

# GRAFIKA PORTRETOWA KRÓLOWEJ MARII KAZIMIERY Z XVII I XVIII WIEKU

*Pamięci Matki poświęcam*

Królowa Maria Kazimiera, uwielbianą małżonką Jana III Sobieskiego – „Lwa Lechistanu”, zajęła w polskiej i francuskiej historiografii kilku stuleci miejsce szczególne, począwszy od *Baletu królewskiego* poety Jana Andrzeja Morstyna (1654)<sup>1</sup>. Niekorzystna dla monarchini „czarna legenda” zaciążyła z pewnością na ujemnych osądach wielu autorów, zarówno poprzednich epok (m. in. Andrzeja Chryzostoma Żaluskiego, Gabriela Coyer’a, Williama Coxe’a, Narcisse’a Achille’a Salvandy’ego, Antoniego Helcla), jak i nowszej generacji (np. Kazimierza Waliszewskiego, Artura Śliwińskiego czy Pawła Jasienicy), a mimo to nie zdołała przyćmić fascynującej, wręcz przepysznej urody Francuzki<sup>2</sup>. Nie mogli jej zaprzeczyć nawet najzagorzalsi oponenti i wrogowie; od 1938 r. – daty ukazania się słynnej *Marysienki* pióra Tadeusza Boya – Żeleńskiego, „czarna legenda” przerodziła się powoli w „erotyczną legendę”, w której ubóstwiana

żona Sobieskiego stała się niemal drugą „tryumfującą Wenus”, zyskując sobie powszechną sympatię. Pełnej rehabilitacji królowej dokonał ostatnio historyk Michał Komarzyński, bynajmniej nie idealizując jej w swoich kolejnych opracowaniach.

Wiarygodnym potwierdzeniem piękności Marii Kazimierzy są źródła ikonograficzne, najczęściej obrazy olejne malowane na płótnie, sporadycznie na desce<sup>3</sup>. Zachowało się ich dotąd, w zbiorach polskich i zagranicznych, co najmniej trzydzieści, a więc jest to liczba niemała, zważywszy kataklizmy dwóch wojen światowych; nie trzeba dodawać, iż obiektów takich pierwotnie było z pewnością więcej. Prawie wszystkie znane portrety królowej powstały w XVII w. w Polsce. Najwcześniejszym jest pochodzący z ok. 1658 r. wizerunek przedstawiający pannę d’Arquien, jako dwórkę królowej Ludwiki Marii, upożowaną na św. Marię Magdalenę, autor-

<sup>1</sup> Przeglądu tej historiografii dokonał M. Komarzyński, *Maria Kazimiera Sobieska* (w:) *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne* pod red. Z. Stefanowskiej i J. Tazbira, seria 3, Warszawa 1992, s. 131 – 162; tenże, *Królowa Maria Kazimiera*, Warszawa 1990, rozdział *Legenda królowej Marysienki*, s. 89 – 94 i nota bibliograficzna s. 95 – 96; tenże, *Piękna królowa Maria Kazimiera d’Arquien – Sobieska 1641 – 1716*, Kraków 1995, rozdział X: *Legenda królowej Marysienki*, s. 342 – 377.

<sup>2</sup> O piękności „najśliczniejszej Astrei” zob. m. in.: M. Komarzyński, *Piękna królowa...*, op. cit., s. 23, 46 – 47, 161, 215, 343 – 344; H. Widacka *Słynne piękności w grafice XVI – XIX wieku*, Warszawa 1998, s. 60.

<sup>3</sup> Najwięcej odnotowano ich w katalogach wystaw pamiątkowych, zorganizowanych w kolejne rocznice Odsieczy Wiedeńskiej lub z innych okazji, jak np.: *Katalog wystawy jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana i Jana III w gmachu Muzeum Wojska w czterechsetlecie urodzin Stefana Batorego i dwięscięćdziesięciolecie Odsieczy Wiedeńskiej*, Warszawa 1933; *Portrety Jana III Sobieskiego i Jego Rodziny. Katalog wystawy z okazji 300-lecia Włtanowa*, Warszawa 1983. Zob. też: *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii Pałacu w Włtanowie. Katalog*, Warszawa 1967.



stwa nieznanego malarza francuskiego<sup>4</sup>. Najpóźniejszym – wspaniale płótno François Desportesa (1661–1743), przebywającego nad Wisłą przez niespełna dwa lata (1695–1696)<sup>5</sup>. Między tymi wizerunkami mieści się jeszcze jedna wczesna podobizna z ok. 1660–1665 – dzieło malarza francuskiego, wyobrażająca pannę d'Arquien jeszcze jako żonę Jana Zamoyskiego (lub wkrótce po ślubie z Janem Sobieskim), oraz pozostałe portrety Marysienki już w pełnym blasku korony, malowane zazwyczaj przez lokalnych malarzy polskich i francuskich działających na dworze Jana III.

Można by się zatem spodziewać, iż na przestrzeni XVII i XVIII wieku powstanie równie obfita ikonografia monarchini, podjęta głównie przez zagranicznych, a w mniejszym stopniu rodzimych rytowników, analogicznie do blisko dwustu takich wizerunków Jana III<sup>6</sup>. Tak się jednak nie stało. Aż trudno uwierzyć, że małżonka zbawcy Wiednia i obrońcy chrześcijaństwa doczekała się zaledwie kilkunastu podobizn graficznych, z których tylko kilka ma wartość artystyczną, obok dokumentarnej. Zastanawia również fakt, iż większość sztychowanych wizerunków Marii Kazimie-

ry powstała w latach 1696–1700, a więc w okresie przypadającym na śmierć króla (czerwiec 1696), pierwsze trudne miesiące wdowieństwa monarchini, jej definitywny wyjazd do Rzymu (październik 1698) oraz pobyt tamże (do czerwca 1714).

Po raz pierwszy osoba Marysienki pojawiła się w grafice w 1675 r., na jednej z najpiękniejszych kompozycyjnie rycin słynnego Romeyna de Hooghe'a (1645–1708) – akwaforty, wyobrażającej wjazd triumfalny Sobieskiego na koronację do Krakowa (zwana też *Apoteozą Jana III*)<sup>7</sup>. Maria Kazimiera, asystująca tej wielopostaciowej i symbolicznej scenie na balkonie zamku wawelskiego, w otoczeniu dzieci, została tu sprowadzona tylko do roli widza. Jej wizerunek nie przedstawia żadnej praktycznie wartości ikonograficznej, akwaforta bowiem opiera się całkowicie na fantazji artysty<sup>8</sup>. O tym, jak dalece została umownie potraktowana osoba polskiej królowej, niechaj świadczy fakt, iż Adrian Schoonebeck, wydawca i uczeń de Hooghe'a, przerabiając w 1690 r. oryginalną płytę mistrza na *Wjazd na koronację Józefa I*, nie dotknął ryłcem w ogóle postaci Marii Kazimiery, który wyobraża teraz cesa-

<sup>4</sup> Obiekt znajduje się w Galerii Obrazów we Lwowie – zamek w Olesku. Analogiczny portret figurował również w zbiorach prywatnych Morstinów – zob. *Portrety Jana III Sobieskiego...*, op. cit., s. 38 – 39 poz. 25, repr. tamże.

