, jak i we Wrocławiu), nie jesteśmy w stanie dzisiaj ustalić. W 1698 roku nastąpiło zatwierdzenie podziału spadku po Janie III, dopiero po tym akcie prawnym spadkobiercy mogli dysponować ruchomościami. Prawdopodobnie w 1742 przepadły artystycznie



56. Ambona w Radaczu, stan z 1933 r.



57. Ambona z kolatorskiej kaplicy w Radaczu, widok ogólny, stan z 1933 r.

rzeźbione podwozia, zniszczono przez pocięcie tyły i przody korpusów, zaginęła jedna z tablic drzwiowych i wiele dekoracji. Kształt ambony uzyskano z trzech złożonych, częściowo snycerowanych i malowanych drzwi karet. Podstawę jej o trapezoidalnych kształtach utworzono z sześciu ułożonych parami bocznych paneli, które w karcie znajdują się po obu stronach drzwi, tworząc bok pudła. Baldachim – z pociętych, wygiętych esowato płycin tylnych i przednich, zawieszono na dwóch drutach mocując go do sufitu. Pod baldachimem, w formie fryzu umieszczono poprzącinane, pozostałe boki i panele. Malowane dekoracyjnie dolne płyciny drzwi, rzeźbione gzymsy i listwy rozwieszono na ścianie wokół ambony. Cztery rzeźby – złote putta trzymające girlandy ustawiono na obrzeżu baldachimu. Narożniki karet snycerowane w kształcie herm wykorzystano jako elementy narożnikowe. Jako podpory – konsole do pulpitu – posłużyły główki dwóch innych herm. Między nimi umieszczono przyciętą, prostokątną deseczkę z malowanymi panopliami, która była częścią dolnej płyciny, drzwi karety. Na środkowej tablicy ambony namalowano herb von Kleista „dwa rude lisy”. Po obu stronach herbu napisy niemieckie szwabachą głosiły sławę i chwałę generała pruskiego. Inicjały H. A. V. K. należało odczytać: Henning Aleksander von Kleist. Napis po lewej stronie herbu „Königs: Preussischer Ritter. des. Gouverneur. der. Obrister. über. ein. Amts Hauptmann – po prawej: General-Leutenant (poprawione na General maior) Schwartz. Adlers Festung. Colberg. Regimt: Zù füß. zù Grünigen” i data 1742 przemalowana na 1747. Poprawiono nieczytelnie napisy – awans z generała-porucznika na generała-majora. Dopiero po odsłonięciu podstawy ambony widać było godło Rzeczypospolitej, a obok tarczę Sobieskich Janina unoszoną przez uskrzydłone putta. Były to ewidentne znaki, że jest to pamiątka po polskim królu – zwycięzcy.

⁵³ Wojciech Fijałkowski, *Wilanów*, Warszawa 1973, s. 41–42.

⁵⁴ Eleonora była żoną cesarza Leopolda I.

⁵⁵ Wanda Roszkowska, *Oława królewiczów Sobieskich*, Wrocław – Warszawa 1968, s. 36 i 37.

⁵⁶ Kazimierz Piwarski, *Królewicz Jakub Sobieski w Oławie*, Kraków 1939, s. 84.

⁵⁷ Tę kaplicę kolatorską wzniesiono według miejscowej tradycji, konstrukcją szkieletową (szachulcową); od zachodu barokowa wieża przykryta dachówką i stromy dach prezbiterium zakończony trójbocznie.

⁵⁸ W. Roszkowska, *Oława ...*, s. 197.

Ambona stała na murowanym postumencie; ołtarz znalazł się przed nią. Otaczała go z trzech stron drewniana, ażurowa balustrada z kłęcznikiem. Na fotografii archiwalnej z 1933 roku widzimy na ołtarzu, przykrytym białym haftowanym obrusem krucyfik i cztery świeczniki, bardzo skromne (il. 56, 57). Z pulpitu zwisało przykrycie zwane barwą liturgiczną. W tym małym, prawie ubogim wnętrzu, ambona stała się najważniejszym, wyeksponowanym obiektem. Nadmiar części, w tym przypadku tablice drzwiowe karety z inicjałami „MC” rozwieszono po obu stronach ambony, na drewnianej ścianie przepierzenia, oddzielającego zakrystię od nawy. Przepierzenie to musiało istnieć przed 1742 rokiem, było drewniane z podziałami płycinowymi barokowymi, nieadekwatnymi do elementów rozwieszonych.

Ta niezwykła kazalnica w urokliwym wiejskim, jednonawowym kościółku, zaczęła budzić coraz większe zainteresowanie pielgrzymów, zwłaszcza Polaków. Zainteresowali się nią również historycy niemieccy i polscy, autorzy przewodników turystycznych, pisarze i dziennikarze. Powstała legenda, że jest to „Wóz Triumfalny Jana III Sobieskiego, na którym król jako zwycięzca i pogromca Turków odbył w dniu 14 września 1683 roku uroczysty wjazd do Wiednia”⁵⁹. Na samej ambonie miał znajdować się napis: „Currus Triumphalis Joannis Sobieski Regis Polonorum”⁶⁰. Jeżeli rzeczywiście istniał, to była to informacja wtórna, zapewne z XIX wieku i umieszczona z inicjatywy samych kolatorów. Napis ten był powszechnie znany. W 1933 roku amboną jako rydwanem Sobieskiego zainteresowało się Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Warszawie. Z okazji obchodu 250. rocznicy pokonania potęgi otomańskiej pod Wiedniem władze państwa polskiego oddały hołd królowi Janowi III wizytą w Radaczu 12 września tegoż roku. Poprzedziły ją liczne pisma Ambasady Rzeczypospolitej w Berlinie, Konsulatu Polskiego w Szczecinie i Poselstwa w Budapeszcie. Zbierano wywiady, publikacje, fotografowano wnętrze kościółka i samą ambonę⁶¹.

Przeszło 200 lat istniała niezwykła ambona we wsi Radacz. Spokojny bieg historii przecięła II wojna światowa. Działania wojsk radzieckich w 1945 roku uszkodziły dach budynku sakralnego; w jego wnętrzu cenny obiekt narażony był na zniszczenie, kradzież, akty wandalizmu. Władze miasta Szczecinka podjęły decyzję o rozebraniu ambony i przewiezieniu jej do Urzędu Pełnomocnika w Szczecinku, gdzie przechowywano ją do momentu przekazania Muzeum Narodowemu w Warszawie. Dzisiaj trudno sprecyzować w którym roku rozebraną na części ambonę przywieziono do Wilanowa; w 1960 roku była jeszcze w Szczecinku. Wszystkie części ambony złożono w magazynach muzealnych, gdzie zostały do 1966 roku. W związku z przygotowaniem do wystawy „1000 lat kultury polskiej na Śląsku, Ziemi Lubuskiej, Pomorza, Warmii i Mazurach”, którą organizowało Muzeum Narodowe w Warszawie, prof. Juliusz Bursze, ówczesny konserwator i kierownik Pracowni Konserwacji Malarstwa w Muzeum w Wilanowie, dokonał zabiegów odczyszczenia i zabezpieczenia niektórych części. Z wybranych lepiej zachowanych elementów, złożono nową ambonę – eksponat muzealny. Wystawa trwała od 8 października 1966 roku, do 15 stycznia 1967 roku. Tydzień później, 23 stycznia uroczystie przekazano ambonę w depozyt do Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, gdzie prezentowana była w dużej sali byłego piastowskiego zamku z objaśnieniem, że jest to „Wóz Triumfalny...”.

Legenda towarzysząca ambonie zainteresowała autorkę niniejszej publikacji, zajmującą się wówczas polskimi pojazdami konnymi. Wśród elementów składających się na ambonę rozpoznała fragmenty trzech karet, analizując ich kształty i dekorację zidentyfikowała je jako

⁵⁹ Tej treści komentarz znajdował się w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku jeszcze w 1983 roku.

⁶⁰ J. Dudź, *Dzieje rydwanu*, w: „Głos Pomorza”, 1979, nr 43, z dnia 24/25 II.

⁶¹ Wykonano film długości ok. 10 metrów ze zdjęciami widoków zewnętrznych tego słynnego już obiektu sakralnego. Wszystkie materiały zachowały się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie (zespół akt: Poselstwo RP w Budapeszcie, teczka nr 96, k. 167–174/1933).

królewskie karety paradne, wiążąc je z Janem III Sobieskim i jego spadkobiercami. Opracowanie omawianego obiektu zostało już kilkakrotnie opublikowane⁶².

W 1983 roku – trzechsetnej rocznicy wiktoria wiedeńskiej Muzeum w Wilanowie przygotowywało wielką wystawę jubileuszową „Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII – XX wieku”. Pośród pamiątek po królu postanowiono po raz pierwszy zaprezentować fragmenty karet Sobieskiego.

