

ABSTRAKT: Artykuł poświęcony jest obiektom dekorowanym techniką zdobniczą zwaną „commesso di pietre dure”, mozaiką kamienną lub florencką, znajdującym się w kolekcji Jana III Sobieskiego (1629–1696) i jego rodziny. Technika ta, rozwinięta w XVI wieku we Włoszech, polegała na precyzyjnym docinaniu i układaniu płytek z kamieni półszlachetnych w geometryczne lub figuralne wzory. Szczególną popularność zyskała we Florencji, gdzie pod patronatem Medyceuszy działały warsztaty znane jako Opificio della Pietre Dure, produkujące takie płytki. Wyroby te zaczęły pojawiać się na terenach Rzeczypospolitej najpóźniej od połowy XVII wieku. Liczne wzmianki o ich istnieniu napotykamy w archiwalnych dokumentach dotyczących ruchomego majątku Jana III, przede wszystkim w pośmiertnym spisie ruchomości wilanowskich, znanym jako *Inwentarz Generalny*. Tekst analizuje zapisy dotyczące tych obiektów, próbując ustalić, czy kolekcja Sobieskiego była zjawiskiem unikalnym w Rzeczypospolitej, czy typowym dla szlacheckich rezydencji oraz czy liczba mozaik w zbiorach jest wynikiem dobrego stanu zachowania archiwaliów, czy też wytwory tej techniki były nadreprezentowane w ich zbiorach.

SŁOWA KLUCZOWE: *pietra dura*, mozaika florencka, mozaika kamienna, rzemiosło artystyczne, techniki zdobnicze, Florencja, Italia, Jan III Sobieski, kultura materialna

„STOŁ DRUGI FLORENSKI ROZNYMI ASPISAMI SADZONY W POSRZODKU FONTANNA”. DZIEŁA COMMESO DI PIETRE DURE W ZBIORACH JANA III SOBIESKIEGO I JEGO RODZINY

DOI: 10.5604/01.3001.0055.1374

Mikołaj Mielcarski
Instytut Historii Sztuki UW

Studia Wilanowskie
t. XXXI, 2024, s. 357–423
Rocznik, E-ISSN: 2720-0116

ABSTRACT: The subject of this article is objects decorated with the decorative technique known as *commesso di pietre dure*, stone mosaic or Florentine mosaic, belonging to the collection of John III Sobieski (1629–1696) and his family. The technique, developed in the 16th century in Italy, involved the precise cutting and arranging of semi-precious stone tiles in geometric or figural patterns. It became particularly popular in Florence, where workshops known as Opificio della Pietre Dure, producing such inlays, operated under the patronage of the Medici family. These products began to appear in the Commonwealth of Poland and Lithuania from the mid-seventeenth century at the latest. Numerous references to their existence are encountered in archival documents relating to the movable property of John III, above all in the posthumous inventory of the movables of Wilanów, known as *Inwentarz Generalny (General Inventory)*. The text analyzes the records of these objects in an attempt to determine the collection belonging to John III and his family was a unique phenomenon in the Commonwealth or typical of noble residences, and whether the number of mosaics in the collection is a result of the good state of preservation of the archival records or whether the creations of this technique were over-represented in their collections.

KEYWORDS: *pietra dura*, Florentine mosaic, stone mosaic, artistic craft, decorative techniques, Florence, Italy, John III Sobieski, material culture

Pietra dura to jedna z technik artystycznych polegająca na obróbce rozmaitych kamieni półszlachetnych i ozdobnych, w tym skał dekoracyjnych: różnych odmian marmuru, wapienia, onyksu, ofikalcytu i alabastru, a także niektórych niebędących kamieniami substancji pochodzenia organicznego, jak koralu, bursztynu czy masy perłowej. Ich wspólną cechą są: intensywna, nasyciona barwa lub interesujący rysunek uźyleń, rzadkość występowania, wysoka twardość oraz drobnoziarnistość umożliwiająca polerowanie na wysoki połysk.

Pietra dura (l. mn. *pietre dure*) oznacza po włosku „twardy kamień”.

W języku tym, na polu sztuki, określa się tak nie tylko samą technikę, ale i wszelkie powstałe przy jej wykorzystaniu wyroby, zarówno trójwymiarowe, jak naczynia, figurki, kamee, jak i dwuwymiarowe, mające formę mozaiki lub inkrustacji, zwane dla uściślenia *commesso di pietre dure*. Termin *commesso* oznacza w tym przypadku mozaikę wykonaną z cienkich płytek barwnych kamieni o nieregularnych formach, odmienną od mozaiki wykorzystującej drobne *tesserae* o geometrycznych kształtach. Jej specyficzną odmianę stanowią dzieła zawierające elementy wypukłe, płaskorzeźbione, tworzące płytki relief (wł. *bassorilievo*).

Również w nowszej literaturze anglojęzycznej panuje tendencja, by mianem *pietra dura* nazywać wszystkie obiekty, których głównym tworzywem są *twarde kamienie* (ang. *hardstones*), dla dzieł dekorujących płaszczyzny rezerwować zaś określenie *commesso di pietre dure*¹.

W polskiej historii sztuki przyjęło się stosowanie terminu *pietra dura* w odniesieniu do dzieł dwuwymiarowych (niekiedy z elementami reliefu) i posługiwanie się nim wymiennie z określeniem *mozaika florencka*. Jako tożsame traktuje te pojęcia *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*², a także autorka jedynej na gruncie polskim artykułu podejmującej tę tematykę – Agnieszka Bender³.

Z uwagi na fakt, że każde dzieło *commesso di pietre dure* jest jednocześnie dziełem *pietre dure*, nie można w żadnym wypadku uznać takiego nazewnictwa za błędne, jednak jest ono z pewnością mniej precyzyjne,

1 Przyniła się do tego wystawa zaprezentowana w 2008 roku w nowojorskim Metropolitan Museum: „Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe”, zorganizowana we współpracy z włoskimi badaczami. W publikacji związanej z wystawą położono nacisk na precyzyjniejsze, zbliżone do włoskiego nazewnictwo. opatrzone też ją słownikiem pojęć. Zgromadzone w katalogu teksty w znaczącej części koncentrują się na dziejach produkcji *commesso di pietre dure* na północ od Alp. Stanowi on cenne uzupełnienie zorientowanej przede wszystkim na Italię literatury przedmiotu. Zob. *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, red. W. Koeppe, A. M. Giusti, New York 2008.