<sup>5</sup> Obecnie na Zamku Królewskim w Warszawie, do 1977 r. w Staatsgemäldesammlung w Monachium – zob. *Portrety Jana III Sobieskiego...*, op. cit., s. 39 – 40 poz. 27, repr. tamże. Zob. też M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987, s. 91 – 93.

<sup>6</sup> H. Widacka, *Jan III w grafice XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1987.

<sup>7</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 49–50 poz. 8, il. 9 (tamże szczegółowa literatura). Szerzej na ten temat zob. A. Treiderowa, *Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe'a* (w:) „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, Rok VI, 1960, Wrocław 1962, s. 25 – 28, il. 4. Dzieło Hooghe'a powtórzone w akwafortowej, zmniejszonej kopii, wydane w Leydzie u Pietera van der Aa – zob. A. Treiderowa, op. cit., s. 26, 44, poz. 4.

<sup>8</sup> Udział Franciszka Gratty Młodszego jako autora wzoru, a więc artystycznego inspiratora tego dzieła rytowniczego, został zaznaczony w sygnaturze („Dessiné par François Grata”) jedynie na wspomnianej kopii, ale i tak nie wydaje się on dostatecznie wyjaśniony (Treiderowa, op. cit., s. 28 – 32).

<sup>9</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 14, Kraków 1896, s. 235. Wg autora „W Bibliotece Petersburskiej jest egzemplarz na lepszym papierze, dedykowany Janowi III, Królowi P.”



rzową–matkę, Eleonorę Magdalenę; podobnie jak zamek krakowski przekształcił się prawie bez retuszy w zamek w Augsburgu.

Drugą, uchwytną chronologicznie podobizną Marii Kazimiery jest portret w popiersiu, odbity na tablicy zatytułowanej *Reginarum Poloniae e Rege Jagellone Effigies*, zamieszczonej w druku Mikołaja Chwałkowskiego pt. *Regni Poloniae Jus Publicum*, wydanym w Królewcu (Regiomonti) w 1684 r. i zadedykowanym Fryderykowi Wilhelmowi, „Wielkiemu Elektorowi” brandenburskiemu<sup>9</sup>. Ten miniaturowy miedzioryt, sztychowany przez specjalizującego się w ilustracji książkowej grafika holenderskiego, Gelliana van der Gouwena, urodzonego w Amsterdamie i działającego tamże na przełomie XVII i XVIII w., jest nie tylko słaby artystycznie (podobnie jak pozostałe wizerunki polskich królowych, począwszy od Jadwigi), ale zadaje wręcz klam wspaniałej urodzie Marysienki (il. 1)<sup>10</sup>. Nie jest też rzeczą możliwą stwierdzić, z jakiego wzoru korzystał rytownik (notabene uczeń Bernarda Picarda), choć zapewne posłużył się jakimś współczesnym sobie przekazem malarskim lub rysunkowym. Nikłe podobieństwo rysów osoby uwiecznionej przez van der Gouwena sugeruje, iż artysta więcej zawierzył własnej wyobraźni. Dlatego również i ten graficzny portret królowej nie budzi zbyt dużego zaufania.

Rodzima grafika nie dotrzymała kroku obcej w oficjalnej ikonografii małżonki Sobieskiego, nawet w latach największej chwały, tuż po Odsieczy Wiedeńs-



1. Gelliam van der Gouwen, portret Marii Kazimiery, miedzioryt, 1684 (ze zbiorów Biblioteki Narodowej).

kiej. Wyjątkiem okazał się jedynie miedzioryt wykonany w Warszawie przez francuskiego grafika, przybyłego z Gdańska, Karola de La Haye (1641 – po 1699), zdjęty z obrazu Jerzego Eleutera Szymonowicza – Siemiginowskiego (1660–1711). Rycina ta powstała nie wcześniej, aniżeli w 1699 r. (ostatni poświadczony archiwalnie ślad jego pobytu nad Wisłą)<sup>11</sup>. Jeden i chyba jedyny jej egzemplarz – pochodzący ze zbiorów Zaluskich – przechowywano do 1939 r. w Bibliotece Narodowej i eksponowano jeszcze na stołecznej wystawie w 1933

<sup>10</sup> *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1992, s. 138 poz. 3270; tamże t. 6: *Ilustracje*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1997, s. 384.

<sup>11</sup> Zob. biogram artysty w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, Wrocław 1986, s. 420 – 421; M. Karpowicz, op. cit., s. 96 – 99.



t.<sup>12</sup>; dzięki czemu znamy opis sztychu, dziś zaginionego, ale niestety bez reprodukcji. Maria Kazimiera, z perłami wplecionymi w ufryzowane włosy, ubrana w wydekoltowaną suknię, przybraną klejnotami i koronkami, w gronostajowej „zarzutce” (? płaszczu) na prawym ramieniu, została ujęta w popiersiu osadzonym w owalną ramę, na tle ciosowego muru. W otoku obramowania biegł napis „MARIA CASIMIR<sup>A</sup> D. G. POLONIARVM REGIN<sup>A</sup> MAGNA DVCHESSA LITHV. ac R. ac P. ac M. ac & c.” Nizej, na tle cokółtu widniała ukoronowana tarcza herbowa rodu d’Arquien, otoczona kwiatowym wieńcem. Biorąc pod uwagę schemat kompozycyjny, lokalizację objaśniającego napisu czy choćby wymiary omawianego obiektu, można bez większego ryzyka wysunąć hipotezę, iż zaginiony portret monarchini stanowił *pendant* do miedziorytowego wizerunku Jana III, sygnowanego: *Georg Eleuter pinxit Car. de la Haye Sculp. et exc. Varsovia*, tzn. malej wersji z 1692r.<sup>13</sup> Trzeba poza tym pamiętać, że w grafice portretowej tej właśnie pary królewskiej na zasadzie wzajemnych i dokładnych odpowiedników kompozycyjnych (*pendants*) stosowano szczególnie chętnie, co wykażą zresztą poniższe rozważania.