W związku z wystawą wycofano depozyt z muzeum w Słupsku i przewieziono ambonę do Wilanowa. Na ekspozycję królewskich pojazdów przeznaczono Wielką Sień pałacu; tutaj zdemontowane fragmenty prezentowano na tle szkicu rysunkowej rekonstrukcji wykonanej na podstawie analogii z XVII-wieczną francuską karetą, zachowaną w zbiorach Museu Nacional dos Coches w Lizbonie. Rysunek wykonał Wrzesław Żurawski. Pozostałe fragmenty rozwieszono na ścianach bocznych Sieni Głównej. Uzupełnieniem ekspozycji była barwna makietka wykonana przez autora rekonstrukcji rysunkowej, przedstawiająca trzy karety królewskie w sześciokonnych zaprzęgach, jadące jedna za drugą tak, jak działo się to w epoce podczas uroczystości dworskich.

Karety pochodzą z Wilanowa; ich symbolika i treści alegoryczne łączą się z programem ideowo-artystycznym Pałacu Wilanowskiego. Stanowią z nim nierozłączną całość sławiąc cnoty królewskie Sobieskiego, jego mądre rządy i triumfy militarne. Są dla siebie współgrającą jednością, ciągłą narracją, opowieścią kończącą się triumfem.

Opracowanie ambony nie było łatwe i trwało kilka lat. Liczna literatura niemiecka i polska, czasopisma, dziewiętnastowieczna prasa codzienna, przewodniki, wydawnictwa prowincjonalne a także poważne opracowania historyczne powtarzały błędne interpretacje; fantazja i domysły autorów gmatwały historię. Stawiały nowe znaki zapytania. Punktem wyjścia każdej publikacji był „wóz triumfalny”. Omówienie zebranej literatury zamieściłam w artykułach opublikowanych w Biuletynie Historii Sztuki⁶³. Teraz trzeba poprzestać na odniesieniach w konkretnych przypadkach potrzebnych do rozwikłania wielu jeszcze problemów. Mimo posługiwania się słowami „wielka karoca”, „wóz”, „rydwan”, „Currus Triumphalis”, nie umiano poradzić sobie z tematem. Kształt ambony z wejściem od tyłu kojarzył się ze starożytnym wozem bojowym, błędnie nazywanym w literaturze polskiej XIX wieku rydwanem. Staropolskie słowo „rydwan” istniało od dawna i zapewne pochodziło od niemieckiego słowa *reitwagen* – wóz podróżny. Te popularne w XVII wieku pojazdy – rydwany i rydwaniki produkowano w Polsce dla szlachty i dla wojska. W tym przypadku zapomniano już o tych rodzimych rydwanach, a wyobrażano je sobie na dwóch kołach o „regularnym kształcie sześcioboku”. Tak przynajmniej przedstawił „Currus Triumphalis Joannis Sobieski Regis Polonorum” J. Dudź w swym artykule o dziejach rydwanu⁶⁴.

W odniesieniu do siedemnasto- i osiemnastowiecznych królewskich karoc, zachowanych w muzeach europejskich, lub do starych rycin przedstawiających karety, poszczególne elementy radackiej ambony stają się czytelne. Charakterystyczne dla karet 2 poł. XVII wieku drzwi, z dolną dekoracją zasłaniającą stopień wewnątrz karety oraz ich pionowo ustawione części pomogły w identyfikacji. Trapezoidalne, przycięte do formy podstawy ambony, boczne płyciny zachowały linie obrysu wyznaczające ich pierwotny kształt, wymiar i miejsce w karecie. Lewe czy prawe boki karety dają się zidentyfikować po dokładnym ich obejrzeniu, ponieważ na drzwiach znajdują się otwory po zawiasach i klamkach. Widoczne są także

⁶² Teresa Żurawska, *Ambona z Radacza, czyli rzecz o karetach Jana Sobieskiego*, w: Biuletyn Historii Sztuki [dalej BHS], Warszawa 1981, nr 3, s. 255–270 i korekta w: BHS, Warszawa 1983 nr 2, s. 248; T. Żurawska, *Polskie powozy*, Ossolineum 1982, s. 88–90.

⁶³ BHS, 1981, nr 3, j.w.; BHS, 1983, nr 2 j.w.

⁶⁴ J. Dudź, *Dzieje rydwanu...*

różnice w sposobie malowania, w kolorystyce i rodzajach złocenia. Na podstawie analizy detali konstrukcyjnych i dekoracji można było wyodrębnić trzy zespoły. Trzeba więc mówić o trzech karetach, niepowtarzalnych jako dzieła sztuki, ale podobnych konstrukcyjnie. Zapewne przedstawiały ten sam typ karety: rozworowej z łabędzią szyją, kozłem z przodu i ławką lojaską z tyłu (nazywaną też tylnym kozłem). Przednie koła musiały być dużo mniejsze od tylnych. Pudło karety na długich, rzemiennych pasach, zszywanych z wielu warstw skóry, umocowane było do bogato rzeźbionego „zawieszenia” tylnego i do pacholek z przodu podwozia (niestety te części, zapewne pięknie zdobione, jak również koła przepadły bezpowrotnie). Konstrukcja taka stosowana była w zachodniej Europie od 2 poł. XVII wieku. Kształt pudła zmieniał się zależnie od mody. Jego proporcje szerokości do wysokości także, ale generalnie wielkość nadwozia wynikała z wielkości okien, które starano się robić coraz większe zwłaszcza w karetach reprezentacyjnych, ponieważ osoba króla, czy królowej musiała być widziana. Jedna z naszych trzech karet wyróżniała się większymi niż dwie pozostałe gabarytami. To ta najwspanialsza, którą będziemy nazywać „Triumfalną”.

Okres, w którym mogły powstać omawiane karety króla Jana III, to lata dziewięćdziesiąte XVII wieku. Jedna z nich datowana jest na początek 1692 roku. Jest to kareta z inicjałami króla JRP, takimi samymi, jak na bordiurze portretu konnego króla Sobieskiego, wykonanego w tym samym roku przez Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego. Nazwałam ją „Osobistą Jana III”. Karete z inicjałem „MC”, ewidentnie określającym królową, nazwałam „Osobistą Marii Kazimiery”. Mogła ona być czasem używana przez dwór królewski do celów etykietalnych np. posyłanie po posłów, czy osobistości z kręgu dyplomacji⁶⁵.

Omawiając dzisiejszy stan badań trzeba powiedzieć, że tym razem analizie zostały poddane wszystkie części niegdyś należące do ambony z Radacza od największych tablic drzwiowych poczynając, na najmniejszych elementach gzymsów i listewek kończąc. Zidentyfikowane zespoły, ponumerowane, przedstawiają dzisiaj materiał gotowy do rekonstrukcji. Pomierzone i rozrysowane trzy zespoły ocalałych elementów do trzech nadwozi karet, zostaną scalone w przygotowywanych nowych szkieletowych korpusach, wmontowane w ściśle określone, przynależne im miejsca. W pierwszym etapie realizacji projektu powstaną pudła karety bez podwozi i kół. Te ostatnie będą odtwarzane w przyszłości. Będzie to bardzo ważny etap na drodze odzyskania jedynych, zachowanych w Polsce królewskich karoc.

Rekonstrukcja tych unikatowych pamiątek narodowych jest konieczna.

⁶⁵ W poprzednich publikacjach nazwałam ją „Heraldyczną” z powodu umieszczonej centralnie tarczy kształtem identycznej do tej z kominków w zamku w Żółkwi. Stąd, biorąc pod uwagę list hetmana Jana Sobieskiego (1668) do żony, w którym zachwycał się wykonaną w zamku żółkiewskim przez rzemieślników miejscowych karetą – kolejna hipoteza, że mogła być wykonana w Żółkwi. Prawda, że upłynęły lata i ci rzemieślnicy mogli już nie żyć. Poza tym przy ostatnich pracach konserwatorskich odsłoniły się na listwach i snycerowanych fryzach nazwiska francuskie. Stało przed nami kilka nowych zagadek. Trzeba postawione 20 lat temu hipotezy zweryfikować. Zanim spróbujemy rozwikłać wciąż istniejące tajemnice, poprawimy nazwę jej nadaną z „Heraldycznej” na „Osobistą Królowej Marii Kazimiery”.

Kareta „Triumfalna”

58. Putta podtrzymujące herb Rzeczypospolitej. Płytcina dekoracyjna lewego boku karety „Triumfalnej” [fot. W. Holnicki]



Zachowanych 28 fragmentów tworzy zespół „A”. Wykonane z orzecha, są rzeźbione i złoczone; płytciny malowane wielobarwnie olejno na złocie. Dobrze czytelny kształt i cała konstrukcja drzwi zachowanych w całości, jak również cztery boczne płytciny, mimo przyciętych obrzeży, pozwalają na uchwycenie proporcji karety. Mogła być rozłożysta i wysoka na około 8 stóp. Ścianki tylna i przednia wyginały się wklęsło-wypukło co podkreślały jeszcze wyraźniej bogato rzeźbione i złoczone, esowate narożniki (il. 58–63).