2 *Florencka mozaika*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 1996, s. 115.

3 A. Bender, *Meble dekorowane techniką pietra dura, scagliola i pietra paesina*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 12, red. I. Rolska-Boruch, Lublin 2015, s. 337–363.



il. 1

Blat stołu, Florencja, XVII w.,
wł. Muzeum Pałacu Króla
Jana III w Wilanowie

a także rodzi pytanie, jak w tej sytuacji nazywać wyroby trójwymiarowe. Stosując określenie *mozaika florencka*, warto natomiast uściślić, czy mamy na myśli technikę *commesso di pietre dure* w ogólności (tak jak choćby arrasami określamy pewien typ tkaniny, niekoniecznie powstały w Arras), czy też jedynie te obiekty, które pochodzą ze stolicy Toskanii, bo choć technika ta jest ściśle związana z Florencją, ich – raczej efemeryczną – produkcję podjęto też m.in. w Pradze czy Paryżu⁴. Wydaje się jednak, że określenie „mozaika florencka z Pragi” brzmiałoby niefortunnie, a trafniejszy synonim dla *commesso di pietre dure* stanowi „mozaika kamienna”. Określenie „mozaika florencka” należałoby natomiast zarezerwować dla dzieł pochodzących z medycejskich manufaktur.

Reasumując, technika *commesso di pietre dure* w swojej dojrzałej formie polegała na precyzyjnym docinaniu cienkich płytek kamieni ozdobnych i półszlachetnych, które następnie polerowano i za pomocą kitu mastykowanego przytwierdzano do podłoża, najczęściej łupkowej płytki, tak by uzyskać pożądany wzór geometryczny lub figuralny (il. 1).

W polu zainteresowania prezentowanego tekstu znajdują się dzieła *commesso di pietre dure* związane z majątkiem ruchomym Jana III Sobieskiego oraz członków jego najbliższej rodziny. Pominięte natomiast zostaną niebędące mozaiką kamienną wyroby *pietre dure*, które król także posiadał.

⁴ Na temat produkcji *pietra dura* w czeskiej Pradze zob. R. Distelberger, *The Castrucci and the Miseroni: Prague, Florence, Milan*, w: *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure...*, s. 28–39. Odnośnie Paryża zob. F. Knothe, *Pierres fines: The Manufacture of Hardstone Works at the Gobelins under Louis XIV*, w: *ibidem*, s. 40–53.

Najważniejszymi publikacjami dotyczącymi mozaiki kamiennej są prace Anny Marii Giusti⁵, wieloletniej dyrektorki florenckiego Opificio delle Pietre Dure – instytucji będącej spadkobiercą medycejskich manufaktur produkujących dzieła tej techniki, obecnie przede wszystkim placówki badawczej specjalizującej się w ich konserwacji. W jej ramach funkcjonuje muzeum prezentujące unikatową kolekcję mozaiki florenckiej oraz przybliżające tradycyjne metody jej wytwarzania.

Polski dorobek badawczy dotyczący techniki *pietra dura* prezentuje się skromnie. Ogranicza się właściwie do wspomnianego wyżej artykułu autorstwa Agnieszki Bender *Meble dekorowane techniką pietra dura, scagliola i pietra paesina*⁶. Sama autorka zaznaczyła, że tekst ma charakter wstępnego opracowania tematu i sygnalizuje konieczność dalszych badań.

Znacznie lepiej opracowany został – ważny w kontekście prezentowanego zagadnienia – temat obecności Polaków we Florencji oraz spisanych przez nich relacji, podjęty w pracy Małgorzaty Wrześniak *Florencja-muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*⁷. Choć nie wszystkie wnioski badaczki wydają się w pełni uzasadnione (m.in. zdaje się ona niekiedy przesadnie podkreślać zachwyty podróżnych dziełami mozaiki florenckiej), wielka wartość tej publikacji leży w zebraniu rozproszonego, czasem trudno dostępnego materiału.

Bardzo cenny dla niniejszej pracy jest wstęp, jakim Anna Kwiatkowska opatrzyła opublikowany przez siebie tekst *Inwentarza Generalnego Klejnotow, Sreber, Galanteryi y Ruchomosci (...) odprawiony d. 10 9bris Anno Domini 1696*, stanowiącego najważniejszy dokument w kontekście podjętego tematu⁸.

Technika (a właściwie grupa podobnych technik, niekiedy trudnych do jasnego rozgraniczenia) wykorzystująca jako tworzywo różnokształtne płytki barwnych kamieni znana była od starożytności. Stosowali ją Sumerowie, tworząc między innymi słynny artefakt o niejasnej funkcji, tzw. Sztandar z Ur (2900–2334 r. p.n.e.). Wykorzystanie wszelkiego typu barwnych kamieni i skał dekoracyjnych upowszechniło się w okresie hellenistycznym we wschodniej części basenu Morza Śródziemne-

5 A. M. Giusti, *Pietre Dure. The Art of Semiprecious Stonework*, Los Angeles 2006. Por. eadem, *Pietre Dure. Hardstone in Furniture and Decorations*, London 1992; eadem, *Roman Inlay and Florentine Mosaics: The New Art of Pietre Dure*, w: *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure...*, s. 12–27.

6 A. Bender, *op. cit.*, s. 337–363.

7 M. Wrześniak, *Florencja-Muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Kraków 2013. W odniesieniu do relacji z okresu XVI–XVII wieku zob. *ibidem*, s. 53–132. Szczególnie cenna jest zawarta w pracy bibliografia, zarówno źródeł drukowanych, jak i opracowań tematów związanych z polskimi podróżnikami, którzy odwiedzili Florencję w czasach nowożytnych.