W 1693 r. powstał okazały miedzioryt, rytowany w Rzymie przez Benoîta Farjata (1646–1720), francuskiego grafika

przebywającego od 1672 r. we Włoszech, według obrazu olejnego Henri Gascara (Gascarda, 1634 lub 1635–1701), malarza i mezzotinty paryskiego, również osiadłego w Wiecznym Mieście (od 1659 r.), w którym spędził większość życia i tam zmarł<sup>14</sup>. Ta reprezentacyjna rycina (il. 2) przedstawia portret zbiorowy rodziny królewskiej, zgrupowanej wokół wizerunku Jana III widniejącego prawie w centrum kompozycji. Wydaje się niemal pewne, iż Gascar malując swoje dzieło najprawdopodobniej w Rzymie, posługiwał się wizerunkami członków rodziny Sobieskiego, wykonanymi wcześniej w Polsce, stąd wygląd jego modeli (na co zwrócił już uwagę profesor Władysław Tomkiewicz) jest młodszy aniżeli wskazywałaby na to data powstania obrazu (1691). Interesująca nas Maria Kazimiera, ujęta do kolan w pozie stojącej, pomiędzy córką Teresą Kunegundą a synem Aleksandrem, nosi bogato haftowaną i ozdobioną klejnotami, wydekoltowaną suknię oraz spływający z ramion płaszcz gronostajowy; we włosach, uszach i wokół szyi migocą ulubione perły. Uroda królowej doczekała się w tym przypadku właściwego wyeksponowania, i to nie tylko w samym pierwowzorze malarskim (znanym również ze zmniejszonej kopii – ewentualnie repliki – w krużgankach zamku w Monachium)<sup>15</sup>, lecz także w miedziorycie, cechującym się swobodą i elegancją całości oraz precyzją kreski. Jeśli nawet płótno

<sup>12</sup> *Katalog wystawy zabytków...*, op. cit., s. 110 – 111 poz. 171. Egzemplarz z obciętym odciskiem płyty, o wymiarach 17 x 11 cm. Poza wymienioną pozycją nie notowany w literaturze.

<sup>13</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 113 – 114 poz. 103, il. 90.

<sup>14</sup> Zarówno sztych, jak i jego malarski pierwowzór zostały dokładnie opisane i omówione w specjalistycznej literaturze. Dzieło Gascara – zob. *Odlisez Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzecieście bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, Kraków 1990, t. 1, s. 132 – 133 poz. 105 (tamże szczegółowa literatura). Rycina Farjata – zob. m. in.: H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 116 – 117 poz. 108 (tamże szczegółowa literatura), il. 94; *Katalog portretów zbiorowych osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. 8, Warszawa, Biblioteka Narodowa 1997, s. 19 – 20 poz. 5, repr. tamże. Miedzioryt Farjata wiernie powtórzył w 1883 r. w technice drzeworytu Julian Schübeler – zob. *Katalog portretów zbiorowych...*, op. cit., s. 64 – 65 poz. 110, repr. tamże.

<sup>15</sup> A. Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Wrocław 1961, s. 33.





2. Benoît Farjat według obrazu Henri Gascara, portret rodziny Jana III Sobieskiego, miedzioryt, 1693 (ze zbiorów Biblioteki Narodowej).

Gascara zostało ocenione swego czasu jako „bynajmniej nie wybitne” i wykazujące „przeciętność dworskiego oficjalnego malarstwa”<sup>16</sup>, to trzeba przyznać, że malarz, portretując sześcioro osób tylko na podstawie dostarczonych mu źródeł ikonograficznych, a więc niejako z drugiej ręki, wywiązał się ze swego niełatwego zadania całkiem dobrze. Ten sztucznie zaaranżowany „idealny” wizerunek królewskiej rodziny, nie pozbawiony wszakże walorów dokumentarnych, pozostał więc liczącym się ogniwem w siedemnastowiecznej ikonografii Sobieskich, w tym także i Marii Kazimierzy. Jego wierną graficzną kopię autorstwa Farjata, Gascaar zadedykował kardynałowi

Toussaint de Forbin de Janson, wieloletniemu ambasadorowi Francji w Polsce, zaprzyjaźnionemu z rodziną Jana III.

Również za granicą, tym razem w Paryżu, zostały zamówione odpowiadające sobie podobizny obojga Sobieskich, zdjęte z dwustronnego medalu (1686) autorstwa Jana Höhna Młodsze- go. Utrwalił i odpowiednio powiększył je w miedziorycie w 1696 r. Siméon (Simon) Thomassin (1655–1733), paryski grafik, stypendysta Ludwika XIV w Rzymie, następnie rytownik królewski (co skrupulatnie podkreślał w adresie wydawniczym)<sup>17</sup>. Charakter *pendants* artyści – medalier i sztycharz – podkreś-

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Adres na portrecie Marii Kazimierzy jest, w porównaniu z wizerunkiem Jana III, cokolwiek bardziej rozbudowany: „Ce vend a Paris Chez Thomassin Graveur du Roy rue S<sup>t</sup> Jacques vis a vis la rue du Plastre à l’enseigne de l’Annonciation et de l’Esperance avec privil. du Roy”. Rycina jest sygnowana: „S. Thomassin sculp. 1696” – zob. *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII – XX w. Katalog Wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej. Wrzesień – grudzień 1983*, Warszawa, Muzeum Narodowe 1983, s. 189 poz. 129 (tamże szczegółowa literatura), il. 51. O portrecie Jana III zob. H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 124 – 125 poz. 121 (tamże szczegółowa literatura), il. 107.





3. Siméon Thomassin według medalu Jana Höhna Młodsze­go, portret Marii Kazimie­ry, miedzioryt, 1696 (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie).

lili: profilem, zwróconym do siebie ujęciem obu popiersi, ich antykizowanym ubiorem (*paludamentum* na zbroi króla oraz podobnie udrapowana suknia królowej) oraz analogicznymi napisami w otoku medalionu: „VIVAT IOANNES TERTIUS REX POLONIAE CHRISTIANORUM DEFENSOR – VIVAT PROTECTRIX MARIA REGINA POLONIAE DIUTURNA”. Należy zauważyć, że takie profilowe ujęcie – niezmiernie typowe dla numizmatów – w malarstwie i grafice pozostaje raczej odosobnione, szczególnie w odniesieniu do portretu kobiecego. Powód tego stanu rzeczy jest prosty: czysty profil rzadko kiedy jest naprawdę korzystny dla modelki, gdyż bezlitośnie obnaża niepo-

żądane czy też mniej udane szczegóły anatomiczne twarzy, możliwe do ukrycia lub złagodzenia w ujęciu *en trois quarts* lub *en face*. Wiadomo, iż niezmiernie czuła na punkcie własnej urody Maria Kazimiera bardzo rzadko bywała zadowolona ze swoich oficjalnych portretów<sup>18</sup>, toteż należy wątpić, czy miedzioryt Thomassina (il. 3) znalazł jej uznanie. Wszelako trudno odmówić mu niewątpliwych walorów, do których należy choćby szlachetna monumentalizacja numizmatu, przy równoczesnym zachowaniu takich detali, jak: włosy królowej misternie ufryzowane w loki i splecione w małe, upięte w tyle głowy warkocze; ulubione klejnoty (perły we włosach, w uszach, na szyi, brosza na ramieniu) czy szczegóły

<sup>18</sup> Świadczy o tym relacja Claude'a François Desportesa, syna malarza François – zob. M. Karpowicz, op. cit., s. 91 – 92.