59. Karetka „Triumfalna”
bok pudła z zaznaczeniem
zachowanych fragmentów
na tle rysunku
rekonstrukcyjnego
[rys. W. Żurawski]



60. Karetą „Triumfalną”
bok pudła z zaznaczeniem
zachowanych fragmentów
na tle rysunku
rekonstrukcyjnego
[rys. W. Żurawski]



61. Karetą „Triumfalną” przód i tył pudła z zaznaczeniem zachowanych fragmentów na tle rysunku rekonstrukcyjnego [rys. W. Żurawski]



Głównym tematem jej dekoracji jest sława i chwała zwycięstwa Jana III Sobieskiego. Motywem wyróżniającym – godła Rzeczypospolitej (il. 58), tarcze Sobieskich Janina oraz panoplia złożone ze sztandarów i militariów m.in. tureckich. Na jedynych zachowanych drzwiach pod późniejszymi przemalowaniami znajduje się scena przedstawiająca Herkulesa walczącego z hydrą lernejską, nad nim w prawym rogu wśród obłoków dwa putta. Jedno z nich trzyma wieniec sławy i palmę zwycięstwa (il. 62). Motywy liści i owoców dębu, drobne różyczki i pączki kwiatów zwisające w girlandach dobrze korespondują z dekoracją malarską przedstawiającą putta unoszące godła i herby, dzierżące gałązki lauru i palmy. Niewątpliwie stanowiły jednolitą kompozycję barokowej dekoracji karety. Zarówno malarstwo, jak i snycerka reprezentują wysoki poziom artystyczny. Popularne w XVII w. motywy zdobnicze jak uskrzydłone putta, panoplia, girlandy, hermy znajdują tutaj szczególne zastosowanie; mają wskazywać przynależność karety do zwycięskiego wodza. Jest nim król – *Triumphator Gloriosissimus* (najsławniejszy). Każda część dekoracji zdaje się o tym przypominać (il. 63). Powtarzającym się motywem wszystkich panneaux są militaria indywidualnie komponowane. Są to sztandary i chorągwie, broń biała, strzały, kołczany, kałkany, czapki, turbany, korony i *signa militaria all'antica*, a więc włócznie, piki, szyszaki, różgi liktorskie, tarcze *clipeus* i *scutum*. Artystyczne kompozycje tworzące panoplia zaczerpnięte są z repertuaru antycznej ikonografii triumfalno-wojennej.



62. Herkules walczący z hydrą. Scena dekorująca drzwiczki karety „Triumfalnej” [fot. W. Holnicki]

63. Putta podtrzymujące herb Sobieskich Janina. Płycina dekoracyjna lewego boku karety „Triumfalnej” [fot. W. Holnicki]



Symbolikę barokowej sceny, w której sześć putt unosi bądź godło państwa pod koroną, bądź tarczę Janina, tutaj odczytywać można jako *Honos* – symbol zaszczytu i honoru, uznać za formę apoteozy. Już w czasach antyku uważano, że ten kto został uniesiony w niebo, może być uznany za równego bogom. Atrybuty dzierżone przez putta to gałązki palmy, oliwki i lauru oznaczające zawsze zwycięstwo, triumf, radość z uzyskanego pokoju, sprawiedliwości i dobrobytu. Putto podtrzymujące koronę trąbiąc głosi zwycięstwo – jest symbolem sławy, korona jest oznaką suwerennej władcy (il. 58). W górze powiewa zwycięski sztandar. Inne putto trzyma w ręce wieniec z wawrzynu przeznaczony dla bohatera; gałązka laurowa miała symbolizować też królewską siłę i wytrwałość (il. 63). Środkowa scena na tablicy drzwiowej jest metaforą walki z siłami zła. Herkules walczący z potworem o kilku głowach – Hydrą, jest symbolicznym przedstawieniem Jana III zwyciężającego wszelkie zło.

Mieczysław Morka zdecydowanie szerzej ujął ten temat. Posłużyć się więc jego opracowaniem: „Wszystkie [...] omówione najważniejsze wątki nurtu Herkulesa, a więc jako personifikacji siły i nadludzkiego męstwa oraz wartości moralnej, symbolu cnoty, która zapewnić może sławę, dobrze były znane również w Polsce od początku XVI wieku poczynając⁶⁶, i dalej: „Symbolika Herkulesa jako uosobienia *virtus heroica* i najdoskonalsze wcielenie *Fortitudo*

⁶⁶ Mieczysław Morka, *Herkules w kulturze polskiej od XVI–XVIII w.* Maszynopis w posiadaniu Autora, któremu na tym miejscu pragnę podziękować za uprzejme udostępnienie mi tej pracy.

funkcjonowała na gruncie kultury sarmatyzmu nie tylko w odniesieniu do postaci panujących i ich potomków [...]”⁶⁷.

Ponad sceną z Herkulesem, w płaskorzeźbionym fryzie drzwi karety, widzimy symboliczne postacie jeńców przykutych do tarczy, zdobyczne sztandary i gałązki dębu i lauru; to trofea wojenne zdobyte dzięki królewskiej sile, mądrości, wytrwałości i cnotom – *virtus heroica* – cnotom odwagi i męstwa oraz *virtus bellica* – rycerskiej cnotcie wojennej. „Skomponowane z gałązkami palmy i lauru korony królewskie, a także kiście i girlandy oplatające putta, służyły propagowaniu nieprzemijającej sławy, honoru i cnót Jana III oraz wyjaśnieniu, iż zmuśną drogę do korony, zaszczytów i sławy torowała mu stanowczość, siła, czystość moralna oraz szlachetność i piękno jego czynów”. Tak symbole te interpretuje dr Wojciech Fijałkowski⁶⁸. Bowiern girlandy z owocu granatu symbolizują zgodę i siłę, same zaś owoce granatu wyrażają hojność i wspaniałomyślność.

Omawiana kareta „Triumfalna” z pewnością powstała z inspiracji samego króla, zgodnie z jego wolą dla godnego prezentowania siebie jako monarchy suwerennego państwa i zwycięskiego wodza. Jej program artystyczny stanowi jedność z rezydencją wilanowską, zwłaszcza z ideowym programem bramy wjazdowej przed pałacem, pomyślanej jako *Porta Triumphalis*⁶⁹. Brakującą tablicę drugich drzwi karety oraz ścianki tylną i przednią należy wyobrazić sobie jako powtórzenie, może w innej artystycznie formie, tych samych treści. Kareta ta była przeznaczona na największe uroczystości państwowe. Można przypisać jej budowę rzemieślnikom gdańskim, a dekoracje wysokiej klasy malarzom królewskim.

To jej motywy zainspirowały twórcę legendy o rydwanie triumfalnym rzekomo ofiarowanym przez wdzięcznych za ocalenie wiedeńczyków. Piękne to, lecz nieprawdziwe, bo ani wdzięczności, ani triumfu nie było. Dopiero po latach, król sam budował swój pomnik chwały i sławy, a czynił to nie dla siebie, lecz dla swoich potomków.

Kareta „Osobista Jana III”

64. Putta z monogramem Jana III Sobieskiego. Płycina z prawego boku karety „Osobistej Jana III” [fot. W. Holnicki]



Zachowanych 25 fragmentów tworzy zespół „B”. Są to dwa boki korpusu i jeden fragment przedniej ścianki oraz gzymsy i obramowania okien. Wykonane są z orzecha, część rzeźbiona, złocona; płyciny malowane wielobarwnie olejno na złocie. Jest stosunkowo najlepiej zachowana, kształt nadwozia najbardziej czytelny. Części malowane kładzione są na gładkim złotym tle z potrójnymi obramowaniami w kolorze sepia. To te linie pozwoliły na zidentyfikowanie zarysu barokowej karety. Mamy tu do czynienia z nieco mniejszą niż „Triumfalna” kareta paradną, czteroosobową o modnej w latach dziewięćdziesiątych XVII wieku konstrukcji rozworowej z łabędzią szyją, bogato snycerowanym podwoziem, ozdobnymi kołami, resorowaną (il. 64–70 oraz 77).

Wyróżnikiem jej są inicjały króla Jana III „JRP” (Joannes Rex Poloniae, il. 64). Tematem dekoracji tej karety jest wybór bohatera i *honores* (zaszczyty), które w konsekwencji tego jedynego i właściwego wyboru spłyną na Orła Białego czyli Rzeczpospolitą. Program malarski tej karety ma więc wymowę polityczną, związaną z sukcesją tronu, o którą usilnie zabiegali w tym czasie oboje królestwo. Zawarte treści, układają się w logiczną narrację apoteozującą

⁶⁷ M. Morka, j.w., s. 62.

⁶⁸ W. Fijałkowski, [wstęp do:] *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.: Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzasetlecia odsieczy wiedeńskiej, wrzesień–grudzień 1983*, Warszawa 1983, s. 33–34.

⁶⁹ W. Fijałkowski, *Wilanów – Rezydencja Króla zwycięzcy*, Warszawa 1983, s. 13.

