

KLUCZ DO OSTRZYHOMIA – NIEZNANY MOTYW W HISTORII I IKONOGRAFII JANA III

Niech P. Bóg będzie na wieki pochwalon, który nam codzienne wyświadcza łaski z niewymownej swej dobroci! Nad zdanie i imaginację wszystkich, rezolwowaliśmy się na tę fortecę w deszczu, zimna, bez żadnego sposobu paszy dla koni i żywności dla siebie; zdarzył P. Bóg cudem wielkim, że lubo trzy miał w tym [mieście] nieprzyjaciel meczety, poddał się tej nocy, tj. czwartego tylko dnia od obsydii, na imię moje, lubo nasze wojska [...]¹.

Takimi słowami Jan III zaczyna list do małżonki, datowany dnia 28 października 1683 roku, w samym Strygonium. W kolejnych zdaniach król przedstawia ogólną charakterystykę toczących się zdarzeń. *Było na tej fortecy pięć tysięcy Turków, paszów dwóch (komendantem pasza Alepu, jeden z najprzedniejszych paszów), którym wezyr do ostatniej kropli krwi zlecił obronę tej fortecy, sam uciekłszy z Budy, o co nań i ci tu, i wszyscy bardzo źli Turcy, że sam ucieka, a drugim się bić każe i o to ich ścina i traci. Z duszą tylko i z ręcznym orężem wychodzi to prezydium do Budy².*

List, z którego pochodzą zacytowane fragmenty, jest kolejnym radosnym opisem odniesionego przez Jana III i wojska chrześcijańskie zwycięstwa, tym razem osiągniętego szybciej, niż można się było spodziewać, ponieważ Ostrzyhom poddał się zaledwie po czterech dniach intensywnego szturm. Co przyczyniło się do tak szybkiej kapitulacji? Jak wskazują słowa króla o poddaniu się Turków na *imię moje, lubo nasze wojska*, wśród innych przyczyn kapitulacji musiała być to również świadomość, że na twierdzą naciera z wojskiem sprzymierzonym sam Lew Lechistanu, *przekletnik i zdrajca Sobieski³*, zwycięzca bitwy wiedeńskiej i drugiej konfrontacji pod Parkanami, które osłabiły bojowe morale i ducha walki adwersarzy.

Warunki kapitulacji zostały uzgodnione, załoga pod dowództwem paszy alepskiego poddała miasto wraz ze zgromadzonym w nim arsenałem. Turcy mogli bezpiecznie, pod eskortą wojsk chrześcijańskich udać się do Budy, zachowując przy sobie ręczny oręż i... życie.

O jako tu dziś wszyscy weseli, wypowiedzieć tego niepodobna; a przed kilką dni nie było człowieka, co by mu się to zdać miało. Jest to forteca najprzedniejsza całego królestwa węgierskiego, arcybiskupstwo; zamek wielki bardzo na górze wysokiej i skale, miasto zaś na dole dokoła zamku. Było w rękę tureckich lat sto czterdzieści minęło w auguście. Tu wszystek stek ludzi rycerskich i pogranicznych i niby Kudak kiedyś nasz polski, około którego bywały ustawiczne bitwy, tak że gdyby ścisnęła garść tej tu ziemi, tedyby krew z niej wysiknęła⁴.

Tyle o wydarzeniach słowami jednego z głównych rozgrywających. Oprócz relacji o oblężeniu i poddaniu twierdzy Ostrzyhom, którą Jan III podał w liście do małżonki, przetrwało do dziś niemało materiałów pisanych i obrazowych. W grupie tej znajduje się wyjątkowe

Marta Gołąbek

1 Jan Sobieski, *Listy do Marysienki*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1962, s. 573.

2 *Ibidem*.

3 Takimi słowami określa Jana III Silahdar Mehmed aga z Fyndyклы. *Kara Mustafa pod Wiedniem. Źródła muzułmańskie do dziejów wyprawy wiedeńskiej 1683 roku*, tłum. i oprac. Z. Abrahamowicz, Kraków 1973, s. 155.

4 Jan Sobieski, *op. cit.*, s. 573.

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 51 *Jan III i Karol Lotaryński odbierający klucze do Ostrzyhomia z rąk tureckich*, XVII w., kolekcja prywatna

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 52 *Oblężenie Ostrzyhomia*, Pierre-Denis Martin, 1698 lub później, © bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen

- 5 Informację o tym unikatowym (na tę chwilę) przedstawieniu Jana III w obrazie z kolekcji parmeńskiej zawdzięczałam uprzejmości niedawno zmarłego Profesora, śp. Mariusza Karpowicza.

działu sztuki zachowane w prywatnych zbiorach w Parmie – płótno ukazujące przekazanie kluczy do twierdzy Ostrzyhom Janowi III oraz Karolowi Lotaryńskiemu⁵. **il. 51** Ten właśnie obraz, przedstawiający polskiego króla w nowych, nieznanych dotychczas dla jego ikonografii okolicznościach, będzie przedmiotem niniejszego omówienia. Zdobycie Ostrzyhomia, czy też inaczej – bitwa pod Ostrzyhomiem i związane z tym wydarzenia, doczekały się stosunkowo niewielkiej liczby przedstawień malowanych i nieco więcej rytowanych, ale ich repertuar ikonograficzny odbiega od tego, co i w jaki sposób uwiecznia parmeńskie płótno⁶. Wśród dzieł ilustrujących ten epizod kam-

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

- 6 Por. A. Czołowski, *Ikonografia wojenna Jana III*, „Przegląd Historyczno-Wojskowy”, 1930, t. 2, z. 2, s. 215–217, 233; *Odsiecz wiedeńska 1683: tło historyczne i materiały źródłowe*, wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy, t. 1, nr kat. 349, 455, 457, s. 233, 261–264, t. 2, nr il. 237, 271, 272, 273, Kraków 1990.
- 7 Obrazy należały dawniej do kolekcji Wittelsbachów, pierwotnie namalowane zostały na zlecenie Philippe’a Duponta według oryginalnych płócien, które zdobyły ściany na zamku w Żółkwi. Zob. *Odsiecz wiedeńska 1683...*, t. 1, nr kat. 451, s. 261–262; t. 2, il. nr 273.

il. 53 *Bitwa pod Parkanami* oraz *Oblężenie Ostrzhomia*, ryt. Johann Ulrich Krauss, rys. Johann Joseph Waldtman, 1696

panii przeciwko Turkom roku 1683 znajduje się płótno zachowane w Monachium, należące do cyklu obrazów dokumentujących bitwy Jana III? **il. 52**. Malarz skupił się przede wszystkim na oddaniu topograficznej sytuacji wokół Parkanów i Ostrzhomia oraz strategii działań oblężniczych obranych przez sprzymierzone wojska. W scenie widać atak artylerii ze strony Parkanów, gdzieś tam toczą się walki, unosi się dym wystrzałów, a na pierwszym planie ukazani zostali polscy żołnierze jadący na koniach, dowodzeni przez Jana III. Wśród rytowanych scen wyróżniają się: grafika ukazująca dwie sceny – bitwę pod Parkanami oraz oblężenie Ostrzhomia – autorstwa Johanna Ulricha Kraussa **il. 53**, uzupełnione objaśnieniami obu przedstawień, ilustracje tych samych wydarzeń Giovanniego Giacomada de Rossi **il. 54**, oraz rycina autorstwa Johanna Jakoba Sand-

il. 54 *Bitwa pod Parkanami* oraz *Oblężenie Ostrzyhomia*, Giovanni Giacomo de Rossi, 1687

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 55 *Bitwa pod Ostrzyhomiem*, zdobycie blokhauzu, Johann Jakob Sandrart

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 56 Mapa części Austrii i Węgier z planem fortyfikacji Wiednia, autor nieznan, Włochy, po 1685

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

8 Do rycin planistycznych, które ukazują Ostrzyhom w kontekście wydarzeń z października 1683 r., należą np.: Mapa części Austrii i Węgier z planem fortyfikacji Wiednia,

rarta **il. 55** dokumentująca w pierwszym planie jeden z istotnych momentów oblężenia – zdobycie blokhauzu. Znaczące i wnoszące sporo informacji na temat wydarzeń są również ryciny o charakterze kartograficznym, dokumentujące zarówno obszar teatru walk,

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 57 Widok Ostrzyhomia, Jacques Peeters, Gaspar Bouttats, ok. 1690

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 58 Plan Ostrzyhomia z objaśnieniami dotyczącymi oblężenia w roku 1683, autor nieznan

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 59 Plan Ostrzyhomia i Parkanów z opisem obu bitew, Giovanni Giacomo de Rossi, 1683

autor nieznan, Włochy, po 1683 (*Odsiecz wiedeńska 1683...*, t. 1, nr kat. 349, s. 233, t. 2, il. nr 237 (**il. 56**); Widok miasta Ostrzyhom (*Strigonium vulgo Gran*), Jacques Peeters, Gaspar Bouttats, ok. 1690 (**il. 57**); Plan miasta Ostrzyhom z objaśnieniami dotyczącymi oblężenia w roku 1683 (*Pianta della città di Strigonia*), autor nieznan, 1683 (**il. 58**); Plan Ostrzyhomia i Parkanów z opisem obu bitew (*Segnalata vittoria ottenuta dalle armi Imperiali e Polacche sotto la città e fortezza di Strigonia con l'acquisto dell'importante forte di Parkam li IX ottobre... 1683*), Giovanni Giacomo de Rossi, 1683 (**il. 59**).