4. Jacques Blondeau według obrazu nieokreślonego malarza francuskiego, portret Marii Kazimiery, miedzioryt, 1696 – 1698 (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie).

stroju (koronki przy dekolcie). Pomimo dobrego poziomu artystycznego omawianego miedziorytu, nie powracano doń więcej w siedemnastowiecznej ikonografii królowej.

Do cenniejszych obiektów wypada zaliczyć efektowny i dekoracyjny miedzioryt, wykonany w rzymskim zakładzie sztycharskim Giovanniego Giacomina de'Rubeis (Rossi) przez Jacquesa Blondeau (1655–ok.1698). I w tym przypadku portret Marysieńki stanowi *pen-*

*dant* do wizerunku małżonka, o którym wiadomo, że powstał jeszcze za życia modela, toteż datę powstania obu podobizn określa się zazwyczaj na lata 1696–1698<sup>19</sup>.

Portretowana „MARIA CASIMIRA REGINA POLONIAE” występuje tu zarówno w świetności majestatu, jak i w przepychu dojrzałej urody, podkreślonej jeszcze reprezentacyjnym ubiorem (il. 4). Składa się nań głęboko wycięta suknia o motywie owoców granatu, zdobna przy

<sup>19</sup> Portret Marii Kazimiery – zob. *Chwała i sława Jana III...*, op.cit.,s. 187 – 188 poz. 125 (tamże szczegółowa literatura), il. 48; *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576 – 1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego*, Warszawa, Muzeum Narodowe, 1993, s. 427 poz. 487, repr. tamże. Wizerunek Jana III – zob. H. Widacka *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 122 poz. 117 (tamże szczegółowa literatura), il. 103. Górną datę powstania ryciny określa rok zgonu Blondeau w Rzymie (1698).



dekolcie koronką i obrzeżona klejnotami (wśród nich zwracają uwagę wielkie, gruszkowate perły, niektóre zawieszane pod okazałymi broszami), oraz płaszcz gronostajowy haftowany w polskie orły bez koron. W kunsztowną fryzurę wplecione są gęsto sznury pereł, widocznych także w uszach władczyni oraz wokół szyi. Wizerunek, osadzony na neutralnym tle, zamyka owalna profilowana rama, przewiązana w górnej części wstęgą, której końce – dekoracyjnie ułożone poziomo – są zakończone chwastami. U dołu wspartego na cokole owalu, pośrodku, Blondeau umieścił – zawieszony na gufrowanej wstążce – mały owal z wielopolową ukoronowaną tarczą rodu d'Arquien, a jeszcze niżej – dedykację wydawcy (tzn. Rossiego) dla arcybiskupa Koryntu, Francisca Martello.

Warto poświęcić w tym miejscu parę słów osobie Blondeau, temu flamandzkiemu sztycharzowi pochodzenia francuskiego (obok imienia Jacques używał również form: Jacob, Jacobus, Jakob). Urodzony w Antwerpii 9 maja 1655 r. (a nie w Langres ok. 1639), zmarł w Wiecznym Mieście ok. 1698 r. (a nie ok. 1695 r.), znany tam również pod nazwiskiem Weyman<sup>20</sup>. Czynny początkowo w Paryżu, za radą *cavaliere* Berniniego (któremu pokazywał swoje rysunki aktów) udał się do Rzymu, ale zachował obywatelstwo rodzinnego miasta (w spisie jego obywateli figurował jeszcze w lutym 1693 r.).

Pracował głównie dla wydawcy Giovanniego Giacomina de' Rossi (Johannesa Jacobusa de Rubeis), rytując dzieła m. in.: Pietra da Cortony, Sebastiana Bombelli, Ciro Ferri czy Francesca Solimeny. Próbując ustalić pierwowzór dla miedziorytowej podobizny polskiej królowej, można bez większego trudu wskazać dwa zachowane obrazy olejne, autorstwa nieokreślonego malarza francuskiego działającego w ostatniej ćwierci XVII stulecia. Są to: datowany na ok. 1684 r. obraz w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Krakowie<sup>21</sup> i jego nieco odmienna w szczegółach replika z ok. 1685 r., przechowywana w Muzeum Narodowym w Warszawie (obecnie w Muzeum – Pałacu w Wilanowie)<sup>22</sup>. Rycina Blondeau jest ich lustrzanym, lecz wiernym powtórzeniem. O ile istotnie posłużyła ona – jak sugeruje Dariusz Kaczmarzyk – jako źródło ikonograficzne rzeźbiarzowi Jacquesowi Prou Młodszemu (1655–1706), twórcy marmurowego popiersia Marii Kazimierzy<sup>23</sup>, to datowanie wspomnianej rzeźby na ok. 1680 r.<sup>24</sup> musi ulec przesunięciu w czasie co najmniej o 16. lat.

Natomiast niewątpliwym związek z omawianym miedziorytem Blondeau, bądź też z płótnami wawelskim i wilańskim wykazuje anonimowy miedzioryt, odbity w zakładzie rytowniczym Francesca Leone w Rzymie (il. 5), dotąd nie odnotowany w polskiej literaturze specjalistycznej<sup>25</sup>. Królowa, ujęta

<sup>20</sup> *Allgemeines Künstlerlexicon. Die Bildenen Künstler aller Zeiten und Völker* (wyd. K. G. Saur), t. 11, München – Leipzig 1995, s. 581.

<sup>21</sup> *Odsiecz Wiedeńska...*, op. cit., t. 1, s. 131 – 132 poz. 103; t. 2, il. 73.

<sup>22</sup> *Portrety Jana III Sobieskiego...*, op. cit., s. 40, poz. 29., repr. tamże.

<sup>23</sup> D. Kaczmarzyk, *Popiersie królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej i jego domniemany autor Jacques Prou (Junior)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XL, 1978, nr 2, s. 142 – 147.

<sup>24</sup> *Chwała i sława Jana III...*, op. cit., s. 201 – 202 poz. 156.

<sup>25</sup> Pod kompozycją adres wydawniczy „Francesco Leone le Stampa in Piezza (!) Madama Sup. pm:”. Wymiary odcisku płyty 237 x 171 mm. Egzemplarz, pochodzący z kolekcji Emeryka Hutten – Czapskiego Juniora, nabyła od Marka Potockiego na aukcji w listopadzie 1998 r. Biblioteka Narodowa w Warszawie (nr inw. G. 66971). Zob. też: *VI aukcja książek i grafiki Warszawa 28 listopada 1998* (katalog aukcyjny Lamus), s. 60 poz. 222, repr. tabl. XXVII.