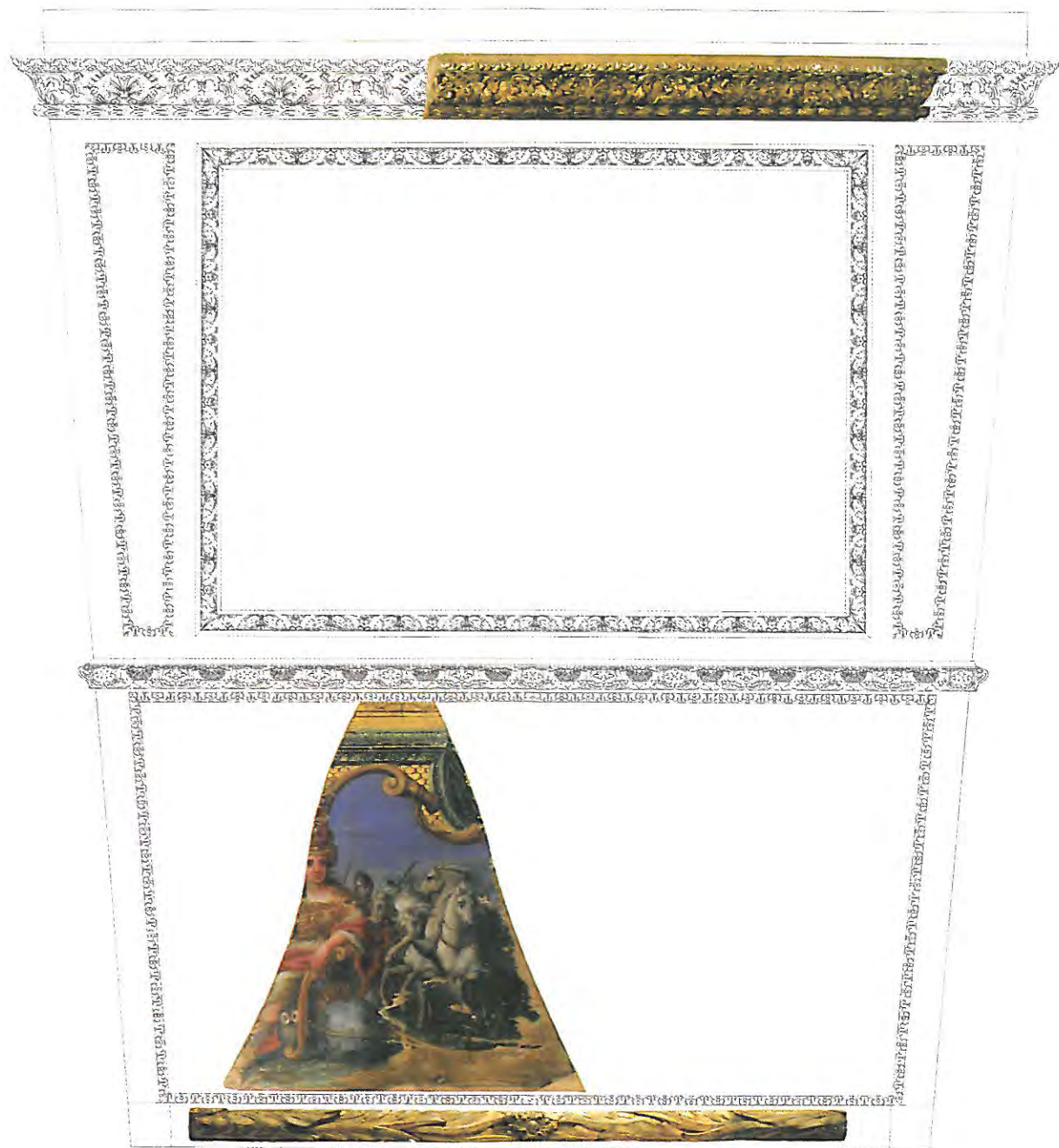
65. Kareta „Osobista Jana III”,
bok pudła z zaznaczeniem
zachowanych fragmentów
na tle rysunku rekonstrukcyjnego
[rys. W. Żurawski]



66. Karetta „Osobista Jana III”,
bok pudła z zaznaczeniem
zachowanych fragmentów
na tle rysunku
rekonstrukcyjnego
[rys. W. Żurawski]



67. Karetą „Osobista Jana III”, przód i tył z zaznaczeniem zachowanych fragmentów na tle rysunku rekonstrukcyjnego [rys. W. Żurawski]





68. Scena narodzin herosa.
Płycina prawych drzwi karety
„Osobistej Jana III”
[fot. W. Holnicki]

ród pieczętujący się tarczą herbową Janina rozumianą tutaj jako *honor*⁷⁰. Wszak to ten ród wydał na świat bohatera, którego czyny spłyną dobrodziejstwami na Polskę. Użyta symbolika oparta na mitologii starożytnych Greków i Rzymian przemieszana jest z rodzimym sarmatyzmem. Artysta, który projektował dekorację królewskiej karety posiadał nie tylko wiedzę z zakresu kultury antycznej, lecz także miał świadomość istniejącej mody i tendencji w sztuce. Projekty stosował do życzeń swojego mecenasa, króla Jana III.

Na gładkim złotym tle prostokątnej tablicy dekorującej drzwiczki (il. 68) barwnie namalowana scena przedstawia po prawej stronie siedzącą postać kobiecą w niebieskich szatach antykizowanych i fryzurze *à la greque* z lewą stopą ubraną w sandał rzymski, prawą opartą na kołczanie ze strzałami. U jej stóp biały orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Kobieta ta trzyma tarczę Janina o bordiurze bogato dekorowanej. Druga postać kobieca w różowej sukni podaje niemowlę. Bezpośrednim tłem dla tej sceny jest symboliczna architektura na kształt bramy o dwóch filarach połączonych zwieńczeniem z koroną królewską pośrodku. Na filarach stoją wazy pełne wysypujących się klejnotów i gałązek koralowca. W prawej wazie tkwi mała, otwarta korona. Scenę tę można różnie interpretować. Wydaje się jednak dość wyrazista: oto Alcmene, matka Heraklesa syna Zeusa, oddaje niemowlę w kołyskę – tarczę Janina, którą trzyma Polonia. To niemowlę to nasz bohater, którego wychowa Polonia w kolebce – tarczy Sobieskich. Będzie to przyszły król. Nad jego główką spoczywa wielka zamknięta korona niezależnego państwa – korona monarchy. W tle złota łuska karaceny symbo-

⁷⁰ Cezare Ripa, *La più che novissima iconologia* [...], Padua 1630, s. 29 i 78.

69. Scena przekazania tarczy
Sobieskich herosowi.
Płycina lewych drzwi karety
„Osobistej Jana III”
[fot. W. Holnicki]



lizuje odwagę, męstwo, rycerskość. Wazy, w których są muszle, perły, klejnoty, koralowce – to przeznaczenie królewskie dla całego rodu. Alcmene przydeptuje tarczę, która tutaj jest symbolem jej bóstwa.

Na lewych drzwiach widzimy inną scenę, która jest kontynuacją opowieści o Herkulesie: oto scena alegoryczna, w której Polonia przekazuje tarczę Janina młodemu rycerzowi ubranemu *all'antica* w zbroję, hełm i sandały rzymskie (il. 69). Rycerzowi otulonemu *paludamentum* – szkarłatnym płaszczem naczelnego wodza towarzyszy postać w zbroi, hełmie i z włócznią. Powtarzają się atrybuty i symbole tła z poprzednich drzwi. Występujący w tej scenie hełm rycerski odczytujemy jako znak nieustraszonego wojownika i cnoty wiodącej ku chwale. Dwa rzeźbione fryzy, ponad malowanymi tablicami są także niepozabawione wymowy symbolicznej. Centralnie ustawione wazy pełne są roślin, a akant przeplata się z owocami dębu. U dołu drzwi, podłużna płycina malowana na złotym tle jest dekoracją, zdawałoby się bez wymowy treściowej, a przecież muszla małża symbolizuje królewskość, długowieczność oraz nieśmiertelną sławę. Wpleciona w ornamenty nabiera szczególnej wagi i chociaż to częsty motyw w sztuce baroku, przecież w tej dekoracji łączy piękno z królewskością.

Obu scenom mitologiczno-alegorycznym towarzyszy barokowy kwartet, grające na instrumentach putta (il. 64–66). Flet, wiola, harfa Dawida i trójkąt perkusyjny – to typowy dla epoki zestaw instrumentów używanych podczas uroczystości dworskich i w szczególnie podniosłych chwilach. W zaszyfrowanym rozumieniu metafizyka epoki baroku i sarmatyzmu, muzykujące pary lub grupy instrumentalistów wyrażają ideę zgodności uczuć i harmonijnego działania. Łączą się w duety pod inicjałami Jana III „JRP” na ozdobnych tablicach. Każdą

Kareta „Osobista Marii Kazimierzy”



70. Scena przedstawiająca Minerwę i część zaprzęgu czworokonnego. Przednia ścianka karety „Osobistej Jana III” [fot. W. Holnicki]

z nich (a są to cztery boczne płyciny), zdobią korony i sfinksy o głowach pięknych kobiet, o skrzydłach nietoperzy, lwich łapach i ogonach rybich. Według A. Félibiena przez twarz i szyję pięknej kobiety wyrażają wdzięk i uprzejmość, jaką muszą odznaczać się ci, którzy zbliżają się do monarchów. Przez skrzydła – czujność i szybkość z jaką wykonują ich rozkazy; przez lwie łapy, że muszą być nieustrudzeni, a rybi ogon oznacza tu dyskrecję w słowach⁷¹.