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

9 Jako cenną dokumentację malarską do rozpatrywania wydarzeń, jakie rozgrywały się pod Ostrzyhomiem, możemy traktować również wspiane płótno Martina Altomontego, namalowane do kolegiaty żółkiewskiej (il. 60). Jest na nim ukazana z lotu ptaka panorama szerokiego obszaru, na którym toczyły się walki wojsk zrzeszonych z siłami tureckimi. W bliższej perspektywie tła widoczne są Parkany, w dalszej, po drugiej stronie Dunaju, miasto i zamek Ostrzyhom oraz bliskie im ufortyfikowane wzgórza św. Tomasza i św. Jerzego. Sądząc, że układ przestrzeni oddany w tym obrazie można traktować jako wierny rzeczywistości ze względu na to, że dzieło powstawało pod bezpośrednim, czujnym zapewne okiem Jana III. Obraz *Bitwa pod*

jak i najważniejsze akty działań prowadzonych na terenie Węgier⁸. Ostrzyhom jest z oczywistych względów częstym motywem w obrazach i rycinach koncentrujących się na Parkanach i wydarzeniach, które rozegrały się w pierwszej dekadzie października 1683 roku. Te obrazy i ryciny, choć nie dokumentują samego oblężenia po drugiej stronie Dunaju i poprzedzających je przygotowań, wnoszą wiedzę na temat rozplanowania przestrzennego zarówno obu twierdz względem siebie, jak również – w niektórych przypadkach – sposobu rozlokowania wojsk polskich, austriackich i niemieckich⁹. Do ciekawych, ale późniejszych materiałów wizualnych należą dwie ryciny opublikowane w dziele *Histoire de Stanislas Jablonowski* [...] ¹⁰.

Interesujące nas sceny uwieczniające obyczaj przekazania kluczy do zdobytego miasta są licznie reprezentowane w sztuce europejskiej (i nie tylko) na przestrzeni kolejnych wieków, jednak dotychczas nie brał w nich udziału król Jan III. Temat przekazania kluczy ma swoją specyfikę, wyraźnie zarysowany ładunek treściowy i czytelnie odzwierciedla model zachowania, który określa jasno zdefiniowaną sytuację polityczną. Dlatego wybór takiej sceny dla ukazania poddania Ostrzyhomia, miasta, które pozostawało w rękach muzułmańskich przeszło 140 lat, może mieć głębsze uzasadnienie. Może, ale niekoniecznie musi. Spróbuję przeanalizować, poprzez przywołanie i omówienie zgromadzonych na drodze poszukiwań informacji, jakie możliwe uwa-

runkowania leżą u podstaw tego, że powszechnie dostępne i powielane wzory ilustrowania wydarzeń ostrzyhomskich zostały w tym przypadku zarzucone na rzecz innej formuły obrazowej.

Dzieło zachowane w zbiorach prywatnych w Parmie malowane jest olejno na płótnie, a tytuły, pod którymi figuruje w dostępnych publikacjach, brzmią w języku włoskim:

*I Turchi consegnano le chiavi di Esztergom a Giovanni Sobieski, a Carlo Lotaringia ed ai condottieri dell'esercito vincitore*¹¹, oraz:

*Giovanni Sobieski e Carlo di Lotaringia ricevono dai Turchi le chiavi di Esztergom*¹².

W obu wymienionych źródłach autorstwo obrazu przypisane jest nadwornemu malarzowi Jana III, sławnemu bataliście, Martinowi Altomontemu. Format jest stosunkowo niewielki, płótno ma bowiem 74 cm wysokości i 98,5 cm szerokości. Żadne z opracowań wymienających obraz nie wspomina o sygnaturze malarza, więc kwestia atrybucji pozostaje sprawą niewyjaśnioną¹³.

Scena skomponowana jest w układzie horyzontalnym z rozległą perspektywą, w której widoczne są obie twierdze – na lewym brzegu Dunaju Parkany, a w tle, na prawym brzegu rzeki, wzniesiona na wysokim wzgórzu twierdza Ostrzyhom oraz poprzedzające ją, ulokowane poniżej, obwarowane miasto. Oba brzegi rzeki połączone są mostem, przez który maszerują wojska.

Parkanami oraz jego para, również pędzla Altomontego, *Bitwa pod Wiedniem*, były konserwowane w Polsce w latach 2008–2011.

Prace, realizowane dzięki środkom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, prowadzone były z ramienia Zamku Królewskiego w Warszawie przez konserwatorów Pawła Sadleja i Marcina Kozarzewskiego przy współpracy zespołów konserwatorskich z Polski i Ukrainy. Dziś płótna znajdują się w zamku w Olesku i w zamku w Złoczowie. Zob.

J. Szpor, K. Górecka, *Bitwa pod Wiedniem* i „*Bitwa pod Parkanami*” – obrazy batalistyczne z kolegiaty żółkiewskiej pędzla Martina Altomontego. *Konserwacja wielkoformatowych płócien z końca XVII w.*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. V, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 13–14; J. Szpor, *Metody analityczne w badaniach nad technologią i techniką obrazów pędzla Martina Altomontego z końca XVII w.* „*Bitwa pod Parkanami*”

i „*Sobieski pod Wiedniem*” z *kościola św. Wawrzyńca w Żółkwi*, [w:] *Stan badań nad ...*, s. 15–50; K. Górecka, *Konserwacja i restauracja XVII-wiecznych wielkoformatowych obrazów batalistycznych Martina Altomontego z kolegiaty pw. św. Wawrzyńca w Żółkwi.* „*Subtilitas intelligendi, explicandi et applicandi*” – o konieczności poznania znaczenia i kontekstu dzieła sztuki w procesie konserwacji, [w:] *Stan badań nad ...*, s. 51–86.

10 *Histoire de Stanislas Jablonowski castellan de Cracovie grand general des armées de Pologne en IV tomes [...] par de Jonsac*, Lipsk 1774 (A. Czołowski, *op. cit.*, s. 35, poz. 35, również na stronie internetowej: <http://polona.pl/>. Dostęp: marzec 2015).

11 Pod tym tytułem obraz opublikowany jest w książce *La Battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, a cura di P. Consigli Valente, introduzione A. Bertolucci, saggi di F. Zei, G. Cavazzini, Parma 1986, s. 40–41, 326.

12 Pod tym tytułem obraz opublikowany jest na stronie internetowej Fondazione Zeri: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/>. Nr katalogowy 84218. Dostęp: marzec 2015.

13 Strona Fondazione Zeri w zakładce *Reasons for attribution* podaje odpowiedź *Bibliografia*, która z kolei odsyła do wymienionej w przypisie nr 11 pozycji. Pobieźna analiza obrazu, porównanie go do źródłowo potwierdzonych dzieł Altomontego, w tym zbliżonego tematycznie płótna zamówionego do kolegiaty żółkiewskiej, pozwala podać w wątpliwość tę atrybucję. Por. M. Karpowicz, *Polskie itinerarium Marcina Altomontego*, „*Rocznik Historii Sztuki*”, t. VI, 1966, s. 97–159; *idem* *Marcin Altomonte – uzupełnienia*, „*Studia Wilanowskie*”, t. XVI, 2009, s. 20–25; J. Szpor, K. Górecka, *op. cit.*; J. Szpor, *op. cit.*; K. Górecka, *op. cit.*

- 14 Ryciny oraz obrazy ukazujące Ostrzyhom i bliskie mu okolice oddają w sposób różnorodny, tak w proporcjach, jak i kierunkach, przestrzeń i architekturę oraz ich położenie względem siebie. Zawsze jednak podkreślony jest podział na niżej położone miasto nad Dunajem, tzw. Wodne Miasto (*Vízváros*) oraz osadzoną na wysokiej skale twierdzę z zamkiem. Na przeciwległym brzegu leżą Parkany, od strony południowo-zachodniej zaznacza się wzgórze św. Tomasza (czasem również drugie, oddalone na północny wschód wzgórze św. Jerzego). W pokaźnym, panoramicznym płótnie autorstwa Altomontego widoczny jest od strony płd-wsch. osadzony na wzgórzu Wyszehrad. Zob. M. Zgliński, *Pokaz obrazów po konserwacji „Bitwa pod Wiedniem” i „Bitwa pod Parkanami” z kościoła św. Wawrzyńca w Żółkwi, Sale Redutowe Muzeum Teatralnego Opery Narodowej w Warszawie*, 5–24 X 2011. Tekst Zglińskiego dostępny pod adresem: http://www.ma.wroc.pl/db/elementy/159/files/Obrazy_Martino_Altomontego.doc. Dostęp: marzec 2015.
- 15 Fondazione Zeri, która udostępniła reprodukcję wykorzystaną w niniejszej publikacji, posiada jedynie czarno-białe zdjęcie. Moja korespondencja z fundacją pozwoliła ustalić, że w chwili obecnej nie ma możliwości dotarcia do reprodukcji kolorowej, ponieważ instytucja odpowiedzialna za wydawnictwo z roku 1986, Banca Emiliana, już nie istnieje, a obraz należy do kolekcji prywatnej, w związku z czym jego miejsce przechowywania najwłaściwiej opisać jako *ubicazione sconosciuta*. Korespondencja: styczeń 2015.

Na pierwszym planie, po lewej stronie kompozycji, siedzi na koniu idącym stępą król, Jan III, ujęty z profilu. Ubrany jest w płaszcz podbity gronostajem narzucony na długą, karmazynową szatę. Jego pierś zdobi łańcuch zakończony odznaczeniem, które z uwagi na jakość reprodukcji nie jest możliwe do rozpoznania. Na głowie ma kołpak zwieńczony ozdobnym elementem, trudnym do określenia, ale przypominającym nieco kabłąk korony. Obok przedstawieni są dwaj konni rycerze ubrani w stroje o wyraźnych elementach proveniencji polskiej.

Po stronie prawej od tej grupy, również na koniu, zwraca się w stronę Sobieskiego książę Karol Lotaryński, dowódca wojsk cesarskich. O jego tożsamości, randze i roli informuje trzymany nad nim przez towarzyszącego jeźdźcę proporzec z motywem dwugłowego, czarnego orła – emblematu cesarskiego. Naprzeciwko Jana III oraz Karola Lotaryńskiego stoją trzej Turcy: jeden trzyma tacę, na której leżą klucze do miasta Ostrzyhom, drugi skłania się przed adwersarzami, czyniąc gest hołdu, a trzeci trzyma białą flagę zatknietą na drzewcu zwieńczonym półksiężycem. Uwagę przykuwają ukazani w prawym dolnym rogu kompozycji dwaj siedzący na ziemi, spętani jeńcy tureccy – nieodłączny motyw towarzyszący scenom triumfów, zwycięstw oraz przedstawień wojowników zasłużonych w konfrontacjach z wojskami islamskimi, w tym oczywiście Jana III.