5. Anonimowy rytownik włoski w zakładzie Francesca Leone w Rzymie, portret Marii Kazimierzy, miedzioryt, przełom XVII i XVIII w. (ze zbiorów Biblioteki Narodowej).



w półpostaci, z berłem w prawej ręce, zwrócona w trzech czwartych w prawo, nosi podobną wzorzystą suknię z koronką przy dekolcie oraz płaszcz gronostajowy, spięty na ramieniu zaponą; i tutaj zauważa się obfitość pereł, wplecionych w kunsztownie utrefione pukle i zdobiących ubiór. Owalną, profilowaną ramę – zwieńczoną wolutami i marszczoną wstęgą – ożywia jeszcze laurowa girlanda, spływająca po bokach. Całość wspiera się na wydłużonym kartuszu z napisem „MARIA CASIMIRA REGINA DI POLONIA”, rozdzielonym mniejszym, ukoronowanym kartuszem z wielopolową tarczą herbową rodu d'Arquien. I ten portret ma odpowiednik w postaci wizerunku Sobieskiego<sup>26</sup>, jakkolwiek oboje małżonkowie zwróceni są w jedną stronę – w prawo, co zakłóca klasyczny rytm i schemat *pendants*. O samym Francesco Leone niewiele da się powiedzieć, ponieważ nie notują go słowniki artystów; rzeczywiście musiał zajmować się tylko prowadzeniem pracowni i sporządzaniem odbitek z dostarczanych tam płyt. Działalność tego zakładu da się w przybliżeniu określić na koniec XVII w. – początek XVIII stulecia<sup>27</sup>.

Jeszcze jednym, choć może nieco odleglejszym echem obu wspomnianych obrazów – portretów Marii Kazimiery, jest miedzioryt stosunkowo mało znanego grafika holenderskiego, Pietera Stevensa (Stephaniego, od 1689 r. obywatela miasta Amsterdam),

wydany u Nicolausa Visschera<sup>28</sup>. Sztych ten (il. 6), wraz z odpowiadającym mu portretem Jana III<sup>29</sup>, wszedł w skład reprezentacyjnego albumu wydawnictwa, które ukazało się w Amsterdamie zapewne w końcu XVII w. (dokładnej daty brak) pt. *Theatrum illustrissimorum principum huius temporis of tooneel der Vermaardste Princen deses Tydts*. Realizacja miedziorytu z podobizną królowej nie przebiegała bez zakłóceń (spotykane są egzemplarze z błędnym napisem „MARIA LUDOVICA”), lecz ukończone dzieło należy z pewnością do najlepszych graficznych wizerunków „Jurtrzenki”. Nie tylko uwydatnia jej niepowtarzalną urodę, ale cechuje się przemyślaną i elegancką kompozycją, nie pozbawioną przy tym monumentalności. Ów efekt Stevens osiągnął osadzając popiersie w okazałą ramę, utworzoną ze stylizowanego laurowego wieńca i otoczoną z czterech stron trójkątnymi narożnikami, wspartą na niskim cokole. Frontalną jego ścianę zajmuje napis objaśniający, rozdzielony dwupolową tarczą herbową, ujętą liśćmi palmowymi i zwieńczoną koroną królewską.

Zupełnie inny charakter posiadają – wykonane w tym samym mniej więcej czasie, tzn. po 1696 r. – trzy paryskie miedzioryty z całopostaciowymi podobiznami Marii Kazimiery, rytowane zapewne przez Roberta Bonnarta (1652–1729), według własnego rysunku, i odbijane w zakładzie Nicolasa

<sup>26</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 161 poz. 194.

<sup>27</sup> Na przełomie tych stuleci datowane są jeszcze inne miedzioryty, odbite u Leonego w Rzymie, a przedstawiające: królewicza Jakuba Ludwika Sobieskiego, marszałka Hieronima Augustyna Lubomirskiego oraz hetmana kozackiego Andrzeja Mohyłę – zob. *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 112 poz. 176, s. 123 – 124 poz. 223 i 225.

<sup>28</sup> *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3., Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1992, s. 139 poz. 3273 (tamże szczegółowa literatura); tamże, t. 6: *Ilustracje*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1997, s. 385; H. Widacka, *Słynne piękności...*, op. cit., s. 60 – 61, il. 19.

<sup>29</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 106 – 107 poz. 97 (tamże szczegółowa literatura).





6. Pieter Stevens (Stephani), portret Marii Kazimierzy, miedzioryt, koniec XVII w. (ze zbiorów Biblioteki Narodowej).



I Bonnarta (ok. 1637–1718), przy ul. Św. Jakuba. Należą one do tzw. *portraits en mode*, typu wizerunków stworzonych przez braci Bonnartów, w którym główny nacisk położono na wierne oddanie ówczesnego ubioru, a nie na indywidualizowanie rysów twarzy modela. Pierwszy sztych uwiecznia Marysięnkę z muszkami na twarzy i dekolcie, w wysokim czepku *fontange*, stojącą na tarasie ogrodowym<sup>30</sup> (gdyby nie napis „La Reine de Pologne”, można by sądzić, iż chodzi tu o jakąś francuską arystokratkę z dworu Króla – Słońce). Na drugim miedziorycie monarchini podtrzymująca tren sukni, wspiera się o cokół kolumny<sup>31</sup>. Nie trzeba dodawać, iż obie ryciny są wartościowym źródłem ikonograficznym z punktu widzenia historii mody, ale nic ponad to. Nieco lepiej poradzili sobie bracia Bonnartowie w przypadku trzeciego wizerunku władczyni, stanowiącego teraz *pendant* do podobizny Jana III<sup>32</sup>. Małżonka Sobieskiego, ubrana w haftowaną, bogatą suknię i narzucony na ramiona płaszcz gronostajowy, przybrała tym razem pozę siedzącą<sup>33</sup>. Prawą rękę opiera na poduszce, lewą ujmuje gałązkę drzewka pomarańczowego, rosnącego w wazie ogrodowej. W tle widać kolumnadę z przycupniętą papugą. Żywe barwy położone akwarelą, podkreślały niewątpliwie przepych ubioru, dodając rycinie niezbędnej dekoracyjności, ale nie uwiarygodniły bynajmniej samego wizerunku królowej, potraktowanego umownie.



7. Jacob Gole, portret Marii Kazimieri, mezzotinta, przełom XVII i XVIII w. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie).

Rzadko spotykany w ikonografii Marysięнки mezzotintowy portret królowej zwraca uwagę charakterystycznym dla tej techniki, niezwykle delikatnym, subtelnym przejściem od głębokiej, aksamitnej czerni, poprzez pół- i ćwierćtony do najjaśniejszych, aż do bieli. Rycinę wykonał i wydał w Amsterdamie wzięty rytownik holenderski, Jacob Gole (1660–1737?). Ów wizerunek (il. 7), niewielki wymiarami, powstał wraz z odpowiadającym mu wyobrażeniem Sobieskiego; oba obiekty pochodzą zapewne z przełomu XVII i XVIII wieku, choć nie jest także wykluczona data ich realizacji

<sup>30</sup> *Chwała i sława Jana III...*, op. cit., s. 189 poz. 130, il. 54.

<sup>31</sup> Tamże. Obiekt reprodukuje M. Komarzyński, *Królowa Maria Kazimiera...*, op. cit., il. 8 (ze zb. Bibliothèque Nationale w Paryżu).

<sup>32</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 122 – 123 poz. 118 (tamże szczegółowa literatura), il. 104.