8 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny 1696 z opracowaniem*, Warszawa 2012, (Ad Villam Novam. Materiały do dziejów rezydencji, t. 6), *passim*.

go. Zamiłowanie do najróżniejszego typu wyrobów z „twardych kamieni” zaowocowało znaczącym rozwojem sztuki ich obróbki – gliptyki, w tym rytowania kamei⁹. Dziedzictwo świata hellenistycznego stało się niewyczerpanym źródłem wzorców kulturowych dla Rzymian. Gospodarcze możliwości Imperium sprawiały, że do miasta nad Tybrem trafiały w wielkiej obfitości, zwłaszcza w okresie Cesarstwa, kamienie pochodzące z całego znanego świata. Tam też rozwinęła się antycypująca *comnesso di pietre dure* technika zwana *opus sectile*¹⁰. To starożytne dziedzictwo miało w przyszłości ogromne znaczenie. Nie tylko dostarczało ideowego i formalnego wzorca chętnie emulującej antyk epoce odrodzenia. Ta koncentracja materiału uczyniła z Wiecznego Miasta swoisty „kamieniołom”, umożliwiając zdobycie nieosiągalnych niekiedy innymi sposobami surowców, w wyniku czego wiele dzieł nowożytnych powstało z odkopanych i wtórnie użytych obiektów¹¹.

Głęboki kryzys zachodniej części dawnego imperium doprowadził do przerwania ciągłości warsztatowej i regresu w dziedzinie wykorzystania kamienia do celów dekoracyjnych. Ważną rolę w jego przezwyciężeniu odegrało Bizancjum, w którym gliptyka nie popadła w zapomnienie. Za sprawą kontaktów z Konstantynopolem obserwujemy w Italii szereg zjawisk, jak powstające przede wszystkim w Rzymie, w kręgu rodziny Cosmatich, posadzki tworzone w technice stanowiącej odmianę kamiennej mozaiki zwanej *opus alexandrinum*, które przyczyniły się do odnowienia zainteresowania kamieniem w roli medium artystycznego. Powstające mniej więcej od czasów Giotta di Bondone (właśc. Angiolo di Bondone; ok. 1266–1337) malarskie wyobrażenia barwnych kamieni upowszechniły się w okresie Quattrocenta, kiedy to zaczęto dekorować również budowle przy użyciu prawdziwych kamieni, co z kolei zaowocowało pełnym odrodzeniem się sztuki ich obróbki w następnym stuleciu¹².

Comnesso di pietre dure odnosi się do dzieł nowożytnych, które najpierw, około połowy Cinquecenta, zaczęły powstawać w Rzymie, a niedługo później we Florencji. W Wiecznym Mieście wytwarzano niemal wyłącznie białe stoły, które charakteryzowały się geometrycznymi, powiązаныmi z architekturą formami oraz były zakomponowane wokół dużej, centralnie umieszczonej płytki wyjątkowo cennej i dekoracyj-

9 F. Barry, *Painting in Stone. Architecture and Poetic of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven 2020, s. 110–112.

10 Szczególnie ważnym jej przykładem są wykonane w drugiej ćwierci IV wieku przy jej użyciu dekoracje zdobiące rzymską Bazylikę Juniusa Bassusa. Dzięki temu, że budynek został w czasach późniejszych zamieniony w chrześcijańską świątynię pw. św. Andrzeja zwaną Sant'Andrea Catabarbara, dzieła te w znacznej części przetrwały do czasów nowożytnych i były powszechnie dostępne. Zob. A. M. Giusti, *Pietre Dure. The Art...*, s. 10.

11 *Ibidem*, s. 156.

12 *Ibidem*, s. 208–238.



il. 2

Stół, blat wyk. w technice *pietra dura*, Rzym, 4. ćw. XVI w. lub pocz. XVII w., Muzeum Narodowe, Liverpool

nego kamienia, najczęściej marmuru¹³ (il. 2). Rzymska produkcja zamarła w pierwszej ćwierci XVII wieku, natomiast w stolicy Toskanii, dzięki mecenatowi i szczeremu zainteresowaniu Medyceuszy, technika ta rozwinęła się i osiągnęła znaczącą popularność, stając się swoistym *specialité de la maison* miasta nad Arno. Tam też narodziła się charakterystyczna, florystyczno-animalistyczna odmiana „mozaiki florenckiej” ukazująca na czarnym tle motywy roślinne, bukiety kwiatów, owoce, ptaki i owady¹⁴. Kluczowa dla jej uformowania jest postać Jacopa Ligozziego (1547–1627), początkowo czołowego malarza-inwentaryzatora natury na usługach księcia Franciszka I Medyceusza (panowanie: 1574–1587), dla którego stworzył liczne prace na papierze, precyzyjnie ukazując na nich rozmaite okazy flory i fauny. Następnie, za Ferdynanda I (1587–1609), Ligozzi stanął na czele powołanej do życia w 1588 roku Gallerii dei Lavori – instytucji łączącej medycejskie warsztaty artystyczne w jeden organizm¹⁵. Ligozzi, jako projektant wzorów dla rzemieślników zatrudnionych w Opificio delle Pietre Dure, czyli funkcjonujących w obrębie Gallerii dei Lavori warsztatów wytwa-

13 A. M. Giusti, *Pietre Dure. The Art...*, s. 21–46.

14 *Ibidem*, s. 47–108. Czarne tło wykonywano najczęściej z tzw. czarnego marmuru belgijskiego, czyli homogenicznego wapienia mozańskiego z okolic Namur lub Dinant.

15 *Ibidem*, s. 68–69. Por. Z. Waźbiński, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars*, Toruń 2000, s. 117–134.



il. 3

Kaplica Książęca (wł. Cappella dei Principi) przy kościele pw. św. Wawrzyńca we Florencji, bud. od 1604, wg projektu Matteo Nigettiego

rzających mozaikę florencką, odegrał wiodącą rolę w ugruntowaniu się tematyki przyrodniczej w tamtejszej produkcji artystycznej¹⁶.