Scenę dopełniają postaci maszerujących lub jadących konno żołnierzy, prowadzących jeńców tureckich, oraz namioty rozstawione w przestrzeni obozu wojsk zrzeszonych. Architektura obu twierdz, Ostrzyhomia i Parkanów, oddaje raczej wyobrażenie topograficzne i urbanistyczne miejsc, które były świadkami opisywanych wydarzeń. Wiele elementów kształtujących architekturę obronną i panoramę miasta namalowano tak, aby bardziej spotęgować wrażenie siły i niedostępności założeń, niż zilustrować ich rzeczywisty rozkład i wygląd¹⁴. Właściwy jest ogólny układ Ostrzyhomia, którego część miejska rozlokowana była u dołu wysokiej skały, nad rzeką, zaś trudno dostępna twierdza z zamkiem wykorzystywała naturalne wzniesienie. Po lewej stronie od twierdzy, w oddali, widać jeszcze wzniesienie zwieńczone zabudową obronną, i jest to albo fort na wzgórzu św. Tomasza, albo umiejscowiona nie całkiem według rzeczywistych relacji przestrzennych twierdza Wyszehrad. Przy górnym brzegu płótna, pośrodku kompozycji widnieje napis: *STRIGONIAE*.

Całość przedstawienia utrzymana jest w oliwkowo-brunatnej kolorystyce, czego ocenę umożliwiała kolorowa reprodukcja opublikowana w książce *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*¹⁵. Zwracając uwagę z pietyzmem oddane elementy stroju, zróżnicowane pod względem faktury materiałów i ich różnorodnym odbijaniem światła. Ze szczególną dbałością namalowane są zwłaszcza dwie główne postaci, król Jan III oraz książę Karol Lotaryński

Ukazanie Jana III oraz Karola Lotaryńskiego odbierających z rąk Turków klucze do twierdzy Ostrzyhom jest na obecny moment jedynym znanym przedstawieniem takiej sceny. Poszukiwania oparte

na lekturze opublikowanych źródeł pisanych oraz na przeglądzie dostępnych zapisów obrazowych, które rejestrowałyby symboliczny akt przekazania władzy nad miastem w ręce zwycięzców, nie przyniosły jednoznacznych rezultatów. Jeśli takie źródło pisane istnieje, mam podstawy twierdzić, że byłaby to wyjątkowa i rzadka relacja. Liczne, zachowane do dnia dzisiejszego opisy zdobywania oraz poddania Ostrzyhomia o akcie przekazania kluczy nic nie mówią¹⁶.

Nasuwają się zatem pytania – czy ikonografia obrazu jest odbiciem wyobrażenia artysty o poddaniu Ostrzyhomia, które wpisane zostało w skonwencjonalizowaną, ale czytelną powszechnie formę, ze sceną odbioru kluczy do miasta, połączoną z motywem białej flagi i sylwetkami spętanych jeńców, czy może istnieje źródło – dotychczas szerzej nieznanne – mówiące o tym symbolicznym geście, jakiego dokonali dowódcy twierdzy na rzecz króla polskiego oraz Karola Lotaryńskiego?

Udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na te pytania wydaje się niemożliwe. Nawet gdyby przeszukać wszystkie zachowane relacje o wydarzeniach ostrzyhomskich, być może wciąż brakowałoby tej, która po prostu do naszych dni nie przetrwała, a zawierającej rozbudowany opis ceremonii przekazania władzy nad Ostrzyhomiem. Pozostaje więc przedstawić garść zebranych w drodze zgłębiania tematu informacji, których zestawienie umożliwi nakreślenie choć ogólnych wniosków.

Miasto Ostrzyhom (Esztergom, Strzyhom, Estörghon, Strigonia, Strigo-

16 Wyobrażenie o liczbie publikacji relacjonujących wydarzenia 1683 roku, w tym wybrane również zdobycie Ostrzyhomia, daje książka B. Klimaszewskiego, *Jan III w literaturze polskiej i zachodnioeuropejskiej XVII i XVIII wieku*, Kraków 1983. Dotarcie do wielu z nich wymagało obszernej i długiej pracy w wielu miejscach, w wielu przypadkach poza Polską. Z konieczności dokonałam wyboru, który uwarunkowany był dostępnością materiałów. Są to m.in.: cytowany we fragmencie powyżej list Jana III do Marii Kazimiery z dnia 28 października 1683, [w:] Jan Sobieski, *Listy do Marysieńki*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1962; P. Dupont, *Pamiętniki historii życia i czynów Jana III Sobieskiego*, oprac. D. Milewski, Warszawa 2011; F. Dalerac, *Les Anecdotes de Pologne, ou Memoires secrets du Regne de Jean Sobieski III. du Nom*, Amsterdam 1699; M. Kątski, *Diariusz wyprawy wiedeńskiej króla Jana III w roku 1683*, przyg. i wstęp B. Królikowski,

Lublin 2003; *Dyaryusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 r.: w 200 jej rocznicę*, wyd. T. Wierzbowski, Warszawa 1983; *Kara Mustafa pod Wiedniem: źródła muzułmańskie do dziejów wyprawy wiedeńskiej 1683 roku*, tłum. i oprac. Z. Abrahamowicz, Kraków 1973; *Djariusz tranzakcyjny wziętego Strigoniium 27. Octobris 1683* [w:] J. Woliński, *Diariusz zajęcia Strzyhomia w 1683 r.*, „Przegląd Historyczno-Wojskowy”, 1935, t. VI, z. 1. Przeglądałam również opracowanie, które wymienia J. Wimmer w katalogu *Odsiecz wiedeńska 1683*, Warszawa 1983; H.G. Majer, *Zur kapitulation des osmanischen Gran (Esztergom) im Jahre 1683*, [w:] *Südosteuropa unter dem Halbmond: Untersuchungen über Geschichte u. Kultur d. südosteurop. Völker während d. Türkenzeit*, München 1975, oraz z relacji autorstwa oficera ks. Lotaryńskiego, F. le Bègue, *Le Journal de la première campagne de Hongrie en 1683*, [w:] F. Stöller, *Neue Quellen zur Geschichte des Türkenjahres 1683 aus dem*

Lothringischen Hausarchiv, Innsbruck 1943, s. 55–127.

Dziękuję bardzo dr Annie Ziemlewskiej za pomoc w dotarciu do materiałów opublikowanych w Niemczech i Austrii.

Z druków ulotnych relacjonujących wydarzenia, m.in. *Verissima e distinta relazione Della Nuova, e Segnalata Vittoria Ottenuta dall'Armi Imperiali, e Polacche Sotto la Città, e Fortezza di Strigonia, Con l'acquisto dell'importante Forte di Barkam*, In Venetia, & in Bologna, per Giacomo Monti, 1683 [publikowana w różnych miejscach, m.in. również w Modenie, Wenecji, Genui]; *Distinta relazione del acquisto della città di Strigonia ottenuta dall'armi Christiane nell'Ungheria. Con altri Ragguagli degli accidenti in questi giorni occorsi. In Venetia, Per il Bosio, 1683* [publikowana w różnych miejscach we Włoszech, również w Genui i Neapolu].

- 17 *Strigonium vulgo Gran* to tytuł jednej z rycin, por. przypis 8. *Strigonium* jest nazwą łacińską miasta, a *Gran* niemiecką. Pozostałe wersje, obok polskiej, to: *Esztergom* – węgierska, *Strizhom* – spolszczona wersja od nazwy łacińskiej, podawana w historycznych opisach, *Estörgön* – turecka, *Strigonia* – włoska.
- 18 J. Wimmer, *Wiedeń 1683; Dzieje kampanii i bitwy*, Warszawa 1983, s. 378.
- 19 W. Felczak, *Historia Węgier*, Wrocław i in. 1983, s. 36–37, 45; D. Dercsényi, *Le château royal d'Esztergom*, Budapest 1965, s. 6.
- 20 W. Felczak, *op. cit.*, s. 47, 106; *A history of Hungary*, ed. Ervin Palmenyi, London 1975, s. 60, 282; D. Dercsényi, *op. cit.*, s. 7.
- 21 J. Wimmer, *op. cit.*, s. 378.
- 22 Jan Sobieski, *op. cit.*, s. 573.
- 23 D. Dercsényi, *op. cit.*, s. 7.
- 24 J. Wimmer, *op. cit.*, s. 378. Lapidarny opis Esztergomu podaje również Kątski: *Zbudowany ten zamek według starożytnej mody, ale na górze skalistej y wysokiej bardzo, nad samym Dunaiem. Pod nim ku Dunaiowi jedną stroną w murze miasto dosyć mocne y obronne, meczet w nim od Turków zbudowany, drugi na Zamku w Kaplice quondam Chrześcijańskiej, bo to miejsce już od lat in circa 140 w rękach pogańskich*. M. Kątski, *op. cit.*, s. 59.
- 25 J. Wimmer, *op. cit.* s. 379.
- 26 *Ibidem*.
- 27 J. Wimmer, *op. cit.*, s. 380.
- 28 Silahdar Mehmed aga z Fyndykly, cyt. za: Z. Abrahamowicz, *op. cit.*, s. 192.
- 29 Potwierdzeniem obaw Sobieskiego mogą być słowa Duponta: *Spodziewaliśmy się długiego i zacieklego oporu, gdyż*