<sup>33</sup> Miedzioryt kolorowany akwarelą, wymiary odcisku płyty 298 x 203 mm, sygn.: „R. B. del. Se vendent chez N. Bonnard”. Egzemplarz, pochodzący ze zbiorów Potockich z Łańcuta, pojawił się (wraz z odpowiadającym mu portretem Jana III) w listopadzie 1998 r. na warszawskiej aukcji antykwarycznej – zob. *VI aukcja książek i grafiki...*, op. cit., s. 59 poz. 220, il. tabl. I.



wkrótce po Wiktorii Wiedeńskiej<sup>34</sup>. Nie ulega wątpliwości, że rytownik musiał korzystać z dostarczonych mu na miejsce jakichś wzorów (malarskich lub rysunkowych) z portretami obojga królestwa; pierwowzór tych obecnie nie sposób zidentyfikować, ale zasługują one na zaufanie, gdyż obie mezzotinty cechują się dobrze uchwyconym podobieństwem rysów twarzy małżonków. Maria Kazimiera nosi na głowie małą, kosztowną koronę (rycina Gole'a jest w XVII w. bodajże jedyłą, rejestrującą ów szczegół), w uszach tkwią wielkie, gruszkowate perły, inne – kuliste – zdobią szyję; wydekoltowaną suknię gęsto pokrywają szamerowania. Owalna rama otaczająca portret jest ledwo zarysowana i nie odgrywa w całości kompozycji większej roli, bo i tak uwagę widza przyciąga od razu półpostać królowej w apogeum urody. W twarzy o regularnych rysach dominują zwłaszcza wyraziste, duże oczy, których niezwykajny blask i ogień zachwycał wielu współczesnych, nie tylko ubóstwiającego ją Sobieskiego. Mezzotinta Gole'a już w końcu XIX w. zaliczała się do rzadkości na antykwarycznym rynku holenderskim<sup>35</sup>, można więc sądzić, iż odbita została w ograniczonym nakładzie. Obok sztychów Blondeau i Stevensa najbardziej też wyraziście eksponuje ona niepospolitą urodę Francuzki.

Mniej znanym jest fakt, iż w technice mezzotinty wykonano jeszcze jedno *pendant* portretowe obojga Sobieskich, niespotykane ani w polskich kolekcjach, ani też w rodzimej literaturze. Mowa tu o dziele Lazarusa Franza Dagobertha, o którym informacje są nadzwyczaj skąpe. Wiadomo tylko, iż działał w Niemczech w 2. połowie XVII w., i być może pochodził z Francji, zważywszy formę jego nazwiska. Oprócz wizerunków Marii Kazimiery i Jana III wykonał on także podobizny: Ludwiga Schlieffa (mezzotinta) i malarza Gottfrieda Knellera (miedzioryt, według autoportretu artysty).

Ze stosunkowo dokładnego (ale ztracającego też, niestety, wiele cennych szczegółów) opisu mezzotintowych portretów Sobieskich, dokonanego przez Léona de Laborde'a<sup>36</sup> wynika, że DagoBERT zastosował profilowe ujęcia w popiersiach, każde zamykając taką samą owalną ramą; obie tej samej wielkości mezzotinty były poza tym sygnowane<sup>37</sup>. Interesujący nas portret królowej, podpisany „MARIA CASIMIRA Dei gratia Regina Poloniae” i zwrócony w prawo, cechował się sygnaturą nieco bardziej zredukowaną w stosunku do widniejącej na portrecie króla: „Laz. Franciscus Dagobert fecit”. Precyzyjne datowanie tego *pendant* nie jest niestety możliwe, nawet przyjmąwszy za Labordem rok 1660 jako dolną granicę dzia-

<sup>34</sup> *Chwała i sława Jana III...*, op. cit., s. 190 poz. 133, (tamże szczegółowa literatura), il. 53; H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 75 poz. 45 (tamże szczegółowa literatura), il. 39.

<sup>35</sup> Zob. katalog aukcyjny pt. *Russica – Portraits – estampes historiques – médailles et monnaies – uniformes – moeurs et costumes – cartes anciennes, plans et vues – livres*, Amsterdam 1894, s. 29 poz. 415 (*pendants* wyceniono na 4 ówczesne floreny, co odpowiadało prawie czterem ówczesnym rublom).

<sup>36</sup> L. De Laborde, *Histoire de la gravure en manière noire*, Paris 1839, s. 321. Zob. też: Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes contenant le dictionnaire des gravures de toutes les nations...*, t. 2, Paris 1856 – 1888, s. 82 poz. 1–2; H. W. Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog*, t. 8, Leipzig 1933 (reedycja Stuttgart 1967), s. 168 poz. 60326.

<sup>37</sup> Portret króla podpisany „JOANNES III. D. G. Rex Poloniae”, sygnowany „Lazarus Franciscus Dagobert fecit”, wymiary 7,10 cali x 5,3 cale – zob. L. de Laborde, op. cit.

<sup>38</sup> L. de Laborde, op. cit.





8. Hubert Vincent według obrazu Antonia Odazzi, portret Marii Kazimierzy, miedzioryt, 1699 – 1700 (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie).

łałości artysty<sup>38</sup>. Biorąc jednak pod uwagę przeciętny wiek jakiego ówczesnie dożywano, można założyć, iż aktywność twórcza Dagoberta nie przekroczyła XVIII stulecia.

Ostatnim wreszcie graficznym wizerunkiem Marii Kazimierzy, pochodzącym z 1699 r., jest miedzioryt zamieszczony na frontispisie druku księdza Antonia Bassani pt. *Viaggio à Roma della S. R. M. di Maria Casimira, Regina di Polonia Vedova*

*va dell'Invittissimo Giovanni III (...)*, wydanego w Rzymie w 1700 r. (druk ten okazał się diariuszem – dokładnym, ale też pełnym upiększeń – wielkiej podróży królowej – wdowy do Rzymu)<sup>39</sup>. Rycinę (il. 8) wykonał Hubert Vincent, grafik lyoński czynny w Wiecznym Mieście w latach 1680 – 1730, według obrazu Antonia Odazzi (zw. Również Odosi, Odazi, Odasi, ok. 1662–1707), wywodzącego się ze znanej rzymskiej rodziny

<sup>39</sup> O kulisach tej wyprawy zob. M. Komarzyński, *Piękna królowa...*, op. cit., rozdz. VIII: *Blaski i cienie Wiecznego Miasta*, s. 266 – 324, a wcześniej także M. Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930, s. 176 – 196.



malarzy<sup>40</sup>. Z napisu rozmieszczonego na wydłużonym kartuszu w kształcie muszli wynika, iż Marysieńka występuje tu jako królowa – wdowa; zaś z sygnatury obu artystów, widniejącej pod kompozycją, można wywnioskować, że nie tylko miedzioryt, ale sam wzór malarski wykonano w Rzymie. Ten ostatni fakt mógłby skłaniać do przypuszczenia, że Odazzi – być może – malował wizerunek królowej nie z pamięci, lecz *ad vivum*. Gdyby tak było rzeczywiście, to albo malarz – pochlebca znacznie odmłodził zbliżając się do 60. roku życia Marię Kazimierę, albo też czas obszedł się z nią nader łaskawie. Albowiem dekoracyjna, choć w gruncie rzeczy słaba artystycznie rycina Vincenta (wykazująca przecież błędy w rysunku, nie najlepszy, wręcz płaski modelunek i sztywność ciętej w miedzi kreski) pokazuje wciąż młodą i cudownie piękną kobietę o ciemnych migdałowo wykrojonych oczach. Wymyślną fryzurę zdobią sznury pereł, a na czubku głowy błyszczy klejnot – diamentowa rozeta z zawieszoną ogromną, gruszkowatą perłą. I ta rycina – jak i pozostałe – świadczy o powszechnie znanym zamiłowaniu polskiej królowej do klejnotów, a w szczególności pereł.