Począwszy od 1604 roku najistotniejszym zadaniem powierzonym medycejskim manufakturom było ozdabianie wznoszonej pod kierunkiem Mattea Nigettiego (1570–1648) kaplicy przy florenckim kościele San Lorenzo, zaprojektowanej jako mauzoleum rodu Medyceuszy (il. 3). Początkowo planowano, by całe wnętrze Kaplicy Książęcej (wł. Cappella dei Principi) przyozdobić w technice *marmo commesso*, jednak przedsięwzięcie nigdy

16 Silne związki mozaiki florenckiej ze światem przyrody eksponował zawarty w katalogu wystawy *The Flowering of Florence: Botanical Art for the Medici* tekst Lucii Tongiorgi Tomasi pod tym samym tytułem. Szczególnie cenny dla niniejszej pracy jest podrozdział traktujący o związkach zainteresowań botanicznych kolejnych Medycejskich władców z wytwarzaniem techniką *pietra dura*. Badaczka dowodziła w nim, że dominacja motywów kwiatowo-zwierzęcych nie była dziełem przypadku, a świadomym działaniem. Zob. L. T. Tomasi, *The Flowering of Florence. Botanical Art for the Medici*, w: *The Flowering of Florence. Botanical Art for the Medici*, red. L. Tongiorgi Tomasi, G. A. Hirschauer, Washington 2002, s. 58–70.

nie zostało ukończone. Mimo to, w XVII wieku powszechnie uznawano kaplicę i jej dekoracje za dzieło wyjątkowe: Jakub Sobieski, ojciec przyszłego króla, który widział ją w kilka zaledwie lat od rozpoczęcia prac, określił ją jako „magnificum opus”, które w przyszłości „może być inter orbis miracula poczytane”¹⁷, Bartłomiej Nataniel Wąsowski stwierdził, że „powszechnie uważa się [...] [ją] za cud i za największą ozdobę Florencji”¹⁸, a Jan Michał Kossowicz mówił o niej jako o „zawołaney na całą Europę Kaplicy Wawrzyńca Świętego”¹⁹.

Na wiek XVII przypada apogeum popularności omawianej techniki.

Luksusowe wyroby Opificio trafiały w tym czasie poza Italię zarówno w wyniku zakupów, jak i stawały się dyplomatycznymi darami Wielkich Księżąt dla różnych osobistości, co przyczyniło się do ich rozpowszechnienia na całym niemal kontynencie²⁰. Dużą popularnością cieszyły się wówczas dekorowane plaketami *pietra dura* gabinety – posiadające mnogość szuflad meble, służące do przechowywania cennych drobiazgów²¹.

Florenckie wyroby nie były podówczas jedynie sposobem dekorowania powierzchni. Powstawały na przecięciu zainteresowań mineralogicznych, gemmologicznych, botanicznych, szerzej – historią naturalną i otaczającym światem, możliwościami jego poznawania i próbami katalogowania²². Wpisywały się w ważną kategorię *natura artificialis*, natury udoskonalonej przez człowieka w wyniku twórczej współpracy²³. Stanowiły także odpowiedź na świadomość nietrwałości malowanych przedstawień, którym – starając się uczynić wizerunki wiecznymi – próbowano przeciwstawić wyobrażenia w kamieniu²⁴. Sprawia to, że dzie-

17 J. Sobieski, *Peregrynacje po Europie i droga do Baden*, oprac. J. Długosz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 179.

18 M. Jesiotr, *Bartłomiej Nataniela Wąsowskiego Relacja z Podróży po Włoszech. Marzec–Październik 1655*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 249.

19 J. M. Kossowicz, *Diariusz podróży po Europie (1682–1688)*, opr. A. Markiewicz, Warszawa 2017, s. 589.

20 A. M. Giusti, *Pietre Dure. The Art...*, s. 88.

21 Z. Dolczewski, *Sepety i gabinety*, w: *Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. R. Bobrowa, t. 2, Warszawa 2001, s. 93–116. Autor wykazał, że meble szufladowe zawierające liczne szuflady, które dziś określamy jako gabinety, sepety lub sekretarzyki, w czasach historycznych nie miały ujednoczonego polskojęzycznego nazewnictwa, najczęściej określane były jako szkatuły. Zob. *ibidem*, s. 114–115. Niemniej określenie to może, lecz nie musi odnosić się do kabinetów, znacznie częściej określano tak po prostu niewielkie ozdobne szufladki. Jako gabinety można z całą pewnością identyfikować te sprzęty, w odniesieniu do których użyto określenia „wielka szkatuła”.

22 L. T. Tomasi, *op. cit.*, s. 58–70.

23 Z. Ważbiński, *op. cit.*, s. 239–245.

24 Warto w tym kontekście wspomnieć publikację towarzyszącą wystawie odbywającej się na przełomie 2022 i 2023 roku w rzymskiej Galerii Borghese, w brzmieniu angielskim:

ła tej techniki są ściśle związane z nowożytną kulturą ciekawości, a na zdobione z jej wykorzystaniem obiekty można patrzeć nie tylko jako na luksusowe sprzęty, ale także jako na potencjalne nośniki głębokich treści ideowych, nawet jeśli te nie zawsze były powszechnie zrozumiałe.

Po wygaśnięciu dynastii Medyceuszy w 1737 roku, wielkoksiażące manufaktury przeżywały kryzys, a część warsztatów przeniosła się do Neapolu. Pozostali we Florencji mistrzowie pracowali głównie na potrzeby rezydującego w Wiedniu dworu nowego Wielkiego Księcia Toskanii, Franciszka Stefana (1708–1765) z lotaryńskiej linii dynastii Habsburgów, który od 1745 roku panował jako cesarz rzymski Franciszek I. Całkowicie zmienił się w tym czasie charakter wyrobów Opificio. Powstające wówczas naśladujące malarstwo kompozycje, ukazujące wielopostaciowe grupy na tle architektonicznego pejzażu, lepiej wpasowywały się w gust epoki²⁵. Dzieła *pietra dura*, podziwiane niegdyś ze względu na ich piękno i niezwykłość, cenione przez wzgląd na kosztowność użytych materiałów i czasochłonność twórczego procesu, stawały się finezyjnymi, nieco sentymentalnymi bibelotami.