nium, *vulgo Gran*)¹⁷ było potężną twierdzą o dużym znaczeniu strategicznym¹⁸, położoną przy południowym brzegu Dunaju, naprzeciwko Parkanów (dziś słowackie miasto Štúrovo). To jedno z najstarszych miast węgierskich, dawna siedziba królów z dynastii Arpadów oraz arcybiskupstwa. W XII wieku, za panowania króla Beli III, Ostrzyhom był metropolią, zadziwiał przybyszów swym bogactwem i przepychem wzorowanym na Bizancjum. W 1241 roku jako jedna z nielicznych węgierskich twierdz nie uległ natarciu tatarskiemu¹⁹. W roku 1683 niewiele zostało już świadectw jego dawnej potęgi i świetności²⁰. Miasto zostało po raz pierwszy zdobyte w roku 1545 przez Turków prowadzonych pod dowództwem Sulejmana I. Pod koniec XVI wieku, w latach osłabienia Imperium Osmańskiego, m.in. w wyniku przegranej bitwy pod Lepanto, Ostrzyhom powrócił do rąk chrześcijańskich, jednak tylko na krótko, bo już w roku 1605 znów uległ tureckim siłom. Od tego momentu do 1683 twierdza znajdowała się nieprzerwanie w rękach tureckich, stanowiąc znaczącą zaporę przed możliwymi wystęпами zbrojnymi wobec obsadzonej przez siły otomańskie Budy czy grup zbrojnych zajmujących tereny Górnych Węgier²¹. Zdobycie w październiku 1683 roku miasta i twierdzy przez zrzeszone wojska chrześcijańskie było niezwykle ważnym osiągnięciem nie tylko ze względu na pozyskanie strategicznie znaczącego dla obszarów południowej Europy punktu obronnego, ale także z uwagi na względy ideowe. Miejsce chrztu i koronacji św. Stefana odzyskało swoją chrześcijańską tożsamość.

O wartościach mierzalnych grubością murów, ale również uwarunkowanych historią miejsca, mówią słowa króla z cytowanego już listu: *jest to forteca najprzedniejsza całego królestwa węgierskiego, arcybiskupstwo; zamek wielki bardzo na górze wysokiej i skale, miasto zaś na dole dokoła zamku*²².

Przestrzennie Ostrzyhom składał się z dwóch niezależnych części obwarowanych i umacnianych od XIV do XVI wieku tak, aby wykorzystywać naturalnie ukształtowane wzgórze o wysokości 130 metrów²³. Mury obronne otaczały wzniesiony na wysokim wzgórzu stary zamek, a poniżej, od strony Dunaju, ujmowały rozlokowane miasto²⁴.

Po drugiej bitwie pod Parkanami, rozegranej 9 października 1683 roku, w której wojska tureckie poniosły zdecydowaną klęskę, wielki wezyr Kara Mustafa postanowił za wszelką cenę utrzymać w swoich rękach Ostrzyhom²⁵. W przededniu rozpoczęcia oblężenia w twierdzy stacjonował dobrze zaopatrzony bojowo garnizon w sile pięciu tysięcy samego wojska (nie wliczając cywilów), którymi dowodził bejlerbej Aleppo Deli Bekir pasza. Sam zaś wezyr udał się do Belgradu²⁶.

Obozujące po drugiej stronie rzeki siły zrzeszonych wojsk, w tym oddziały dowodzone przez Jana III oraz Karola Lotaryńskiego, miały dobre położenie, umożliwiające metodyczne przygotowanie się do rozpoczęcia oblężenia miasta. Dowódca wojsk cesarskich znalazł tamtejsze obwarowania i okolice z przeprowadzonego wcześniej rekone-

sansu terenowego. Przystąpiono do budowy mostu, wykorzystując naturalne uwarunkowanie terenu²⁷. *Nikczemni gaurzy dolożyli starań i wysiłków oraz zbudowali wyżej wspomniany most, potem przedostali się na ten brzeg, a ponieważ nikt nie stawiał im przeszkód, tedy w piątek dnia ósmego miesiąca zilkade przszli pod zamek Ostrzyhom, oblegli go, ustawili armaty i zaczęli go bombardować wskutek czego w różnych miejscach poburzyli [jego fortyfikacje]²⁸. Wojska zrzeszone wzmacniały się za sprawą docierania pod Parkany i Ostrzyhom dodatkowych sił w postaci kontyngentu brandenburskiego oraz korpusu piechoty i kawalerii bawarskiej pod komendą elektora, Maksymiliana Emanuela. Dnia 18 października przeprawa przez Dunaj była gotowa i zarządzono szturm na jeden z blokhauzów znajdujących się na sąsiadującym z twierdzą wzgórzem św. Tomasza. Atak powiódł się, przyniósł straty Turkom, którzy opuścili blokhauz i podpalili przedmieścia Ostrzyhomia, oddając stronie nacierającej ważne strategicznie pozycje. Szybki bieg wydarzeń był znaczący dla Jana III, który konfrontując się z odśrodkowymi działaniami opozycyjnymi wśród polskich komendantów, obawiał się trwającego zbyt długo oblężenia twierdzy, a takiego właśnie oczekiwał ze względu na ufortyfikowania Esztergomu²⁹.*

Tymczasem 22 października rozpoczęło się lokowanie stanowisk artyleryjskich po stronie ostrzyhomskiej, które wspierać miał ostrzał z drugiego brzegu Dunaju, nadzorowany przez Marcina Kątskiego, autora jednej z zachowanych relacji: *Die 24. Octobr. Zaczęta oppugnacya Granu albo Strygonu, albo iak zowią Niemcy Estergamu... Die 25. Octobr. W Poniedziałek, continua expugnatio, z dział burzących bito breszem y ze wszystkich stron bomby w Zamek rzucano, także y miny przysadzone*³⁰. Było to możliwe w nocy – udało się wówczas zdobyć stanowiska pod fortyfikacjami niezbędne do wykonania prac minerskich³¹. Ostrzał artyleryjski, prowadzony 25 października ze wszystkich stron, poczynił liczne wyłomy w murach i spowodował straty w załodze obronnej. W efekcie nastąpiło wycofanie się Turków, ludności cywilnej i załogi w wąski obręb murów obronnych zamku. Sprawa ewentualnej kapitulacji Ostrzyhomia stawała się coraz bardziej realna. *Skonfudowani tedy Turcy, ale bardziey Boską mocą niż naszą, wyprawili w nocy z Wtorku na Śrzedę [26/27 października – MG] posła swego z listem, dając się w moc, y poddawiając się wielkiemu Imieniowi Króla Jmci, prosząc tylko o zdrowie y dostatki swe*³². Oddajmy głos Dupontowi: *Nasze bombardowanie tak ich wymęczyło, że czwartego dnia wywiesili białą flagę*³³. Ten sam autor podaje (podobnie jak Kątski), że jednym z warunków podjęcia rozmów o kapitulacji załogi tureckiej było poddanie miasta nie komu innemu jak królowi³⁴. Jeszcze dobitniej wspomina o tym warunku anonimowa relacja, opisując przybycie posła tureckiego z pismem od paszów uzgadniającym warunki kapitulacji: *pełnym sybmiszej i deklaracyej, że się na wielką sławę i słynące po całym świecie imię Króla Jm. podając, byle ich [...] bezpiecznie do Budy puszczono*³⁵. Gwarantem dla

nie ma na świecie narodu, który by bronil twierdz lepiej i z większą stanowczością niż Turcy – ludzie, którym powierza się to zadanie, wiedzą, że ich życie zależy od tego, czy zdołają utrzymać fortecę. P. Dupont, *op. cit.*, s. 225–226.

O wątpliwościach strony polskiej odnośnie do planu działań zbrojnych czytamy również w zapiskach Le Bègue'a, *Le journal de la première campagne de hongrie en 1683, op. cit.*, s. 117. O nastrojach panujących przed atakiem na Ostrzyhom dają wyobrażenie słowa samego Sobieskiego, wypowiedziane 15 października: *Czas spóźniony, deszcze, głód na ludzie i konie (osobliwie w chlebie dla ludzi, bo mięsa i soli jest siła), choroby, rabunki, palenia wsi, kościółów, kapłanów...*, Jan Sobieski, *op. cit.*, s. 561.

30 M. Kątski, *op. cit.*, s. 59.

31 J. Wimmer, *op. cit.*, s. 382.

32 M. Kątski, *op. cit.*, s. 59.

33 P. Dupont, *op. cit.*, s. 226.

O wywieszanej białej fladze wspomina też druk ulotny, wydawany w różnych miejscach pod nieco odmiennymi tytułami. Korzystałam z: *Distinta relazione del acquisto della città di Strigonia ottenuto dall'armi cristiane*, Antonio Bosio, Venezia 1683. Biała flaga jest też widoczna na obrazie zachowanym w Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium, nr inw. 2428, z serii dzieł pochodzących z kolekcji Wittelsbachów w Schleissheim.

34 *Ibidem*.

- 35 *Djariusz tranzakcji...*,
op. cit., s. 102.
- 36 *Ibidem*.
- 37 M. Kątski, op. cit., s. 59;
J. Wimmer, op. cit., 383.
- 38 Dalerac publikuje
w swoich wspomnieniach
list, jaki wystosował
pasza Aleppo Bekir,
gubernator Ostrzyhomia,
do króla polskiego. Zob.
F. P. Dalerac, op. cit.,
416–417.
- 39 *Après la capitulation et
les ottages données de
part et de l'autre, ils ont
donné une des portes de
château*. Por. *Le journal de
la première campagne de
hongrie en 1683*, op. cit.
s. 121. O wymianie jeńców
wspomina również
M. Kątski, op. cit., s. 60.
- 40 *Djariusz tranzakcji...*,
s. 105. Według Marcina
Kątskiego (op. cit.,
s. 60): *Weszli tedy imć p.p.
Komisarze w osadzoną
bramę i z woli JKMcI, na
którego się poddała, oddali
fortecę Starhembergowi,
general feldmarszałkowi
cesarskiemu. Przyjechał
potem książę lotaryński
i książę bawarski, widząc
gotujących się w drogę
Turków, którym parol
i słowo królewskie
dotrzymane*.
- 41 M. Kątski, op. cit., s. 60.