Niedostatki warsztatowe rylca Vincenta w partii wizerunku rekompensuje bogate obramienie: owalna profilowana rama, ozdobiona wolutowo skręconymi

liśćmi akantu, zwieńczona właściwymi wolutami i wsparta na wzmiankowanym wyżej kartuszu. Elementem dekoracyjnym jest również – zwieńczona koroną – wielopolowa tarcza herbowa z Orłem Polskim, Pogonią Litewską, Janiną Sobieskich i herbem d'Arquienów.

Okres pobytu Marysieńki we Francji (1714–1716) nie zaowocował już, jak się zdaje, żadnym dziełem malarskim ani graficznym, utrwalającym jej rysy. Ale i cały wiek osiemnasty nie okazał się pomyslny dla ikonografii polskiej królowej. W grafice rodzimej pojawiły się, na dobrą sprawę, jedynie dwa miedzioryty gdańszczan: Samuela Donneta i jego syna Jana; oba wzorowane na awersach medali Jana Höhna Młodszego. Donnet – ojciec (pracujący w Gdańsku w l. 1699 – 1734) wykonał podwójny portret profilowy małżonków Sobieskich (popiersia częściowo zachodzące na siebie), który ozdobił panagiryczny druk Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego pt. *Janina zwycięskich tryumfów, dziełami y heroicznym męstwem Jana III*, wydany w Poznaniu w 1739 r. i 1759 r.<sup>41</sup> Donnet-syn (czynny nad Mołtawą w 2. poł. XVIII w.) rytując ilustracje do druku J. J. Salomona *Der Münz-Geschichte der Stadt Danzig im Jahre 1762...*, anonsowanego w numerze 43 „Kuriera Warszawskiego” z dnia 28 maja 1763 r., przeniósł na płytę miedzianą awers i rewers medalu z 1683 r.,

<sup>40</sup> Inni malarze o tym nazwisku, działający w Rzymie, to: Giovanni (1663 – 1731), Nicola (1673 – 1750) i Pietro (1659 – 1727). Miedzioryt rylcem z zastosowaniem rulety, wymiary kompozycji 195 x 132 mm, sygn.: „Romae Super. Permissu 1699 Antonio ODasio pinx. H. Vincent Sc.”. Spotykany zazwyczaj w drukach Bassaniego, rzadziej jako wyjęta zeń luźna plansza (np. egz. W Gabinetie Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, 62800). Często wzmiankowany w literaturze, m. in.: *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorach Emeryka hr. Hutten – Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1901, poz. 1211; E. Wierzbicki, *Portret królewski w grafice. Katalog wystawy Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości urządzonej ze zbiorów D. Witke – Jeżewskiego w roku 1925 w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 64 poz. 579; *Katalog wystawy jubileuszowej...*, op. cit., s. 111 poz. 174; s. 184 poz. 603. Repr. w: Jan Sobieski, *Listy do Marysieńki. Opracował Leszek Kukulski*, Warszawa 1970, tabl. m. s. 576 – 577.

<sup>41</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 135 – 136 poz. 140 (tamże szczegółowa literatura), il. 123. Zob. też pozycje 141 i 142.





9. Jan Donnet według medalu Jana Höhna Młodsze­go, portret Marii Kazimiery, miedzioryt, 1763. Awers (ze zb. Biblioteki PAN w Gdańsku).

osadzając je na tle ciosowego muru (il. 9). Na awersie widnieje popiersie Marii Kazimiery w prawym profilu, w szatach królewskich i klejnotach; uwagę zwraca mała, umieszczona w tyle głowy korona<sup>42</sup>. Ta całostronicowa rycina, zamieszczona przed kartą tytułową druku, korespondowała niejako z czterema innymi znajdującymi się tam sztychami Jana Donneta, przedstawiającymi gdańskie medale portretowe Jana III<sup>43</sup>. W grafice obcej trzeba odnotować akwafortę kolo-

rowaną akwarelą, należąca do typu *portraits en mode*, wykonaną przez mało znaną rytowniczkę francuską, Marie – Elisabeth Duflos (1780). Ten akwafortowy wizerunek Marysieńki nie tylko nie ma nic wspólnego z rzeczywistym jej wyglądem, lecz także nosi błędny napis: „HEDEWIGE MARQ. D’ARQUIEN Reine de Pologne”<sup>44</sup> (il. 10).

Tak więc o Francuzce na polskim tronie pamiętano w jej ojczyźnie już bardzo słabo, pomimo że upłynął zaledwie nie-

<sup>42</sup> Miedzioryt, częściowo punktowanie i akwaforta, wymiary 220 x 147 mm, sygn.: „Joh. Donet del. et. fecit”. Zob. m. in.: E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886, s. 45 poz. 3; F. Schwarz, *Danzig im Bilde. Verzeichnis der in der Danziger Stadtbibliothek vorhandenen bildlichen Darstellungen zur Geschichte und Topographie von Danzig und Umgegend. (Karten, Ansichten, Grundrisse, historische Blätter, Wappen, Portraits)*, Danzig 1913, s. 147 poz. Z II 3018; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław 1975, s. 87.

<sup>43</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, op. cit., s. 138 – 140 poz. 146 – 149, il. 129 – 132.

<sup>44</sup> *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1992, s. 137 – 138 poz. 3268; tamże, t. 6: *Ilustracje*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1997, s. 384.



cały wiek od słynnej Odsieczy Wiedeńskiej. W Polsce sytuacja ta przedstawiała się nieco lepiej, ale tylko w pierwszej połowie XVIII stulecia; w drugiej – nie odnotowano w grafice już żadnych podobizn Marii Kazimiery. Pewien renesans w tym względzie miał przynieść wiek XIX, a szczególnie rok 1883, kiedy to nadzwyczaj uroczyście obchodzono dwóchsetlecie bitwy pod Wiedniem.