Symptomatyczna w kontekście tych zmian wydaje się opinia Stanisława Kostki Potockiego (1755–1821), który kilkakrotnie przebywał we Florencji. Oglądając tamtejsze zbiory, ogólnie nisko ocenił dzieła *commesso di pietre dure*. Uznał, że „nie są [one] w dobrym guście”²⁶, a ceni się je „za sprawą kunsztu, [oraz] dla materiału, z jakiego je wykonano”. Rozmiałowany w klasycznym pięknie antycznych posągów autor „Winkelmann polskiego” wspomniał, że mozaika kamienna uchodziła za „najwspanialszy florencki wyrób, najdroższy jaki jest znany”, niemniej biorąc za przykład jeden z dekorowanych mozaiką florencką blatów stwierdził, że „rysunek na nim nie jest piękny, a efekt z pewnością nieadekwatny ani do nakładu pracy ani też pieniędzy, za które go nabyto”.

Dysponujemy niewielką liczbą informacji o obiektach wykonanych w technice *commesso di pietre dure*, które trafiły do Rzeczypospolitej w okresie poprzedzającym wstąpienie Jana Sobieskiego na tron. Dodatkowo, są to przekazy względnie późne, pochodzące z około połowy XVII stulecia.

Niezwykle interesująca w tym kontekście jest dotycząca wizyty we Florencji relacja wspomnianego już wyżej ks. Bartłomieja Nataniela Wąsowskiego. W stolicy Toskanii znalazł się on w 1655 roku jako preceptor

skim tytułu: *Timeless Wonder: Painting on Stone in Rome in Cinquecento and Seicento*. W jej ramach prezentowane były także obiekty mozaiki florenckiej. Ukazywała ona rolę kamienia jako medium artystycznego, w kontekście namysłu nad trwałością dzieła sztuki, podjętym w konsekwencji zniszczeń, jakie przyniosło w 1527 roku Sacco di Roma. Zob. *Timeless Wonder Painting on Stone in Rome in the Cinquecento and Seicento*, red. F. Cappelletti, P. Cavazzini, Rome 2022.

25 A. M. Giusti, *Roman Inlay and Florentine Mosaics: The New Art of Pietre Dure*, w: *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure...*, s. 21–24.

26 Ten i dalsze cytaty w tym akapicie cyt. za: M. Wrześniak, *op. cit.*, s. 182–183.

podróżujących po Europie młodych magnatów: Mikołaja i Zygmunta Grudzińskich. Wąsowski należał do zgromadzenia jezuitów i był człowiekiem wszechstronnie wykształconym, w sposób szczególny jednak pasjonowała go architektura²⁷. Wraz z podopiecznymi oglądał należące do wielkiego księcia zbiory, w tym dzieła *pietra dura*, wspólnie odwiedzili również wytwarzające je Opificio, ów „warsztat trudu ponad miarę, [gdzie] przez wiele dni dzieli się drobnie, przez wiele miesięcy i lat układa się tablicę”²⁸. Szczególnie istotne znaczenie dla podejmowanego tematu ma zapis, w którym Wąsowski relacjonuje poczyniony pod koniec pobytu zakup tabliczek mozaiki florenckiej:

„Pierwszego kwietnia w dniu wyjazdu, aby nie zapomnieć całkiem o Florencji, kupiliśmy nieco marmurowych tablic z przedstawieniami ptaków i kwiatów z kamieni. Nie są one tanie. Jedna taka tablica – średnia pod względem wykonania a jednak nieprosta – kosztuje prawie talarą cesarskiego. Tych zaś trzynaście, które kupiliśmy, aby wykonać i ozdobić szkatułę, nabytych zostało za 90 florenów polskich; wykonano je lepszą techniką, wymagającą więcej pracy”²⁹.

Fragment ten wskazuje na praktykę nabywania w trakcie wojaży po Toskanii płytek mozaiki florenckiej, które między innymi w ten sposób trafiały następnie na tereny państwa polsko-litewskiego, gdzie były wykorzystywane do wytwarzania zdobionych techniką *pietra dura* mebli. Kontekstualizuje jednocześnie takie wyroby jako rodzaj ekskluzywnej pamiątki z podróży do Italii, a ściślej – do Florencji oraz dowodzi, że choć kosztowne, znajdowały się one w zasięgu finansowych możliwości przybyszów z Rzeczypospolitej. Nie znamy niestety dalszych losów owych trzynastu zakupionych 1 kwietnia 1655 roku tabliczek.

Cennym dokumentem jest opublikowany przez Władysława Tomkiewicza *Rejestr rzeczy po Szwedach i ucieczkach zostających spisany w roku 1661 dnia 1 grudnia na Wiśniczu*³⁰. W tym obszernym inwentarzu ru-

27 W późniejszym okresie działał jako budowniczy/architekt, a także opublikował poświęcony temu zagadnieniu traktat. Swojej podróży poświęcił, pozostające do dziś w łacińskim rękopisie, dzieło pt. *Europea Peregrinati*. Jego obszerne fragmenty, w tym dotyczące pobytu we Florencji, opublikowała w polskim przekładzie Małgorzata Jesiotr. Zob. *eadem*, *op. cit.*, s. 243–276. Autor zrezygnował w nim z typowego, ściśle chronologicznego relacjonowania pobytu we Florencji na rzecz układu problemowego, a jego narrację dotyczącą techniki *pietra dura* wyróżnia szerokie ujęcie tematu oraz szczególna kompetencja wynikająca z artystycznych zainteresowań autora. Opisując dzieła mozaiki florenckiej, jezuita nie tylko podkreślał materialną wartość oglądanych dzieł, ale akcentował także piękno artystycznego medium – pochodzących z różnych stron świata barwnych kamieni. Por. M. Wrześniak, *op. cit.*, s. 96–114.

28 M. Jesiotr, *op. cit.*, s. 248.

29 *Ibidem*, s. 252.