Turków, zabezpieczeniem przed złością wezyra, który nakazał bronić twierdzy do końca, miało być pismo z pieczęcią Jana III oraz z królewskim nakazem oddania fortecy³⁶. Kolejnym z warunków kapitulacji było pozostawienie przy życiu i puszczanie wolno garnizonu tureckiego oraz zgromadzonej w Ostrzyhomiu ludności cywilnej. Wszyscy, pod eskortą wojsk, mieli udać się bezpiecznie do Budy, drogą wodną i lądową, zachowując przy sobie zdrowie i dostatki swe³⁷.

Wróćmy jednak do przedmiotu omówienia – obrazu ukazującego Jana III oraz Karola Lotaryńskiego odbierających z rąk tureckich klucze do zdobytego miasta Ostrzyhom. Materiały źródłowe, do których udało się dotrzeć, pozwalają wysunąć uprawnione stwierdzenie, że w zachowanych relacjach z epoki nie pada wiele informacji na temat samej strony obyczajowej ustalania warunków kapitulacji, a w konsekwencji – przekazania władzy nad miastem i zamkiem nowym patronom. Relacje naocznych świadków, jak również teksty publikowane w drukach ulotnych koncentrują się przede wszystkim na kwestiach politycznych i militarnych, tak jakby zagadnienia obyczajowe były na tyle oczywiste, że nie zasługiwały na szczegółowy opis.

Wszystko, co możemy przeczytać o niewralgicznym momencie wydarzeń, zawiera się w niewielu lapidarnych słowach. Tak więc powtarzano przekaz o wyeksponowaniu przez Turków białej flagi (relacja Duponta oraz druk ulotny *Distinta relazione del Glorioso acquisto dell'importantne Città di Strigonia*, a w ikonografii – obraz należący do kolekcji Bayerische Staatsgemäldesammlungen), wspomniano też o podjęciu rozmów z reprezentantami adwersarzy, które poprzedziły zasadniczą kapitulację (m.in. Kątski, *Djariusz tranzakcji wziętego Strigonium 27* oraz *Le journal de la première campagne de hongrie en 1683*)³⁸. Ostatnie ze wspomnianych źródeł objaśnia, że po kapitulacji i obustronnej wymianie zakładników Turcy oddali swym zwycięzcom jedną z bram zamku³⁹. Z kolei anonimowa relacja w języku polskim mówi, że po uzgodnieniu warunków kapitulacji, *skrypt ucałowawszy, alepski pasza z drugim kolegą swoim tegoż momentu zaraz zwałoną bramę rugować kazali, z duszami a ręcznym orężem bez strzelby najprzedniejszą te calego Królestwa Węgierskiego fortecę oddali...*⁴⁰. Dnia 28 października Turcy zostali wyprowadzeni nad Dunaj, co obserwował król i – jak podaje Kątski – *mówił z wezyrem alepskim, który był komendantem, z drugim także, baszą merskim*⁴¹. Pojawiają się jeszcze lakoniczne opisy sytuacji po wyjściu muzułmanów i wejściu chrześcijan, odśpiewaniu *Te Deum laudamus* w świątyni, która jeszcze chwilę temu była meczetem, a potem po objęciu miasta przez wojska pod komendą Karola Lotaryńskiego. W żadnej ze wspomnianych relacji pisanych *ad vivum*, lub wkrótce po wydarzeniach, nie ma przekazu, który można byłoby interpretować jako opis sceny przekazania kluczy do Ostrzyhomia, przeniesiony następnie na zachowane do dziś płótno.

Wśród materiałów pochodzących z epoki zwraca za to uwagę upo-

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 61 Kalendarz ścienny
na rok 1684, François Jollain
starszy (?), 1683, Całość oraz
fragment

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

42 *Distinta relazione...*,
op. cit.

43 *Ibidem*, s. 3...*onde venne nel Campo Cristiano un'Officiale Turco con due altri molto ben adornati di superbe vesti ricamate d'oro, e condotti al Quartiere Generale, humiliati con somma riverenza chiesero, che se gli concedesse due pezzi di Cannone, Tamburi, battenti, Bandiere spiegate, Armi, e Bagaglio; ma non gli fu concesso, che solamente la vita...*

... do obozu chrześcijan przybył oficer turecki w towarzystwie dwóch innych, ubranych w bardzo dostojne, przybrane złotem stroje, zostali poprowadzeni do Kwatery Głównej, z wielkim uniżeniem poprosili o przyznanie im dwóch armat, werbli, spustów, flag, broni i amunicji, jednak nic nie zostało im darowane, tylko ich własne życie. Tłum.

J. Wollner. Tłumacze dziękuję bardzo za pomoc translatorską.

44 H. Widacka, *Lew Lechistanu*, Warszawa 2010, nr 147, s. 338–339. Według informacji w cyfrowej bazie danych Muzeum Narodowego w Warszawie autorem ryciny jest Jacques Jollain. Por. <http://cyfrowe.mnw.art.pl/>. Dostęp: marzec 2015.

wszechniany w odpisach, wydawany w różnych miejscach we Włoszech, druk ulotny zatytułowany *Distinta relazione del Glorioso acquisto dell'importantne Città di Strigonia Fatto dall'Armi Christiane nell'Ungheria con tutti Ragguagli degli accidenti in questi giorni occorsi*⁴². W czterostronicowej ulotce czytamy, że do obozu wojsk chrześcijańskich przybyli negocjować w duchu pokory warunki kapitulacji poseł turecki z dwoma towarzyszami, ubrani w zdobne, złotolite szaty, prosząc chrześcijan o darowanie im nie tylko życia, ale i wyposażenia arsenału zamkowego⁴³. Czy opisana scena jest oparta na autentycznych wydarzeniach, czy też sięga do wyobraźni autora ulotki? Informacja ta w podobnym brzmieniu nie pojawia się w żadnej ze znanych mi relacji sporządzonych przez naocznych świadków. Jednakże fragmenty powyżej wspomnianych źródeł (relacji François Le Bègue'a i anonimowego autora polskiego oraz diariusza Marcina Kątskiego), a także treść ulotki wydanej na terenie Włoch wkrótce po zajściach pod Ostrzyhomiem, zdają się wykazywać dalekie pokrewieństwo ze sceną, którą oglądamy na obrazie w prywatnej kolekcji parmeńskiej. Chodzi nie tyle o ich bezpośrednie podobieństwo, zwłaszcza na uniwersalność i znaczącą lapidarność tych wątków, ile o to, że wspominają – choć marginalnie – informacje odnoszące się do tła zwyczajowych działań określających status konfliktu.

Do wymownych ciekawostek, pomocnych w kontekście analizy ikonografii omawianego tu dzieła, należą dwa kolejne świadectwa: jednym z nich jest ścienny kalendarz na rok 1684, przygotowany prawdopodobnie w warsztacie François Jollaina starszego⁴⁴ [il. 61](#), drugą jest informacja podana w jednym z wielu druków wydanych wkrótce we Włoszech, które opisywały wiele epizodów powiązanych z wiktoria wiedeńską.

Podstawowym elementem dekoracyjnym kalendarza jest rycina upamiętniająca najważniejsze wydarzenie minionego roku – bitwę pod Wiedniem. U dołu, w medalionach, widnieją trzy niewielkie scenki dokumentujące komplementarne zajścia z jesieni 1683 roku. Są to: wzięcie Neuhäusel (dziś słowackie Nové Zámky), uroczystości związane z przyjęciem w Rzymie wielkiego sztandaru i odśpiewania na tę okoliczność *Te Deum*, oraz wydarzenie opisane jako *Reduction de la ville de Strigonnie*, ukazująca akt przekazania kluczy. Nas najbardziej interesuje ostatnia z ilustracji. Rytownik przedstawił tam z profilu trzy postaci stojące w pozie wskazującej poddanie, z których pierwsza trzyma przed sobą tacę, a na niej spoczywające dwa klucze. Grupa ta zwraca się w stronę zaaranżowanego w przestrzeni obozu wojskowego (o czym przekonują nas widoczne w tle namioty) podniesienia osłoniętego draperiami, na którym siedzi postać przyjmująca hołd. Z uwagi na skalę ilustracji niemożliwe jest dokładne zidentyfikowanie, a właściwie zdefiniowanie jej uczestników, ale grupa przychodząca z kluczami to zapewne posłowie tureccy ubrani w zdobne, bogate szaty (przekonuje o tym dokładniej wyry-

Zdjęcia dostępne w wersji papierowej

il. 62 *Bitwa pod Parkanami*, ryt. Johanna Sibilla Küsel (Krauss), rys. Sebastien Le Clerc, 1703–1717. Całość oraz fragment

towana postać trzymająca tacę z kluczami). Z kolei postać siedząca na podwyższeniu, odbierająca poselstwo, nie ma w sobie żadnych cech charakterystycznych, kształtujących wizerunki – nawet schematyczne – Jana III. Skala i pobieżność przedstawienia pozwalają jedynie stwierdzić, że jest to sylwetka ubrana w strój wojskowy typu zachodniego, o wiele bliższy kostiumowi, w którym ukazywany jest w rozlicznych przedstawieniach wydarzeń 1683 roku książę Karol Lotaryński. Towarzysząca rycinie inskrypcja nie wyjaśnia w żaden sposób takiego ujęcia momentu poddania Ostrzyhomia, nie sugeruje też możliwego źródła inspiracji dla wyboru sceny przekazania kluczy⁴⁵.

Trudno wnioskować, czy między ryciną opublikowaną w kalendarzu na 1684 rok a obrazem parmeńskim istniała jakakolwiek relacja pierwotna i powtórzenia (ikonograficznego bądź tematycznego), ponieważ próba doszukania się podobieństw formalnych przyniosła nikłe rezultaty. Przy uważnym porównaniu przedstawienia na obrazie parmeńskim oraz sceny głównej kalendarza, dokumentującej walki pod murami Wiednia, dostrzec można pojedyncze analogie, które jednak nie zdradzają ewidentnej inspiracji. Do tych pokrewieństw należą np.: sposób ujęcia grupy głównych postaci, Jana III i Karola Lotaryńskiego, umieszczenie w zbliżonym miejscu proporca z emblematem cesarskim, obecność na pierwszym planie motywu jeńca lub jeńców tureckich. Są to jednak luźne podobieństwa, poparte bardziej obecnością tych stosunkowo oczywistych i zwyczajowych w takiej ikonografii motywów

⁴⁵ Inskrypcję *in extenso* przytacza H. Widacka – *ibidem*, s. 338.