Kompozycje malowidła na ściankach przodu i tyłu karety były zazwyczaj powtarzane. Środek zwykle zajmowała tarcza w obramowaniu architektonicznym. Nie jest pewne czy przód i tył omawianej karety były identyczne, bowiem zachowała się fragmentarycznie, dość zniszczona i poprzycinana tylko jedna część, którą w ambonie użyto do baldachimu (il. 70). Przedstawia ona siedzącą postać kobietą, ubraną w strój antykizowany: w pół zbroję karacelową z lwią głową na naramienniku, w szyszak ozdobiony strusimi piórami. Określają ją atrybuty: zbroja, tarcza, włócznia oraz sowa, globus i cyrkiel. To Minerwa bogini sztuk, mądrości i męstwa. Obok czterokonny zaprzęg (rydwanu?). Tłem sceny jest lazur nieba. Lazur jako kolor symbolizuje – według Kopalińskiego – wieczność boską i nieśmiertelność ludzką⁷². W tym zestawieniu boska kwadryga Minerwy namalowana na tle nieba może nasuwać skojarzenie z wieczną sławą dzięki dzielności i cnotom zbliżonym do boskich, wreszcie dzięki opiece samych bogów i muz, bowiem „monarcha podlega bogom, a ludność podlega monarsze” – tak tłumaczy Kopaliński niebo – błękit nieba. Zgadza się on z ogólną paletą barwną zastosowaną w karecie gdzie występuje dużo błękitów, różnych rodzajów niebieskości, co może wyrażać spokojne panowanie, trwałe pokój po zwycięskich wojnach i pokonaniu zła.

Przeważającą gamą kolorystyczną w karecie „Triumfalnej” jest purpura i złoto, które zawsze wiążą się i wyrażają majestat królewski, przepych, bogactwo, jedność, hojność i współzależność.

⁷¹ André Félibien, *Entretien sur les vies et sur ouvrages de plus excellents peintres*, t. 4, Paris 1668, s. 222.

⁷² Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 28.

71. Monogram Marii Kazimierzy Sobieskiej. Płycina prawych drzwiczek karety „Osobistej Marii Kazimierzy” [fot. W. Holnicki]



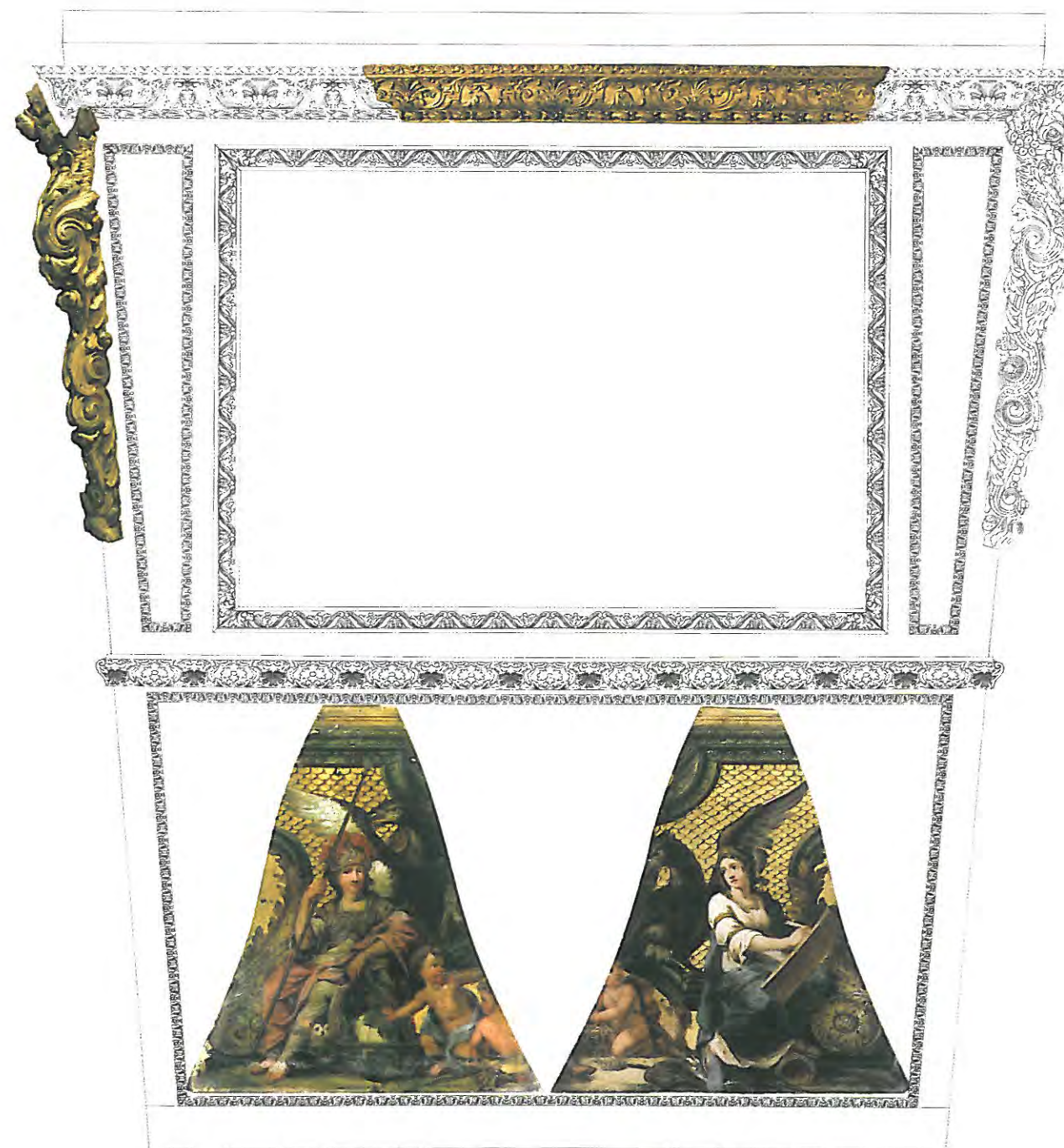
Zachowane 24 fragmenty tworzą zespół „C”. Wśród nich: prawe i lewe drzwi; najbardziej zniszczone, mocno poprzycinane boczne panneaux oraz częściowo tylko ocalałe tylna i przednia ścianki pudła. Wykonane z wiązu, część fragmentów rzeźbiona i złocona. Płyciny wielobarwnie malowane są olejno na złocie (il. 71–76 oraz 79–81).

Kareta „Osobista” królowej, z jej monogramem (il. 71), jest pendant do karety „Osobistej Jana III”. Zastosowano tutaj podobną zasadę powtórzenia kompozycji głównych elementów dekoracji malarskich; tło przedstawień na drzwiczkach, postać Polonii występująca w scenach figuralnych obu karek, korony, bardzo podobna dekoracja dolnych partii drzwi, muzykujące kwartety, sfinksy, emblemy. Te same elementy dekoracji występują w karecie Marii Kazimierzy lecz z odmiennymi motywami ornamentów użytych w dekoracjach malarskich i rzeźbiarskich. Tak więc kareta królowej, która zwykle towarzyszyła osobistej karecie króla, podejmuje dalszy tok narracji, zapowiadając po zwycięstwie spokojne i mądre rządy pod opieką Minerwy i Kalliope – opiekunki poezji (przedstawianej z tabliczką i rylcem w dłoni),

72. Karetą „Osobista Marii Kazimierzy”
– bok pudła z zaznaczeniem
zachowanych fragmentów
na tle rysunku
rekonstrukcyjnego
[rys. W. Żurawski]



Kareta „Osobista Marii Kazimiery” – przód i tył pudła z zaznaczeniem zachowanych fragmentów na tle rysunku rekonstrukcyjnego [rys. W. Żurawski]



73. Karetka „Osobista Marii Kazimiery”
– bok pudła z zaznaczeniem
zachowanych fragmentów
na tle rysunku
rekonstrukcyjnego
[rys. W. Żurawski]



74. Karetą „Osobista Marii Kazimierzy” – przód i tył pudła z zaznaczeniem zachowanych fragmentów na tle rysunku rekonstrukcyjnego [rys. W. Żurawski]