30 W. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 261–304.

chomości z czasów panowania dynastii Wazów w szczegółowy sposób zostały opisane przedmioty stanowiące wyposażenie magnackiej siedziby, w tym liczne dzieła sztuki³¹. Niewątpliwymi wytworami mozaiki florenckiej znajdującymi się w posiadaniu właściciela wiśnickiego zamku, Aleksandra Michała Lubomirskiego (1614–1676), były: „Stolik floreńską robotą kamieniami sadzony”³², a więc o blacie dekorowanym techniką *pietra dura*, oraz „Szkatuła wielka z floreńskimi kamieniami, w Warszawie po Szwedach robiona”³³.

Właścicielką zdobionego techniką *pietra dura* kabinetu była także królowa Ludwika Maria Gonzaga, czego dowiadujemy się ze spisanego po jej śmierci w 1667 roku inwentarza, sporządzonego w związku z odesłaniem ruchomego majątku monarchini jej spadkobiercom we Francji³⁴. Niestety, dokument nie dostarcza żadnych dokładniejszych danych dotyczących mebla.

Prowadzenie dalszych badań źródłowych daje nadzieję na odnalezienie kolejnych informacji o znajdujących się w Rzeczypospolitej obiektach zdobionych techniką *pietra dura*³⁵, niemniej wydaje się, że ewentualne nowe znaleziska nie zmienią w sposób istotny obrazu sytuacji – tego

31 Omawiany *Rejestr...* obejmuje przedmioty, które nie uległy grabieży podczas potopu szwedzkiego, w którego trakcie zamek został trzykrotnie obrabowany, zaś zagarnięty łup miał zostać wywieziony na 150 wozach. Na zawarty w inwentarzu ruchomy majątek składały się zatem te obiekty, które z jakiś przyczyn nie padły ofiarą szwedzkiego najeźdźcy, prawdopodobnie jednak przede wszystkim te, które zostały z małopolskiej rezydencji ewakuowane i powróciły do niej po ustaniu zagrożenia.

32 *Ibidem*, s. 281.

33 *Ibidem*, s. 282. Agnieszka Bender sugerowała, że enigmatyczna adnotacja: „w Warszawie po Szwedach robiona”, oznacza prawdopodobnie, że mebel został wykonany w Warszawie przy użyciu tabliczek przywiezionych z Florencji przez któregoś z odwiedzających tu miasto podróżnych. Czy jednak tak było w istocie oraz czy mebel ten powstał w stolicy od zera po wycofaniu się najeźdźców zza Bałtyku, czy też dokonano jakiś modyfikacji w już istniejącym, częściowo może zniszczonym kabinecie, trudno powiedzieć.

34 *Un grand cabinet de pierre de rapport de Florence*. Dokument jako pierwszy zbadał Zbigniew Wójcik. Zob. Z. Wójcik, *Testament królowej Ludwiki Marii*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, red. J. Białostocki, Warszawa 1968, s. 129–134. Tekst publikował we francuskim oryginale Ryszard Szmydki. Zob. R. Szmydki, *Pośmiertny inwentarz Ludwiki Marii Gonzagi, 1667 r.*, „Rocznik Warszawski”, t. 23, 1993, s. 261–294. Pobieźnego omówienia zawartych w nim informacji o majątku ruchomym królowej dokonał ponadto Paweł Freus. Zob. P. Freus, *Majątek polskiej królowej w epoce nowożytnej (na podstawie stanu posiadania Ludwiki Marii Gonzagi)*, s. 1–14, https://www.wilanow-palac.pl/majatek_polskiej_krolowej_w_epoce_nowozytnej_na_podstawie_stanu_posiadania_ludwiki_marii_gonzagi.html (dostęp: 30 I 2024).

35 Szczególnie obiecujące wydają się w tym kontekście pozostające w rękopisach dokumenty związane z rodem Radziwiłłów, zdeponowane w Archiwum Głównym Akt Dawnych. Wstępna analiza wybranych inwentarzy wykazała bowiem, że w zbiorach litewskich magnatów były obiekty wykonane techniką *pietra dura*. Zob. AGAD, Archiwum Warszawskie Radziwiłłów, Dział XXVI: Rejestry skarbców i wszelkiego ruchomego majątku, sygn. 1/354/0/26/45, 1/354/0/26/74, 1/354/0/26/97.

rodzaju sprzęty były w posiadaniu najbogatszych przedstawicieli społeczeństwa, jednak były one bardzo nieliczne.

Na tak zarysowanym tle w dalszej części artykułu prześlędzone zostaną informacje odnoszące się do obiektów wykonanych w technice *com-messo di pietre dure*, znajdujących się w posiadaniu króla Jana III bądź członków jego najbliższej rodziny oraz spadkobierców. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zachowane dokumenty dotyczące ruchomego majątku króla powstały w zdecydowanej większości już po jego śmierci i dostarczają najwięcej informacji o wyposażeniu jego głównych rezydencji: Wilanowa i Żółkwi.

Bogate wyposażenie rezydencji wilanowskiej z końcowego okresu życia Jana III jest relatywnie dobrze znane dzięki zachowanemu tekstowi *Inwentarza Generalnego...*, spisane go w kilka miesięcy po śmierci monarchy, która nastąpiła 17 czerwca 1696 roku³⁶. Dokument po raz pierwszy został opublikowany przez Aleksandra Czołowskiego w 1937 roku, ale niestety zawierał liczne błędy³⁷. W 2012 roku pełen tekst wilanowskiego spisu ruchomości, wraz z obszernym opracowaniem, opublikowała Anna Kwiatkowska³⁸.

Okoliczności powstania rękopisu łączą się z koniecznością rozdzielenia masy spadkowej pomiędzy trzech synów króla: Jakuba Ludwika (1667–1737), Aleksandra Benedykta (1677–1714) i Konstantego Władysława (1680–1726) oraz królową wdowę, Marię Kazimierę de la Grange d'Arquien (1641–1716). Burzliwe wydarzenia będące następstwem śmierci monarchy i wynikiem z niej spory o podział majątku najobszerniej zaprezentowała Aleksandra Skrzypietz w rozprawie pt. *Królewscy Synowie – Jakub, Aleksander i Konstanty Sobiescy*³⁹.