- 46 Stosunkowo podobną scenę możemy jeszcze zobaczyć w niewielkiej winietce, która wieńczy ozdobną oprawę ryciny ukazującej bitwę pod Parkanami, rytowaną przez Johannę Sibillę Küsel (Krauss) według rysunku Sébastiena Le Clerca. *Odsiecz wiedeńska 1683...*, t. 2, nr kat. 456, s. 263 (il. 62). Ukazano tam hold składany przez poselstwo tureckie Karolowi Lotaryńskiemu, jednak akt przekazywania kluczy nie występuje w tej pracy.
- 47 *Sincero, e distinto racconto delli consigli et operationi, tanto dell'armi Imperiali, e Polacche, quanto degli assediati di Vienna, contro le formidabili forze Ottomane. Con perfetto Ragguglio dell'Assedio, fino alla presente Vittoria, e Suoi Progressi. Dedicato...*, Venetia, Presso Antonio Bosio, 1683. Relacja datowana jest na 2 października 1683 roku.
- 48 Gest przekazania kluczy do Wiednia Leopoldowi z rąk komendanta, hrabiego von Starhemberg, odnaleźć można w jednej z relacji gdańskich, wydanych w 1683 roku. Pisze o tym M. Madeja-Grzyb, *Odsiecz wiedeńska w relacjach gdańskich*, artykuł w zakładce *Silva Rerum*, strona internetowa Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, http://www.wilanow-palac.pl/odsiecz_wiedenska_w_relacjach_gdanskich.html. Dostęp: marzec 2015. W kontekście nieco innych okoliczności, ale o podobnym wydarzeniu, mówi wydana w drugim dziesięcioleciu XVIII wieku sztuka teatralna, którą J.A. Stranitzky napisał dla wiedeńskiego Volkstheater. W jednej ze scen to właśnie Jan III po stoczony bitwie ma być odbiorcą (z rąk kłęzących hr. von Starhemberg, Kapliña i Dauna) kluczy do bram Wiednia, jednak polski władca nie

niż ich analogią formalną. Sama zaś scena dedykowana Ostrzyhomowi, widniejąca w dolnej części kompozycji z kalendarza, tuż obok inskrypcji objaśniającej główny motyw ilustracyjny, poza zasadniczym przedmiotem – przekazaniem kluczy do tego właśnie miasta – nie wykazuje żadnych podobieństw względem naszego obrazu⁴⁶. Mimo tych różnic w grafice Jollain powiązał zdobycie Ostrzyhomia z gestem przekazywania kluczy i jest to na tę chwilę jedyna scena, która w świetle ikonografii odpowiada tak wyraźnie treści przedstawienia na obrazie z Parmy. Można więc rozpatrywać ten powszechnie dostępny druk, jakim był wydany (prawdopodobnie w Paryżu) kalendarz na rok 1684, jako jedną z możliwych inspiracji sposobu zilustrowania sceny dla omawianej kompozycji malarskiej.

Drugi z „tropów” ma inny charakter, jest bowiem fragmentem tekstu jednego z licznych druków ulotnych powstających we Włoszech jako echo wydarzeń roku 1683, a nie wizualnym dokumentem o cechach zbliżonych do obrazu parmeńskiego⁴⁷. Druk wydany w Wenecji przez Antonia Bosio jest obszerniejszy niż wspomniana wcześniej czterostronicowa ulotka traktująca o zdobyciu Ostrzyhomia. Na 24 stronach znalazł się opis wydarzeń, które 12 września doprowadziły do walnej konfrontacji: omówiono tam samą bitwę, jej uczestników oraz przebieg sytuacji w dniach po wiktorii. Informacja, która zwróciła moją uwagę w kontekście parmeńskiego płótna, znajduje się na stronie 17 publikacji. Są tam opisane wydarzenia, jakie rozegrały się w dwa dni po zasadniczej bitwie, 14 września: *Cytuję in extenso: L'Imperatore entrò in Vienna trionfante accompagnato dalli Signori Elettori di Baviera, e Sassonia con molti altri Principi, e fu ricevuto con acclamazioni dai Cittadini, e Soldati schieratio con l'Armi, e gli furono presentati le Chiavi della Città* [podkreślenie – MG], *consolando con la sua Imperiale presenza quell'afflitto, e bravo Pressidio & assistè alla Messa solenne, e Te Deum nella Chiesa maggiore di San Stefano*. Chodzi oczywiście o odnotowany przez autora relacji akt przekazania kluczy Leopoldowi I. Gest ten miałby symbolizować jego powrót do stolicy cesarstwa, objęcie na nowo patronatu nad Wiedniem po tygodniach i miesiącach niepokoju o przyszłe losy miasta i jego dalszą przynależność⁴⁸.

Większość przekazów o następstwach wielkiej bitwy, które są powszechnie znane również w Polsce, koncentruje się z oczywistych względów na zdarzeniach związanych z postacią Jana III i sytuacją jego wojska. Sekwencja, jaka układa się w rodzimej pamięci, obejmuje przede wszystkim uroczysty wjazd Jana III do Wiednia, uczestnictwo króla w solennych nabożeństwach w kościołach Jezuitów, św. Stefana i u Augustianów, a dalej pamiętne spotkanie z cesarzem Leopoldem w Schwechat (15 września), po którym – według słów Jana III – *zaraz tak wszystko się odmieniło, jakoby nas nigdy nie znano*⁴⁹. Trudno jest mi zatem ocenić, na ile fragment relacji włoskiej, mówiący o przekazaniu kluczy do Wiednia z rąk hrabiego von Starhemberg

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

il. 63 *Hold Węgrów przed Kara Mustafą*, ryt. Romeyn de Hooghe, ok. 1683

Leopoldowi I, jest napisany podług rzeczywistych zdarzeń, w ślad za wspomnieniem naocznego świadka, a na ile jest to jednostkowa informacja. Nieznana jest mi również dokumentacja obrazowa właśnie takiej sceny z udziałem cesarza Leopolda I. Traktuję jednak wzmiankę o przekazywaniu kluczy do Wiednia jako pewne świadectwo, ważne o tyle, że wymienione w kontekście zbliżonym historycznie do oblężenia Ostrzyhomia, przetwarzające motyw, jaki leży u podstaw treściowych omawianego tu obrazu.

Jeszcze jednym kontekstowo zbliżonym dziełem wykorzystującym akt przekazaniu kluczy, tym razem jednak w odwrotnej konfiguracji stron przekazującej oraz przyjmującej, jest rycina autorstwa Romeyna de Hooghe, należąca do cyklu dokumentującego wydarzenia spod Wiednia roku 1683⁵⁰.

Wszystkie zebrane wiadomości skłaniają mnie do sformułowania wniosku, że najbardziej prawdopodobnym materiałem stanowiącym inspirację dla ukształtowania takiej a nie innej kompozycji ilustrującej poddanie Ostrzyhomia były ogólnodostępne, powszechnie publikowane, popularne materiały, tak obrazowe, jak i tekstowe. Druk ulotny, kalendarz, relacja, rycina z komentarzem mogły być źródłem inspiracji dla kompozycji, której rezultat widzimy na płótnie zachowanym w Parmie.

Choć umotywowanie tej tezy wymaga czasu i dalszych poszukiwań, które niekoniecznie przyniosą definitywną odpowiedź, wydaje się ona mieć najmocniejsze podstawy. Pewnego rodzaju artystyczna umowność, która charakteryzuje obraz, zarówno pod względem zilustrowa-

przyjmuje daru, bowiem jego zdaniem należy się on władcy potężniejszemu od niego, cesarzowi Leopoldowi I. Pisze o tym A. Sommer-Mathis, *Trzysta lat króla Jana III Sobieskiego na wiedeńskich scenach. Pamięć o „Turkach”, medialna inscenizacja i propaganda polityczna*, artykuł w zakładce *Silva Rerum*, strona internetowa Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, http://www.wilanow-palac.pl/print/trzysta_lat_krola_jana_iii_sobieskiego_na_wiedenskich_scenach_pamiec_o_turkach_medialna_inscenizacja_i_propaganda_polityczna.html. Dostęp: marzec 2015. Oryginalny tekst publikacji: *300 Jahre König Jan III. Sobieski auf den Wiener Bühnen, Türkengedächtnis', mediale Inszenierung und politische Propaganda*, opublikowany w: J. Heiss, J. Feichtinger (Hg.), *Der Erinnernte Feind. Kritische Studien zur "Türkenbelagerung"*, Band 2, Wien 2013.

49 Jan Sobieski, *op. cit.*, s. 527.

50 Rycina przedstawiająca hold Węgrów przed Kara Mustafą, z serii rytowane przez Romeyna de Hooghe, ok. 1683. *Odsiecz wiedeńska 1683...*, t. 1, s. 236, nr kat. 355; t. 2, il. nr 245 (il. 63).

51 Tak jak już wspomiano, sposób oddania architektury miast i topografia terenu raczej odzwierciedlają pewne zależności przestrzenne Ostrzyhomia i Parkanów, niż je dokumentują. Z kolei sposób sportretowania głównych bohaterów opiera się na kompilacyjnym potraktowaniu cech charakterystycznych dla wizerunków Jana III i Karola Lotaryńskiego; Jan III ujawnia raczej swoją tożsamość strojem i obecnością wąsów niż podobieństwem rysów.