\* \* \*

Analizując zachowane do naszych czasów dzieła graficzne, uwieczniające małżonkę Jana III, trzeba być świadomym faktu, iż mecenat artystyczny Sobieskich wciąż jest jeszcze tematem dalekim od wyczerpania i ujęcia w całość; przy czym szeroka na tym polu działalność Marysieńki i jej synów w Rzymie nie została dotąd gruntownie przebadana archiwalnie. Tak więc pisząca te słowa skazana jest raczej na stawianie pytań aniżeli na szukanie odpowiedzi.

Z powyższych rozważań wynika kilka, niektórych sygnalizowanych już na początku konstatacji, a mianowicie:

1. sztychowana ikonografia królowej jest o wiele uboższa aniżeli malarska;
2. graficzne portrety Marii Kazimiery zazwyczaj stanowią *pendants* do wizerunków małżonka, bądź też jest ona z nim portretowana wspólnie. Rzadko ma się do czynienia z jej samoistną podobizną;
3. większość omówionych tu portretów – w odróżnieniu od malarskich – powstała w latach 1696–1700, a nie w okresie 22. letniego panowania Sobieskiego;
4. prawie wszystkie te podobizny, w przeciwieństwie do malarskich, powstały poza Polską, zamawiane u grafików holenderskich (Romeyn de Hooghe, Gelliam van der Gouwen, Pieter Stevens, Jacob Gole) lub działają-



10. Marie-Elisabeth Duflos, portret Marii Kazimiery, akwaforta kolorowana akwarelą, 1780 (ze zbiorów Biblioteki Narodowej).

cych w Rzymie sztycharzy francuskich (Benoît Farjat, Siméon Thomasin, Hubert Vincent), flamandzkich (Jacques Blondeau) oraz włoskich artystów (zakład rytowniczy Francesca Leone). Graficy niemieccy są prezentowani sporadycznie (Lazarus Franz Dagobert), podobnie jak polscy, a ściślej gdańscy (Karol de La Haye, Donnetowie ojciec i syn), zaś grafika paryska Bonnartów, tworzona w oderwaniu od jakichkolwiek lokalnych pierwowzorów, praktycznie nie przedstawia sobą większych wartości.

Przedstawione tu stwierdzenia prowokują do zadania pytań w rodzaju: czy to przypadek, iż za życia Sobieskiego nie powstał w grafice reprezentacyjny i okazały miedzioryt z portretem królowej, na



miarę choćby konnych podobizn Władysława IV i Cecylii Renaty, autorstwa Wilhelma Hondiusa? (rzecz ciekawa, iż zachowane graficzne konterfekty Sobieskiej są niewielkie wymiarami). Kto – już po śmierci Jana III – zamawiał portrety Marii Kazimiery za granicą? Jeżeli czyniła to ona sama, dbając o własną reklamę (co wydaje się bardzo prawdopodobne), to dlaczego nie zleciła przeniesienia na płytę graficzną swojego najwspanialszego, jedyne – który ją zadowolił, wizerunku, jakim bez wątpienia okazało się płótno Desportesa? A dalej – czy znikoma liczba graficznych podobizn Marysieńki w XVIII stuleciu miała jakiś związek z rozwijającą się jej „czarną legendą”?

Ramy niniejszej publikacji, porządkującej grafikę portretową królowej, pozwalają tylko na zasygnalizowanie tych problemów. Na zakończenie warto jednak uświadomić sobie, iż urok „pani na Wilanowie” trwa po dzień dzisiejszy, a dzieje się to głównie dzięki jej zachowanym portretom malarskim i graficznym. Mimo woli nasuwa się refleksja: jakże piękna musiała być ta kobieta *ad vivum*, skoro różnego przecież autoramentu przekazy ikonograficzne, w dodatku nieruchome, wciąż wzbudzają w nas nieklamany zachwyt, ale i żal, że nigdy nie będzie nam dane zobaczyć oryginału – „jedynę duszy i serca pociechy, najśliczniejszej i najwdzięczniejszej Marysieńki”.



## ENGRAVED PORTRAITS OF THE QUEEN MARIÉ-KASIMIRE DATED TO 17<sup>TH</sup> AND 18<sup>TH</sup> C.

As compared to nearly 200 existing engraved portraits of the king John III Sobieski from 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> cc., the iconography of his wife, Marié-Casimire (Maria Kazimiera) – renown for her beauty – from the same period, seems very modest (for it counts only slightly more than a dozen graphic images, of which only a few are of artistic value). This iconography is also rather unimportant in comparison with painted portraits of the queen – works by Polish and French painters employed at the king's court – preserved until our times in number close to 30 pieces. All those printed images are commonly made into counterparts of the portraits of the king. Majority of them were made outside of Poland, being ordered in most of the cases from Dutch engravers: Romeyn de Hoogh, Gelliam van der Gouven, Pieter Stevens and Jacob Gole. They were mainly executed as copperplates – only exceptionally as mezzotints (Gole). The most outstanding of the group are works by the two latter artists. Well composed, elegant, and yet somehow monumental Stevens copperplate can be placed among the best graphic images of the 'Dawn'; the mezzotint by Gole equals the former work in exposing the shining beauty of the Frenchwoman.

Along with the Dutchmen an important role also played French engravers (Benoît Farjat, Siméon Thomas-

sin, Hubert Vincent), as well as Flemish (Jacques Blondeau) and Italians from Rome (printing studio of Francesco Leone). Aforementioned Farjat cut a sumptuous copperplate based on oil painting by Henri Gascar (1693), a portrait of members of the king's family gathered around a bust of John III. Thomassin engraved (this time in Paris) a profile of the queen Marié-Casimire (1696) copied from a medal designed by Jan Höhn the Younger from Gdansk, while Vincent engraved artistically poor copperplate (1700), printed in commemorative edition, documenting a great journey of widowed queen to Rome, prepared by a clergyman Antonio Bassani. High artistic level shows print by Blondeau (1696-1698), portraying both, majestic splendour of Marié-Casimire and her beauty at full blossom, accentuated by her courtly dress. Undoubtedly, some visible links with this work shows anonymous copperplate of far lesser quality, printed in Francesco Leone's studio in Rome. The works by German engravers, concerning the subject, stay far behind (they are represented by unknown in Polish collections mezzotint by Lazarus Franz Dagobert), similarly as Polish, or to be more precise, Gdansk artists (copperplates by Karol de La Haye and those of the Donnets – the father and the son). The French engraving has been



mainly represented by brothers Bonnarts copperplates, made in Paris, completely cut off any prototypes of the queens visages – typical *portraits en mode* lacking any artistic value. The latest 18<sup>th</sup> c. portraits of Marie-Casimire was yet artistically poorer, a French etching by Marie-Elisabeth Duflos (1780), which offered – on the top of everything – erroneous identifying inscription. The 18<sup>th</sup> c. doesn't seem the most fortunate period for continuously

developed queens iconography (perhaps due to appearance of a 'black legend'), therefore looses ground to previous century, both in number of items and in the quality of works. Unfortunately, the most magnificent painted portrait of the queen, the only one fully accepted by her – a work by Francois Desportes (1695–1696) was not converted into a graphic image, nor even in the 19<sup>th</sup> c.