Inwentarz dotyczy nie tylko przedmiotów znajdujących się w Wilanowie, ale także zawartości skarbców warszawskich tego rodzaju. Umieszczone w nim spisy stanowią kompilację wcześniejszych, nieznanych obecnie inwentarzy cząstkowych, obiekty zaś, które się w nich nie pojawiły, zo-

36 Anna Kwiatkowska stwierdziła, że choć dokument posiada dzienną datę, to nie musi ona oznaczać momentu spisania i choć najprawdopodobniej powstał w 1696 roku lub niedługo później, *terminus ante quem* wyznacza na dobrą sprawę dopiero śmierć Aleksandra Sobieskiego w 1714 roku. Zob. A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 29–30.

37 A. Czołowski, *Urządzenie Palacu Wilanowskiego za czasów Jana III*, Lwów 1937, s. 29–84; przedrukowany bez wprowadzania zmian w: W. Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1996, s. 170–201. Krytyczną analizę wydania Czołowskiego zamieściła Kwiatkowska. Zob. A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 14–25.

38 Ibidem, *passim*.

39 A. Skrzypietz, *Królewscy synowie — Jakub, Aleksander i Konstanty Sobiescy*, Katowice 2011, zob. rozdział *O ojcowską koronę*, s. 247–344. Relację o tych wydarzeniach z perspektywy podziału ruchomości po zmarłym królu zrelacjonował Krzysztof Kossarzecki. Zob. K. Kossarzecki, *Źródła do dziejów Sobieskich z Archiwum w Mińsku i zbiorów francuskich*, Warszawa 2012, (Ad Villam Novam. Materiały do dziejów rezydencji, t. 7), s. 10–46.

stały dodane w częściach nazwanych „Extra regestrum”. Osobno zinventoryzowano obrazy wilanowskie, dołączono także listę malowideł znajdujących się w rezydencji miejskiej – Marywilu – oraz sumaryczny zapis dotyczący czternastu obrazów z Pałacu Kazimierzowskiego.

Łącznie inwentarz zawiera w przybliżeniu 3500 bardzo różnorodnych obiektów⁴⁰. Były wśród nich zarówno kosztowności, luksusowe przedmioty codziennego użytku, jak i dzieła sztuki. Wyposażenie i zbiory artystyczne Wilanowa znalazły się w rękach króla m.in. za sprawą zagranicznych zakupów dokonywanych za pośrednictwem agentów, dzięki łupom wojennym, produkcji krajowej, darom dyplomatycznym etc.⁴¹

Tekst inwentarza nie rejestrował jednak wszystkich obiektów, które znajdowały się w tym czasie w królewskiej willi. Trudną do wyjaśnienia sprawą jest, czemu spisane zostały tylko ruchomości, jakie znajdowały się na parterze wilanowskiej rezydencji, a pominięto całkowicie wyposażenie pomieszczeń znajdujących się na piętrze. Nie wiemy, czy stało się tak, gdyż wszystkie co do jednego znajdujące się tam przedmioty nie były własnością zmarłego króla i jako takie nie należały do masy spadkowej, czy też przyczyna takiego stanu rzeczy była inna, niemniej, należy pamiętać, że choć niezwykle obszerny, inwentarz jest niepełny i nie może być traktowany jako całościowa dokumentacja wilanowskich ruchomości⁴².

Tekst *Inwentarza Generalnego...* zawiera informacje o relatywnie licznej grupie obiektów zdobionych mozaiką florencką. Niekiedy, ze względu na skrótowość opisu, nie ma pewności, że chodzi o przedmiot zdobiony tą techniką, jednak taka interpretacja wydaje się w wielu przypadkach uzasadniona i prawdopodobna.

W części *Galanterye y Złota z Willanowa które się do Działu sprowadziły oddane przez Pana Dyniewiczza*, pojawia się „Pudło z Florenskimi Sztu-

40 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 40.

41 W. Fijałkowski, *Jan III Sobieski i jego mecenat kulturalny. Bilans zainteresowań, inicjatyw i dokonań polskiego monarchy na polu kultury artystycznej i umysłowej w drugiej poł. XVIII w.*, „Studia Wilanowskie”, t. 1, 1973, s. 86–88. Na temat zakupów zagranicznych i sieci agentów Jana Sobieskiego zob. A. Markiewicz, „Un petit ballot de livres nouveaux”. *Kilka uwag o bibliotece Jana III*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 95–106, *eadem*, „Le peintre de Breda”. *Przyczynek do prac Ferdinanda van Kessela dla Jana III*, „Studia Wilanowskie”, t. 27, 2020, s. 13–33. Por. M. Wardzyński, *Holenderskie i flamandzkie importy rzeźbiarskie dla króla Jana III w Wilanowie (1679–1696). Mechanizmy zamówień – artyści i dzieła – wzory*, w: *Jan III Sobieski. Historia. Dziedzictwo. Pamięć*, red. B. Dybaś, A. Ziemiańska, Warszawa 2021, s. 115–38.

42 Jak napisała Kwiatkowska: „Jeżeli niektóre przedmioty opatrzone są adnotacjami niosącymi informacje, skąd i dokąd były przenoszone [...], to czy należy rozumieć, że pozostałe, bez adnotacji, rejestrowane były w miejscu ich stałego pobytu? Czy to znaczy, że skoro nie ma adnotacji o przenoszeniu ruchomości z piętra pałacu na parter w celu spisania, to ich tam nie było? To niemożliwe. Może nie należały do Jana III? Ponadto w tym dokumencie odnotowano również ruchomości Marii Kazimiery, a niektóre pokoje na piętrze należały przecież do królowej. Czyżby przedmioty znajdujące się na piętrze nie przedstawiały większej wartości? Na parterze rejestrowano nawet stare materace i wezglówki”. Zob. *eadem*, *Inwentarz Generalny...*, s. 40.

kami w nim obrazków Kamiennych No 64⁷⁴³. Zapis ten nie pozostawia wątpliwości, że mamy tu do czynienia z okazałym, liczącym kilkadziesiąt sztuk, zbiorem tabliczek mozaiki florenckiej. Wydaje się prawdopodobne, że zostały one nabyte z myślą o wykorzystaniu ich do dekoracji mebla, np. w typie kabinetu, i że sprowadzono je do Rzeczypospolitej w podobnych okolicznościach, jak miało to miejsce w opisanym wyżej przypadku florenckiego zakupu ks. Wąsowskiego. Nie wiadomo jednak, czy tak było w istocie oraz dlaczego zbiór ten był przechowywany w pudle – czy oczekiwał na wykorzystanie w przyszłości, czy też stanowił element starszego obiektu bądź obiektów.