52 Wymownym dowodem różnorodności wizerunkowej Jana III, jaką utrwaliły powstające w całej Europie ryciny, jest opracowanie H. Widackiej, *Lew Lechistanu*. Do obrazów, które zaliczyć można do właśnie takiej kategorii dzieł, należą np. dwa inne płótna, zachowane w Museo Civico w Piacenzie i w kolekcji Ambasady Włoskiej w Wiedniu, przypisywane Ferdynandowi Kienowi. M. Gołąbek, M. Kunicki-Goldfinger, *Sobieskiego kręgi pamięci. Dzieła sztuki, miejsca i zwykłe pamiątki jako ślady legendy Sobieskiego – rekoniesans włoski*, [w:] *Primus inter pares*, red. D. Waławender-Musz, Warszawa 2013, s. 225–226.

53 J. Brown, J.H. Elliott, *A Palace for a King: the Buen Retiro and the court of Philip IV*, New Haven 1980, s. 182.

54 Inskrypcja wyhaftowana na tkaninie głosi: HIC MILITES VVILLELMI DUCIS PUGNANT CONTRA DINANTES ET CUNAN CLAVES PORREXIT. <http://www.bayeux-tapestry.org.uk> Dostęp: marzec 2015.

55 W bazie danych Mandragore, która gromadzi rękopisy iluminowane, numer katalogowy 5054 (dawny numer 9677). Wśród miniatur ilustrujących konflikt francusko-angielski kilka ukazuje poddanie

nia szerokiego kontekstu przestrzennego teatru walk, jak i sposobu sportretowania głównych bohaterów, może być potwierdzeniem tych przypuszczeń⁵¹. Obraz parmeński został prawdopodobnie namalowany nie według wspomnień naocznego świadka czy osobistych obserwacji, ale w następstwie przetworzenia licznie wędrujących po kontynencie urywkowych relacji słownych i powstałych „daleko od modelu” graficznych wzorców oraz wykorzystania powszechnie zrozumiałych, utrwalonych kulturowo gestów i motywów⁵².

Swego rodzaju ciekawostką wobec znanych historycznych relacji, spisanych ręką naocznych świadków zdarzeń, które nie mówią nic o geście przekazania/odebrania kluczy do miasta/zamku Ostrzyhom, jest wierszowany tekst opublikowany znacząco później, bowiem w 200-lecie wydarzeń. Jest to utwór autorstwa Juliusza Ligonia, *skreślony dla braci ślązaków*, pod tytułem *Obrona Wiednia, czyli niemieckiego państwa i chrześcijaństwa przez Jana Sobieskiego króla polskiego, 12 września 1683 roku*, Poznań. Poza wydarzeniami związanymi z obroną stolicy cesarstwa, spisany prostym, momentami naiwnym rymem, autor wspomina losy dalszej części kampanii tureckiej. Pojawia się w nim *explicite* wątek przekazania kluczy, w kontekście omawianego miasta (s. 66–67; podkr. – MG):

*Forteca tamże Ostrzyhom zwana,
Poddala się też na imię Jana.
Sto czterdzieści lat Turcy ją mieli,
Teraz Janowi w ręce ją dali;
Lecz wolny wychód z niej wyprosilili,
I Lwa Polskiego widzieć pragnęli.
(lwem zwali Turcy Jana Trzeciego,
Bo też niby lwa bali się jego.)
Król stał na koniu przeciw forteczy,
A Turcy w liczbie czterech tysięcy
**Szli obok niego i broń składali,
Na króla wszyscy pilnie patrzali.
W końcu i basza klucze mu oddał
I też na króla długo poglądał.**
Mówił, że nigdy przez swoje życie
Takiej osoby nie widział w świecie.
Tu znów nie mało łupów zdobyto,
A mianowicie sto armat wzięto.
Lecz zostawmy tu Jana naszego,
A do Wezyra wróćmy znanego.*

Ze względu na uniwersalność sceny głównej, uwiecznionej na omawianym obrazie, jeszcze na chwilę zatrzymajmy się przy samym obyczaju przekazywania kluczy i jego zastosowaniu w sztuce europejskiej według zakodowanego języka gestów i ujęć o czytelnym dla człowieka

baroku (i nie tylko) znaczeniu. Moment przekazania kluczy ukazują dzieła sztuki europejskiej powstałe na przestrzeni kolejnych epok, począwszy od średniowiecza. Obecność tego motywu jest zawsze podyktowana chęcią udokumentowania końca konfliktu zbrojnego, który zostaje rozwiązany z chwilą przekazania władzy nad określonym miejscem przez pokonanych, a uroczysta forma zasadza się na rycerskiej kulturze dworskiej⁵³. Wśród świadectw artystycznych, na których spotykamy tak zilustrowany akt kapitulacji, zmiany przynależności miasta, objęcia go w posiadanie przez nowego gospodarza, jest zabytek sztuki normańskiej – tkanina z Bayeux, powstała w wieku XI po podboju Anglii przez Wilhelma Zdobywcę⁵⁴. Podobne przedstawienia pojawiają się także w XV-wiecznym malarstwie miniaturowym, a znakomitym przykładem są iluminacje w rękopisie przechowywanym w Bibliothèque nationale de France – *Les Vigiles de Charles VII* Martiala de Paris (Martiala d’Auvergne) – poświęconym dziejom konfliktu francusko-angielskiego w XV wieku⁵⁵. Sztuka nowożytna dostarcza wielu artystycznych przykładów wykorzystania motywu przekazania kluczy, jednak z oczywistych względów pierwsze kroki analizy tego tematu ikonograficznego prowadzą do dzieła Diega Velázquezego *Poddanie Bredy*. Wyjątkowe płótno, należące dziś do Muzeum Prado, powstało w latach 1634–1635 i było przeznaczone do dekoracji jednej z reprezentacyjnych sal w pałacu Filipa IV, Buen Retiro. Sposób przedstawienia przez artystę momentu kapitulacji, ukazanego pod gestem hołdu połączonego z przekazaniem kluczy, jest zarazem nieklasycznym potraktowaniem tego tematu⁵⁶. Nie odnajdujemy tu definitywnego, uwypuklonego kompozycją podziału na pokonanych i zwycięzców. Odejście od kanonicznej formuły wskazywać miało, poza innymi znaczeniami, wielkoduszność i łaskawość Hiszpanii reprezentowanej przez Ambrożego Spinolę⁵⁷. Oblężenie miasta trwało prawie dziewięć miesięcy, a przebiegiem wydarzeń i mnogością rozwiązań innowacyjnych z zakresu inżynierii oblężniczej interesował się cały kontynent. Kiedy doszło ostatecznie do podpisania aktu kapitulacji, łaskawe i liberalne warunki ugody wzbudziły powszechne zdumienie. Kulminacyjną sceną uwiecznioną przez Velázquezę jest przekazanie klucza Ambrożemu Spinoli przez dowódcę załogi holenderskiej, Justinusa von Nassau. Fascynujący, nieodgadniony do końca układ gestów i póż obu głównych bohaterów ma zawierać w sobie spektrum emocji i znaczeń, jakie wiążą się z aktem poddania – przekazania suwerenności na ręce zwycięskiej strony, konfrontacji oponentów w sytuacji, kiedy hierarchia pomiędzy nimi została już ustalona. W tym wypadku nacisk jednak położony jest na łaskawość i wielkoduszność zdobywców. Justinus von Nassau pochyła się przed Spinolą, ten zaś z uszanowaniem, wręcz przyjaźnie zwraca się do pokonanego dowódcy. Najciekawsze jednak w świetle rozważań o źródłach inspiracji dla parmeńskiego obrazu może być spostrzeżenie, że akt przekazania klucza, symbolu zwycięstwa w trudzie i znoju Bredy, może być tylko wytworem wy-

się poprzez przekazanie kluczy. <http://archiveset-manuscripts.bnf.fr/>. Dostęp: marzec 2015.

- 56 Kwestia ta została szczegółowo omówiona w obfitej literaturze. Do podstawowych opracowań twórczości Velázquezę, w tym przywołanego obrazu, należy książka C. Justi, *Diego Velázquez and His Times*. London: H. Grevel, 1889. Korzystałam również z: J. Brown, J.H. Elliott, *op. cit.*, s. 178–184; J. Lopez-Rey, *Velázquez: the complete works*, Taschen 1997. W kontekście socjologicznym, obyczajowym oraz historiozoficznym analizuje dzieło R.E. Wagner-Pacifi, *The art of surrender: de-composing sovereignty at conflict's end*, Chicago, London 2005.
- 57 W książce J. Brown, J.H. Elliott, *op. cit.*, s. 180, czytamy, że ceremonia poddania mogła przyjmować najróżniejsze formy, jednak w sztuce jest zawsze reprezentowana pod postacią korowodu triumfu i poniżenia, w którym zwycięzca ukazany jest na koniu, przyjmując hołd od kłęczącego i uległego pokonanego. W nieodległym czasie, w zbliżonym kontekście, ponieważ również z udziałem Ambrożego Spinoli i do pałacu w Buen Retiro, powstał obraz dokumentujący poddanie Jülich, którego autorem jest Jusepe Leonardo. Kompozycja nie pozostawia wątpliwości co do relacji między postaciami: zwycięzca dominuje, a przegrany jest upokorzony. To właśnie taki sposób obrazowania poddań można spotkać najczęściej. Do istotnych ilustracji obyczajaju przekazania kluczy w tym duchu należy również obraz Francisco de Zurbarána *Poddanie Sewilli*, z roku 1634 (il. 64).