75. Malowidło z monogramem MC zdobiące prawe drzwi karety „Osobistej Marii Kazimierzy” [fot. W. Holnicki]

na przedniej i tylnej ścianie pudła karety. Na obu drzwiach, podobnie malowanych i w podobnym układzie, siedząca po prawej stronie symboliczna postać Polonii ręką dotyka korony, zwracając na nią uwagę widza (il. 75). Stopa jej na kołczanie oznacza pokojowe nastawienie. Kobieta ubrana jest w biało-niebieskawą szatę, na głowie ma diadem, w prawej ręce trzyma włócznię, jakby nie tracąc czujności nawet podczas pokoju. Niezwykła w kształcie tarcza pod koroną nosi inicjał „MC” – Marie Casimire. Ale tarczę podtrzymują mocno pazurami dwa młode orły z rozpostartymi, jakby szykującymi się do lotu, skrzydłami. Jedna łapa oparta o puklerz, druga broni tarczy – to w symbolice oznacza obronę wolności i sprawiedliwości. Młode orły mogą tu być rozumiane jako gniazdo rodzinne nieustępliwie chronione. Putto z fanfarą opierając nóżkę na szyszaku trąbi zwycięstwo, sławę, chwałę. Na drugich drzwiach o analogicznej kompozycji i wymowie treściowej pod stopą Polonii pojawiła się mała korona ostra i złoty krąg. Korona ma wiele znaczeń, m.in. nieśmiertelność, honor, zwycięstwo, bogactwo. Nie wszystko możemy dzisiaj wyjaśnić do końca. Gdyby iść za Arystotelesem, orzeł z rozpostartymi skrzydłami utożsamiany może być z monarchą. Wg tradycji orzeł, ten król ptaków, jako jedyny bez szkody dla swego wzroku może spoglądać w oślepiające promienie słońca. Skoro godność królewska pochodzi od bogów, otacza ją tak silny blask, którego oglądanie z bliska jest niemożliwe⁷³. Wydaje się jednak, że w tej karecie królowej najwłaściwszą interpretacją będzie gniazdo rodzinne, z którego wyfruną następcy, sukcesorzy tronu. Tarcza z monogramem królowej – matki jak gdyby osłania i chroni to młode pokolenie, które Polonia przeznaczy na monarchów. A więc zabiegi o sukcesję tronu są ewidentne. Na bocznych tablicach powtarza się ten sam kwartet barokowy (il. 71). Dalszy ciąg narracji przenosi się na emblemy ponad głowami grających putt, na których scenki *en grisaille* wyobrażają kolejne treści: 1) personifikacja zwycięstwa – postać kobieca – Polonia siedzi wśród hełmów,

⁷³ Za W. Fijałkowski, *Chwała ...*, s. 22.

76. Minerva i Kalliope – dekoracja przedniej ścianki pudła karety „Osobistej Marii Kazimierzy” [fot. W. Holnicki]



tarcz, sztandarów, a Nike wkłada jej na głowę wieniec laurowy; 2) personifikacja sławy – Fama siedząca na skale gra na trąbce, przy niej wtóruje jej putto z trąbką pasterską; 3) personifikacja urodzaju – bogini Cerera w otoczeniu amorków z rogami obfitości; 4) personifikacja dobrobytu dzięki mądrym władcy na majestacie i z berłem. Przy nim stągwie i waza pełne bogactw i klejnotów symbolizują i obiecują obfitość wszelakich dóbr. Wymowa ideologiczna jest klarowna: po odniesionym zwycięstwie nastąpi trwały pokój, a na skutek mądrych rządów – dobrobyt. Uzupełnieniem programu są sceny na ściankach przodu i tyłu, szczęśliwie dość dobrze zachowane i czytelne (il. 76). W kompozycjach nawiązujących tłem i obramieniem do dekoracji drzwi występują dwie postacie kobiece: po lewej Minerva po prawej Kalliope – muza poezji epickiej z gęsim piórem zamiast rylca. Pośrodku putta swobodnie bawią się klejnotami z otwartej szkatuły. Wśród nich zwracają uwagę perły i mała korona, występująca wszędzie tam gdzie są skarby – jest to zapewne metaforyczna myśl o sukcesji tronu. Powtarzają się atrybuty: globus, sowa, cyrkiel, węgielnica, rylce a także symboliczny kołczan ze strzałami, tarcze, szyszaki – militaria nie używane w czasie pokoju, ale zawsze w pogotowiu, gdy zajdzie potrzeba. Miały wszak wyobrażać wg Cezarego Ripy, wieczną gotowość do walki z występkiem oraz zwycięskie przejście przez przeciwności i pokusy w dążeniu do umiłowanej nade wszystko cnoty⁷⁴. Po raz pierwszy widzimy psa leżącego obok jednego z putt. Pies jest symbolem wierności, odwagi i czujności. Dwa orły rozpościerają swe skrzydła. Brak części środkowej malowidła pozwala nam tylko domniemywać, iż wypełniała go taka sama tarcza z monogramem pod koroną, jak na drzwiach karety. Inne motywy dekoracji, jak ornament roślinny, muszla, liście akantu w różnych miejscach, rozety, woluty, palmety, kimation, motywy kwiatów tkwią w sztuce baroku i zawsze oznaczają przeznaczenie, stanowczość i sławę.

⁷⁴ Jan Białostocki, *Symbol i obrazy*, Warszawa 1982, s. 27 i 28: „Cezare Ripa (1593) żądał, aby symboliczne obrazy komponować z postaci zagadki”.

Należy tu jeszcze wspomnieć o kolorystyce, która, jak wiemy ma także symboliczną wymowę. W dekoracji karety królowej Marii Kazimiery przeważają gamy zieleni, kolor mchu, jakby wszystkie inne barwy były lekko zzieleniałe łącznie ze scenami w emblemach, które mają imitować płaskorzeźby w marmurze. Zielień – to kolor nadziei, dobrej nowiny.



Zrywając z dotychczasową legendą o rydwanie, czy wozie triumfalnym Jana III, za jaki uchodziła ambona z Radacza, przywracamy kulturze polskiej trzy karoce królewskie należące do wielkiej rzadkości w świecie i unikatowe w Polsce. Na równi z całą sztuką dworską są *signum* epoki baroku, jakże interesującej, a wciąż mało znanej.

Kareta „Triumfalna” – to mobilny pomnik zwycięstw bohaterskiego króla, to memento sławy i chwały, wiecznego triumfu. Znajdujących się na odwrociach części konstrukcyjnych tej karety (chyba najstarszej spośród trzech) małych poślódkowych karteczek, z wprawnym piśmem brązowym inkaustem, nie łączę z czasem powstania tej karety. Piśmo w języku niemieckim, jest nieczytelne, krój kursywy szwabachy zapewne z XVIII wieku; mimo usilnych starań nie udało się ich odczytać ani zrozumieć. Zapewne karteczki te były wskazówkami dla majstrów pruskich, którzy montowali ambonę, stąd skrótowe oznaczenia literowe i cyfrowe. Jedyna większa kartka naklejona została potrójnie na deseczkę – pulpit pod Ewangelię. Deseczka była i jest pęknięta, może więc chodziło o jej wzmocnienie. Papier jest środkowym fragmentem pisma, może listu, bez prawego i lewego boku, zaklejonym przez kolejne dwa czyste kawałki. Wydaje się być tutaj użyty wtórnie.

Podtrzymuję prawdopodobieństwo wykonania tej karety w Gdańsku, renomowanym ośrodku karetnictwa, który od końca XVI wieku szczylił się eksportową sławą i obstalunkami dla królów polskich.

Za Jana III Sobieskiego nastąpił wielki rozwój rodzimego rzemiosła. Król wydawał liczne przywileje w Krakowie, w Warszawie i w Gdańsku. Dzięki temu powstało wiele warsztatów kołodziejskich, stelmaskich i rymarskich wtedy zwanych siodlarskimi. Pierwszy przywilej Jana III Sobieskiego dla cechu stelmachów i kołodziejów na krakowskim Kleparzu z 1676 r. potwierdzał poprzednie i zaznaczał rozdzielność specjalności: [...] *Sztelmasi mają osobliwie robic swoje rzemiosło także y Kołodzieie osobliwie i niepospołu Sztelmastwo y Kołodzieystwo Dlategoż aby poprządniey y lepiej ku potrzebom Ludzkim każdy swemu rzemiosłu czynić dosyć*⁷⁵. Przywilejem wydanym w 1677 r. cechowi siodlarzy krakowskich na Kleparzu, Stradomiu i Kazimierzu daje król prawo objąć skórą i sprzedawać karety, wózki, kolasy, skarbunki i wyroby skórzane. Było to bardzo ważne dla rozwoju cechu, gdyż najwięcej kosztował ukończony pojazd, a więc dużo zarabiał ten, kto zbywał. Przywilej ten stracił jednak swą moc w związku z nadejściem mody na karety snycerowane, które nie były odtąd objane skórą czy materiałem, ale malowane przez artystów i złożone przez pozłotników zwanych *Goldszlegerami*⁷⁶.