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

58 Podaję w wolnym tłumaczeniu za wersją angielską – por. R.E. Wagner-Pacifici, *op. cit.*, s. 32: *Justusie, przyjmując klucze, wiedząc, jak jesteś waleczny, i pamiętając, że to odwaga pokonanego czyni sławnym zwycięzcę.*

59 J. Brown, J.H. Elliott, *op. cit.*, s. 178–184; R.E. Wagner-Pacifici, *op. cit.*; J. Lopez-Ray, *op. cit.*, s. 108.

60 W relacji Marcina Kątskiego (*op. cit.*, s. 60) słowo „laskawość” pojawia się w odniesieniu do uzgodnionych z Turkami warunków kapitulacji: *Więc i to szło w konsyderacyją, że exemplum clementiae i drugih pociągnąć może.*

obraźni. Wydarzenie to uznany dramatopisarz, Pedro Calderón de la Barca, opisał w sztuce z roku 1628, zatytułowanej *El sitio de Breda*⁵⁸. Jedynym jednak źródłem historycznym mówiącym o kluczu, który podsumowywałby konflikt hiszpańsko-holenderski, jest anonimowy tekst *Carta tercera que vino a un cavallero* (opublikowany w Valladolid w roku 1625), nieznaną tożsamość autora stawia jednak pod znakiem zapytania wiarygodność wszystkich zawartych tam informacji, w tym również przekazania kluczy na ręce Spinoli⁵⁹.

A zatem scena uwieczniona przez Velázquezę jest być może autorską interpretacją zaproponowaną przez malarza, pragnącego oddać przede wszystkim ideową treść wydarzeń roku 1625, a nie ich *stricte* historyczny bieg. Nie będąc sam ich naocznym świadkiem, artysta zamknął je w kompozycję opartą na gestach i motywach, które z jednej strony posługują się ewidentnym kodem znaczeniowym, z drugiej sięgają po nowe środki ekspresji, podkreślając wielkoduszność i laskawość zdobywców⁶⁰. Gwoli uzupełnienia spektrum znaczeń, jakie wiążą się ze sceną przekazania kluczy, której najbardziej sztandarowym przykładem jest *Poddanie Bredy*, trzeba wspomnieć, że nieprzypadkowo dzieło to powstało na gruncie kultury i historii Hiszpanii. Ideały rycerskie, które rozwinęły się w epoce średniowiecza, przetrwały w renesansie i baroku, szczególnie na Półwyspie Iberyjskim. Wiekopomnym wydarzeniem, które utrwaliło obyczaj przekazywania kluczy przez pokonanych, była historia z czasów króla Ferdynanda i królowej Izabeli – poddanie Granady w roku 1492. Jest to o tyle ciekawe dla rozważań nad obrazem dokumentującym poddanie Ostrzyhomia, że również opiera się na konfrontacji zbrojnej o podłożu wyznaniowym, starcia chrześcijan i muzułmanów.

Mauretański król, Boabdil, według relacji współczesnej, przybył na koniu

w towarzystwie licznych caballeros, z kluczami w dłoni; pragnął zsiąść z konia, aby ucałować dłoń króla, ale król nie pozwolił, aby zsiadł z konia, oraz aby ucałował jego dłoń. Zatem król Mauretański ucałował jego ramię, przekazał mu klucze i rzekł: „Weź, Panie, klucze do Twego miasta, a ja, oraz my wszyscy pozostający w jego obrębie, jesteśmy Twoi”⁶¹. Ta tradycja – podkreślająca uznanie dla strony zwycięskiej, ale także honorowe, rycerskie odnoszenie się do strony pokonanej – może być znacząca w kontekście wielkiego poszanowania oraz lęku, jakimi tu-reccy adwersarze darzyli Jana III, zaznaczając w warunkach kapitulacji, że to właśnie *na imię jego* chcą oddać miasto, twierdzę, swoje życia.

Reasumując, należy przyjąć, że to prawdopodobnie jednoznaczność, uniwersalność i powszechność gestu przekazania kluczy stała u podstaw kompozycji obrazu parmeńskiego. Kapitulacja miasta bądź twierdzy, przekazanie władzy zwycięzcom, oddanie zwierzchnictwa, objęcie w opiekę przez nowego suwerena, objęcie w posiadanie nowego obszaru – tak w wymiarze materialnym, jak i ideowym – mieszczą się w jego znaczeniowym zakresie.

Na koniec warto jeszcze zastanowić się nad genezą obyczaju, który jest tematem rozważań. Niestety próba ustalenia jednoznacznego źródła tego ceremoniału na razie nie powiodła się. Niewątpliwie trzeba sięgnąć wstecz, do starożytności, w której historii odnajdujemy tak przedstawiane zakończenia konfrontacji militarnych albo przejmowania zwierzchnictwa, a literackim potwierdzeniem na to jest występowanie aktów przejmowania kluczy w dziele Tytusa Liwiusza *Dzieje Rzymu od założenia miasta*⁶². Być może semiotyczne podstawy dla omawianego obyczaju wiążą się z obszarem kultu staroitalskiego boga Janusa, któremu pośród rozlicznych zadań przypadła również opieka nad wejściami i wyjściami, patronowanie bramom do miast, twierdzom, drogom i mostom, co wyrażał jego atrybut – klucze. Janus, z racji swojej natury i obowiązków, kieruje wzrok w przód i w tył, czujnie obserwując oba kierunki.

W Rzymie na Forum Romanum ufundowano mu świątynię, której podwoje otwierano uroczystie, gdy wojsko rzymskie wyruszało na wojnę. Drzwi do świątyni pozostawiano otwarte, aby legiony mogły szczęśliwie powrócić; kiedy dochodziło do zawarcia pokoju, zamykano je⁶³.

Symbolika i znaczenie gestu przekazania kluczy, mającego fundamentalne konsekwencje dla chrześcijaństwa, zostały utrwalone w Biblii (Mt 16, 19): *I Tobie dam klucze królestwa niebieskiego, cokolwiek zwiążesz na ziemi, będzie związane w niebie, a co rozwiążesz na ziemi, będzie rozwiązane w niebie* – przekazuje Chrystus św. Piotrowi, czyniąc go patronem swojego królestwa na ziemi.

Na koniec chciałabym nadmienić, że i współcześnie gest przekazania kluczy jest bardzo silnie obecny w wielu częściach Europy, a najlichniesze, odnalezione przeze mnie świadectwa dotyczą Półwyspu Apenińskiego. Początek karnawału, rozpoczęcie uroczystości ku czci

61 J. Brown, J.H. Elliott, *op. cit.*, s. 182.
Tłumaczenie cytatu:
M. Gołąbek.

62 Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, księgi XLI–XLV, Periocy (Streszczenia) ksiąg XLVI–CXLII, Wrocław i in., s. 141 (księga XLIII, rozdział XXII). Również księga XXIV, rozdziały XXII, XXXVII. Informację o akcie przekazania kluczy do miasta jako wyrazie uniknięcia dramatycznych skutków oblężenie odnalazłam na stronie internetowej <http://www.rozylowicz.com/pdf-files/nessebur.pdf>. Historia dotyczy dziejów miasta Mesambria (współcześnie Nesembar na terytorium Bułgarii). Interesujący mnie fragment brzmi: *The Roman conquerors of the Balkans reached the Black Sea coast in the 1st century BC. One inscription records that a Roman garrison spent the winter in Mesambria in 72-71 BC. To avoid being destroyed, burned down and looted like the neighboring city of Apollonia (now Sozopol), the city's strategists volunteered to hand over the keys to the fortress gates to the Roman general Lucullus* [podk. MG] Dostęp: marzec 2015.

63 V. Zamarovský, *Encyklopedia mitologii antycznej*, tłum. J. Ilg, L. Spytrka, J. Wania, Warszawa 2006, s. 224.

świętego połączone z wręczeniem mu (figura świętego jest naturalnej wielkości) kluczy na czas trwania obchodów, wreszcie historyczne klucze zachowane w kolekcjach muzealnych bądź municypalnych. Ceremoniał pozbawiony jest współcześnie kontekstu militarnego, niewątpliwie jest jednak sublimacją głęboko nacechowanego znaczeniami obyczaju, którego przykład oglądamy na parmeńskim płótnie, z udziałem polskiego monarchy.

Marta Gołąbek

Le chiavi di Esztergom – un motivo sconosciuto della iconografia di Giovanni III

Una collezione privata in Italia conserva un quadro che rappresenta Giovanni III e Carlo di Lorena che ricevono le chiavi del castello e della fortezza di Esztergom. Questo evento fu l'ultimo importante successo degli eserciti cristiani uniti nella campagna contro le forze turche, condotta nel 1683.

Alla luce della iconografia conosciuta di Giovanni III, il quadro sembra l'unica rappresentazione di questo genere: mostrandolo in un momento del ricevimento, simbolico e formale, del governo della città.

Al fine di trovare le possibili fonti per questa composizione eccezionale, l'articolo richiama alcune relazioni scritte da testimoni oculari degli avvenimenti, così come dei testi, emersi più tardi, che rispecchiano quelli primari. Il soggetto dell'analisi è composto anche da opere d'arte, grafica e pittorica, collegate al quadro interpretato nel senso iconografico o tematico. Il materiale presentato, che si riferisce alla storia della conquista di Esztergom, richiede un'analisi delle rappresentazioni di consegna delle chiavi nell'arte europea. Esse si riferiscono ad un momento particolare del conflitto militare, mostrando in modo molto chiaro il ruolo delle figure coinvolte. L'articolo presenta in modo sintetico la possibile genesi del suddetto motivo nell'arte.

Marta Gołąbek

The key to Esztergom—an unknown motif in the history and iconography of Jan III Sobieski

A private Italian collection includes a painting of King Jan III Sobieski and Prince Charles Alexander of Lorraine receiving the keys to the conquered castle and keep of Esztergom. This event was the last significant success of the allied Christian armies during the campaign against the Turkish forces conducted in 1683. In the light of known iconography of King Jan III Sobieski, this depiction stands alone as an image of a symbolic and formal taking of the city. In order to find the possible sources of inspiration for this unique painting, the article analyses selected eyewitness accounts of the event, as well as texts based on those accounts. This analysis also focuses on graphics and paintings, which resemble the work in question in iconography

or theme. The textual and graphical material concerning the history of the capture of Esztergom demands a closer focus on the tradition of portraying the passing of keys to the city in European art. Such portrayals document a peculiar moment in a military conflict, with the roles ascribed to the portrayed individuals clearly indicated. The article synthetically discusses the possible origin of this iconographic motif in art.