W 1680 r. wydał Jan III specjalny przywilej powoźnikom gdańskim na produkowanie i wykańczanie sań myśliwskich (*Jagschlittenn*)⁷⁷. Wcześniej, w 1677 r. zatwierdził i poszerzył dotychczasowe statuty i przywileje cechu stelmachów i kołodziejów w Gdańsku

⁷⁵ AP, Kraków, DD 78 (księga oprawna w skórę na pergaminie, bardzo zniszczonym i w większości tekst nieczytelny. Jest to potwierdzenie przez Augusta II przywileju Jana III, DD 76).

⁷⁶ AP, Kraków, Akta m. Krakowa, rkps 3069; Teresa Żurawska, *Paradne pojazdy w Polsce XVI–XVIII w.*, Warszawa-Kraków 1989, s. 26.

⁷⁷ AP, Gdańsk, sygn. 300 G/827, s. 74 (po łacinie). Przywilej Jana III dla powoźników gdańskich na produkowanie i wykańczanie sań myśliwskich (1680).

(*Rademacher, Schirremacher*). Obok podpisu króla widnieje nazwisko jego sekretarza Alberta Stanisława Brzeżańskiego⁷⁸.

Cechy toczyły z sobą odwieczne wojny. Każdy próbował przechylić szalę na swoją stronę, chociaż obowiązki i przywileje, a także kary były nader dokładnie określone. Dokument pergaminowy w formie księgi oprawnej w skórę, z pieczęciami królewskimi i ozdobnymi tłoczeniami i inicjałem pod koroną, oraz tarczą Janina, pisany sepią częściowo po łacinie i po polsku, bardzo precyzyjnie określa nierozłączność stelmachów, kołodziejów, stolarzy i bednarzy. A więc nastąpiła zasadnicza zmiana: *A przeto Rzemiosło Stelmaskie, Kołodzieyskie, Stolarskie y Bednarskie, ma być spolne y nierozłączone trzymane y Bractwa albo Cech iednostayny mają miec wedla starego zwyczaiu który na Kleparzu trzymają*. A dalej ustala się powinności, które są wymagane aby z towarzysza stać się mistrzem: *Stelmach będzie powinien zrobić ieden Rydwan krzyżowy, który ma byc tak przystoynie zrobiony ze niema byc w niem znalezione namnieysza przygana, także drugi deskowy Rydwan z takową miarą iako y pierwszy a tey sztuki nie powinien robic z towarzyszem tylko z chłopcem, a Mistrze Starszi powinni mu miare wydac, y doglądac go. A tych sztuk gdyby niezrobil powinien się za pieniądze iednac iako sztuki wynoszą. [...] Także też kołodzey ma zrobic cztery koła do Rydwana kupieckiego a dwie koła do wielkiego Furmańskiego wozu, które sztuki mają być przez Mistrze Starsze oglądane i iesli dostatecznie są zrobione. A iesliby tych sztuk nie zrobił powinien się na pieniądze iednac. [...] Żaden Mistrz niema chować więcey czeladzi tylko dwa y trzeciego ucznia wiyiwszy gdzieby słuszna była potrzeba, to iest gdyby miał barzo pilną robotę iako Króla IMci albo tesz Miasta albo iezeliby walna naszła potrzeba, tedy na te czasy będzie mógł towarzyszow y uczniow chować*⁷⁹.

Przytoczony fragment określa prace mistrzowskie stelmachów i kołodziejów, kładąc nacisk na staranność wykonania wozów podróжных zwanych wówczas rydwanami – w przypadku stelmachów i kół do rydwanów „kupieckich”, które należy rozumieć jako duże, ciężkie i prymitywne pojazdy podróжные, kryte, przeznaczone dla obwoźnych handlarzy, jeżdżących z towarami od miasteczka do miasteczka. Przewiduje się też ewentualność powierzenia prac dla króla i dla miasta i wtedy było wolno mistrzowi przyjąć więcej niż dwóch czeladników, a także więcej uczniów „chować”.

Tak samo wyglądała struktura cechów i organizacja produkcji w Paryżu czasów Ludwika XIV i rządów ministra J.B. Colberta (dane z 1682 r.)⁸⁰. Ogół majstrów, podporządkowany przepisom cechowym i ich reglamentacji, pędził życie skromne, pracując w swym warsztacie od świtu do wieczora wraz z czeladnikami i uczniami. Ceny materiałów wyrabianych w manufakturach były horendalnie wysokie, np. łokieć jedwabiu lionńskiego przeciętnie kosztował 20–25 liwrow. Wszelkie dodatki pasmanteryjne, tak wówczas modne, windowały do góry kosztą karety i ubiorów tak damskich, jak i męskich.

Gdańsk cieszył się zawsze zainteresowaniem Jana Sobieskiego. Załatwiano tam wiele spraw na potrzeby prywatne: kupowano konie, zamawiano uprzęż i karety. List G.P. Gordona, pracującego w Gdańsku na zlecenie Stanisława Antoniego Szczuki, sekretarza Jana III, referendarza koronnego, pisany z Gdańska w maju około 1690 roku przybliży od strony praktycznej starania o karety wysokiej estymy, jakby powiedział Sobieski⁸¹. Z listu wynika, że

⁷⁸ AP, Gdańsk, sygn. 300 C/825 (po niemiecku).

⁷⁹ AP, Kraków DD 76 (księga oprawna w skórę z pieczęcią i ozdobnymi tłoczeniami: z inicjałem króla pod koroną i z tarczą Janina Sobieskich, dat. 1683. Przywilej dla cechu stelmachów i kołodziejów w Krakowie).

⁸⁰ Zofia Libiszowska, *Król-Słońce i jego czasy*, Warszawa 1968, s. 124.

⁸¹ AGAD, Arch. Potockich 163, t. 17, *Listy różnych do podkanclerzego St. A. Szczuki*, list 297, s. 1066, 1067. Materiał ten zawdzięczam p. Jarosławowi Zawadzkiemu, kierownikowi Działu Rękopisów w AGAD i Annie Kwiatkowskiej, st. kustoszowi i kierownicze Działu Sztuki w Muzeum w Wilanowie oraz Koleżankom z Jej Działu, którym za wszelką pomoc serdecznie dziękuję.

w Gdańsku można było nabywać materiały do wyboru i w różnych kolorach dla obicia karek. Byli tam rzemieślnicy o umiejętnościach artystycznych, którzy wykonywali na zlecenia dekoracje, z tym, że należało dostarczyć im projekty wówczas nazywane abrysami. Gordon pisze do Szczuki o karekach dla osób zainteresowanych: jedną miał być opat Mogilnicki, który nie żałował wysokiej kwoty 4 tysięcy złotych *dobrą monetą*; drugą był sam S.A. Szczuka. Nas interesuje najbardziej to, że kareta królewska miała posłużyć jako wzór w pomysłach malowania inicjałów. *Malowanie te jest przytrudne w Inwentey bona Cyfry iest iuz zkrólewskiej karety Inwentia*. Ale nie może być kopiowana ponieważ [...] z królewskiej karety niemoże się przydać malowanie, bo wszystko aplikatum do Herbu Królewskie. Do WMM Pana zas Herbu trzeba inszey Inwentey albo Historiey⁸². Przypuszczamy, że może tu chodzić o karekę „Osobistą” króla i o drugą znajdującą się w Gdańsku „w cekauzie”. Ta druga posiada herb na koźle *wrznietym Compardymencie, który trzymać będą dwaj Aniołowie tak jak u karety w cekauzie królewskiej*. Może więc chodzi o karekę „Triumfalną”? Byłaby to dla nas wskazówka do rekonstrukcji kozła, a ściślej podnóżka stangreta. Osobną sprawą, bardzo istotną jest wiadomość o dwóch artystach nadwornych królewskich w wilanowskiej malarni. *Jako to na drzwi i wtył y wprzód karety trzeba przysłać Inwentię, oktorą się WMM Pan z Panem Jrzem Malarzem y Rayznerem znies*⁸³. Chodzi o Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego i Jana Rejsnera. O ile Jerzy Eleuter był profesorem szkoły malarskiej założonej przez króla w Wilanowie, o tyle Rejsnera uważać należy za drugą indywidualność twórczą⁸⁴. Pracowali obok siebie i wspólnie, przynajmniej w okresie wilanowskim. Do pomocy mieli kilku „malarzyków”. Wykonywali wielkie plafony do komnat królewskich, projektowali różne dekoracje a także, jak się okazuje, karety. Potwierdza to M. Karpowicz w monografii o Siemiginowskim i w artykule o Janie Rejsnerze⁸⁵.

Projekty dekoracji karek reprezentacyjnych były bardzo ważnym zadaniem. To była wizytówka na pokaz, dzięki niej zdobywało się prestiż. Do tego celu królowie angażowali największych, cieszących się już sławą artystów.

Dwie karety – „Osobista” króla Jana III i „Osobista” królowej Marii Kazimiery – to zespół unikatowy na skalę europejską. Pomysłane i zaprojektowane jako całość, jak dwa portrety czy dwa panneaux, pendant dla siebie. Wszystkie omawiane karety jako dzieła sztuki są częścią mecenatu artystycznego Jana III. i powstały w dziesięcioleciu po wiktorii wiedeńskiej, a więc między 1684 a 1694.

Na odwrociach zachowanych elementów każdej z nich odkrywamy jakąś zagadkę. Nie wszystkie są możliwe do rozwiązania, dlatego ciągle jeszcze będziemy posługiwali się hipotezami i znakami zapytania. Być może, w przyszłości odnalezienie odpowiednich dokumentów pozwoli na wyjaśnienie tego, co dzisiaj nieznane. Podobnie przecież było z inicjałami króla Jana III początkowo mylnie odczytanymi jako cyfry królewicza Jakuba. W tym miejscu cenny będzie cytat z listu prywatnego prof. Mieczysława Gębarowicza do autorki pisany ze Lwowa dn. 15 marca 1979 roku.

„[...] Otóż jeżeli idzie o osobę Jakuba Sobieskiego, wydaje mi się ona w danym wypadku mało prawdopodobna. Przemawia przeciw niej silne uwypuklenie korony królewskiej, do czego on nie będąc nawet następcą tronu nie miał żadnego prawa”⁸⁶. Moją sugestią co do warsztatu żółkiewskiego profesor skwitował słowami: [...] „Żółkiew jako miejsce powstania

⁸² J.w., s. 1066.

⁸³ J.w.

⁸⁴ Mariusz Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku*, Ossolineum 1974, s. 27 i 30.

⁸⁵ J.w., s. 30; M. Karpowicz, *O Janie Rejsnerze po raz wtóry*, BHS, Warszawa, nr 3, s. 254.

⁸⁶ Mieczysław Gębarowicz do Teresy Żurawskiej, list ze Lwowa z dnia 15 III 1979 odpowiedź na list z Łańcuta z dnia 26 II 1979.

odnośnych zabytków budzi poważne wątpliwości. Karety bowiem są wytworem jakiegoś doświadczonego majstra czy warsztatu, poziom ich wykonania jest tak wysoki, że każę się domyślać odbiorcy w jakimś szczególnie wysoko postawionym mecenacie. Takiego zaś na miejscu nie było, bo gdyby nawet przyjąć, że był nim król, to przypuszczać należy, że majstra tej klasy trzymałby blisko siebie i swego domu tam, a więc w Warszawie. Tam bowiem tylko mógłby on znaleźć klientelę poza rodziną królewską, której zapotrzebowanie na tak luksusową produkcję nie było chyba wielkie⁸⁷. Profesor miał oczywiście rację. Autorstwo projektów Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, może i współautorstwo lub współpraca wykonawcza jego z Rejsnerem daje nam więcej pewności. Na pewno projektodawcą nie bez inspiracji króla musiał być wielkiej klasy malarz dworski, znający sztukę europejską, aktualną modę, operujący ze swobodą symboliką barokową, alegorią, mitologią, władający szyfrem panegirycznej literatury oraz znający ikonologię symboliczną zawartą w dziełach autorów włoskich i francuskich. Tym kimś mógł być z pewnością Jerzy Eleuter Siemiginowski, były stypendysta królewski w Rzymie, uczeń Akademii św. Łukasza, po powrocie do kraju zajmujący pierwsze miejsce wśród artystów na dworze królewskim. Kształcony był „na malarza dekoratora, na twórcę kompozycji alegorycznych lub mitologicznych”. Idąc dalej za Karpowiczem: „W Wilanowie pełnił jeszcze Eleuter trzecią funkcję poza obowiązkami dekoratora i portrecisty – mianowicie profesora szkoły malarskiej (1688–1696)”⁸⁸. Był więc najbardziej odpowiednim i odpowiedzialnym z całego zespołu nadwornych malarzy. Jemu mógł król powierzyć namalowanie opowieści o Polskim Herkulesie na swojej karecie „Osobistej” jeżdżącej wizytówce. Znajdująca się na odwrociu lewych drzwi, wypisana wprawną ręką brązowym inkaustem data: *ADni 1692 Die 23 January* (il. 77) zbiega się z rokiem, w którym powstał apoteozujący króla Jana III portret konny *Ac Triumphator Gloriosissimus*⁸⁹. Na bordiurze jego portretu występuje identyczny inicjał IRP zbudowany z liści akantu. Portret ten według obrazu Siemiginowskiego wykonał graficznie Charles de la Haye (il. 78).



77. Data umieszczona na wewnętrznej ścianie drzwiczek karety „Osobistej Jana III” [fot. W. Holnicki]

Karety zazwyczaj były najpierw wykonane w całości ze snycerką, później złożone i w końcu malowane. Kareta „Osobista” króla mogła być więc przywieziona w stanie surowym i malowana w Wilanowie. Jest to kareta polskiej produkcji.

Tajemnica trzeciej karety, dziś nazwanej „Osobistą Królowej Marii Kazimiery” tkwi w podpisach francuskich rzemieślników na odwrociach listew snycerowanych jednych i drugich drzwi. Nazwisko powtarzające się dwukrotnie na górnych listwach – to *Meron*. Napis ołówkiem stolarskim z błędami, po francusku: *Meron a Renie* (il. 79). Poprawnie powinno brzmieć: „Meron à Reine” – Meron dla królowej. To brzmi jak dedykacja. Dla nas jest to również potwierdzenie jej przynależności do Marii Kazimiery. Oprócz nazwiska

⁸⁷ J.w.

⁸⁸ M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter* ..., s. 30.

⁸⁹ Portret Jana III ryt. przez Charles’a de la Haye’a znajduje się w zbiorach Biblioteki Zamkowej Muzeum – Zamku w Łańcutie, nr inw. S. 4396 MŁ. Zwróciła uwagę moją na to dzieło Kol. Marta Paterak, ówczesny kustosz Biblioteki Zamkowej, za co składam Jej w tym miejscu wyrazy wdzięczności.



78. Portret Jana III na koniu, według Jerzego Eleutera Siemiginowskiego 1690, ryt. Charles de la Haye, Muzeum – Zamek w Łańcucie

wymienionego wyżej, najprawdopodobniej snycerza, są jeszcze inne, mniej wyraziste przez co mogą być źle odczytane: z małej litery: *amedy* (?), *bigan* (?), *boudin* (il. 80) jakby jedną ręką i powtórzony *bigan*. Jest jeszcze jedno nazwisko, małymi literami *Jean Baptiste Couston* (?) (il. 81). Te nazwiska występują na dolnym fryzie tych samych drzwi. Mamy więc i Francuzów w zespole snycerskim. Pytanie, gdzie znajdował się ten warsztat – w Polsce czy we Francji? Wiemy, że królowa Marysieńka posiadała karety francuskie. Sprawunek drogiej, modnej karety w Paryżu wyrzucił jej Jan Sobieski w początkowym okresie ich małżeństwa, gdy był jeszcze hetmanem. Czy ta karetka przyjechała do Polski? – Gdyby nawet, to w latach sześćdziesiątych panowała moda na karety zdobione aksamitem, karety otwarte, nie mogła więc taka karetka posłużyć nawet za wzór. Upłynęło ćwierć wieku, moda się zmieniła i konstrukcja zarówno podwozia jak i nadwozia, a zatem sylweta i wygląd karety również. A obie nasze bliźniacze karoce były przecież najmodniejsze i wzorowane na francuskich z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Królowa Marysieńka posiadała zapewne nie jedną karetę paryską. A może, snycerowane ozdobne listwy któreś z nich posłużyły wtórnie? Wszak znamy przykłady, gdy z oszczędności wykorzystywano niezniszczone fragmenty ze starych kar. W przypadku drzwi tym bardziej było to możliwe, gdyż te elementy – fryzy snycerowane nie zmieniły swych wymiarów i zasad konstrukcji przynajmniej w ostatniej ćwierci XVII wieku. Jedyne zachowane w Europie karety z analogicznego okresu znajdują się w Portugalii w Muzeum Karet w Lizbonie (Museu Nacional dos Coches). Jedna należała do królowej Portugalii Marii Franciszki Izabeli Sabaudzkiej, druga do patriarchów Lizbony. Obie skonstruowano we Francji.

Z prawdziwą dumą stwierdzić możemy, że malowidła naszych kar przewyższają poziom artystycznym, kolorystyką i różnorodnością motywów obie karety lizbońskie, przecież także piękne, reprezentacyjne, bogate, jednak nie posiadające tak ciekawej alegoryczno-symbolicznej treści, związanej wyłącznie z osobą i osobowością naszego króla, z jego mecenatem.

79. Podpisy na wewnętrznych powierzchniach listwek dekoracyjnych z karety „Osobistej Marii Kazimiery” [fot. W. Holnicki]



80. Podpisy na wewnętrznych powierzchniach listwek dekoracyjnych z karety „Osobistej Marii Kazimiery” [fot. W. Holnicki]



81. Podpisy na wewnętrznych powierzchniach listwek dekoracyjnych z karety „Osobistej Marii Kazimiery” [fot. W. Holnicki]