Niżej w inwentarzu znajduje się pozycja: „Obrazow Para Florenckich Ieden z Ramą drugi bez Ramy Kamienne, w kwiaty rozne⁷⁴⁴. Agnieszka Bender zasugerowała, że to „zacytowane zdanie (*sic!*) zdaje się wskazywać, że jeden z obrazów posiadał ramę wykonaną z *belle pietre*⁷⁴⁵. Taka interpretacja zdaje się jednak błędna. Jeśli bowiem jeden z pary obrazów nie miał ramy, znaczy to, że była ona tylko jedna, stąd użyty w liczbie mnogiej przymiotnik „kamienne” odnosi się raczej nie do ramy, a do pary florenckich obrazków przedstawiających typowe dla dzieł tej techniki motywy kwiatowe. Takie rozumienie wydaje się tym bardziej uprawnione, że wielokrotnie w dalszej części inwentarza uwzględniono kamienne obrazki wykonane w technice mozaiki florenckiej, funkcjonujące w roli samodzielnych obrazów oprawionych w ramy i wiszące na ścianach⁴⁶.

Za dzieło wykorzystujące technikę *pietra dura* jako element dekoracyjny może zostać uznana „Szkatuła Florencka Kamieniem roznoego Koloru sadzona⁷⁴⁷, znajdująca się w „Skarbcu murowanym wsamym Pałacu Willanowskim, po prawey ręce wchodząc do Pałacu na tey stronie gdzie Folwark”. Lakoniczność zapisu uniemożliwia rozstrzygnięcie, czy faktycznie chodzi o przedmiot zdobiony mozaiką florencką, jednak wydaje się to bardzo prawdopodobne. W przypadku innych obiektów wykonanych techniką *pietra dura* także użyto w tekście określenia „sadzony”, dodatkowo, gdyby chodziło o przedmiot wysadzany szlifowanymi szlachetnymi kamieniami, np. w formie kaboszonów, użyto by raczej liczby mnogiej – „kamieniami”, tak jak ma to miejsce wielokrotnie w tekście *Inwentarza...* w odniesieniu do tak zdobionych wyrobów. Prawdopodobnie dokładnie zdefiniowano by też, o jakie kamienie chodzi, co by-

43 *Ibidem*, s. 81, No. 111. Pudło, wraz z zawartością, miało trafić do królewicza Aleksandra.

44 *Ibidem*, s. 81, No. 113. Również ta pozycja miała trafić do Aleksandra Sobieskiego.

45 A. Bender, *op. cit.*, s. 354.

46 Co z resztą było zgodne z ówczesnym rozumieniem pojęcia obraz. Zob. A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 24. Większość samodzielnie występujących plakiet mozaiki florenckiej zostało w *Inwentarzu Generalnym...* zapisane w części opatrzonej tytułem *Inwentarz Obrazow wszystkich...*

47 *Ibidem*, s. 82, No. 124. Miała trafić do królewicza Jakuba Ludwika.

łoby bardzo istotne w kontekście wyceny⁴⁸. Osoba spisująca inwentarz wspomina tylko, że są różnego koloru. To wszystko, w połączeniu z florencką proveniencją obiektu, pozwala uznać, że chodzi w tym przypadku o szkatułę dekorowaną mozaiką florencką.

W tym samym pomieszczeniu znajdował się „Kałamarz Kamienny Floreński alias Apteczka”⁴⁹. Być może tu także chodzi o obiekt zdobiony omawianą techniką, jednak lapidarność opisu uniemożliwia jednoznaczną interpretację. Niemniej fakt, że chodzi tu o przedmiot kamienny, pochodzący z Florencji, czyni takie założenie prawdopodobnym, jako że autor „Inwentarza...” jest świadomy, że tak określa się dzieła wykonane w tej technice. W Sypialni Królowej znajdowała się: „Szkatuła wielka Aspisowa z Szufladami Florenską bogatą robotą, kamieniami różnymi sadzona ze Srebrem, na spodzie we wnętrzu Obrazków Kamiennych dziewięć Metalow Osmnascie, sztuki od niey odpadłe są w Szufladach”⁵⁰. Widzimy zatem, że Maria Kazimiera posiadała w swej komnacie sypialnej bogato zdobiony kabinet dekorowany różnymi technikami artystycznymi, w tym jak się zdaje, kamiennymi plakietami w technice *pietra dura*. W momencie spisania *Inwentarza...*, mebel był najwyraźniej w nie najlepszym stanie.

W antykamerze króla Jana III znajdowała się „Szkatuła wielka Florenska różnymi kamieniami wyrabiana żółwiowa, Srebrem adornowana, na Wierzchu zegar który jest u Zegarmistrza wnaprawie”⁵¹. Był to zatem mebel dekorowany okładziną z szylkretu i aplikami srebrnymi, najpewniej z elementami mozaiki florenckiej. Niestety, choć musiał być to niezwykle cenny i reprezentacyjny obiekt, niewiele można na jego temat więcej powiedzieć.

W sypialni króla z kolei znajdowały się dwa blaty stołów zdobione mozaiką florencką. Pierwszy to: „Stół Florenski różnymi Aspisowymi kamieniami sadzony na złocistych rżniętych Nogach drewnianych w rozne Osoby.”⁵² Lakoniczność i swoboda stosowanej w *Inwentarzu Generalnym...* interpunkcji nie pozwala rozstrzygnąć z całą pewnością, czy sformułowanie „rozne Osoby” dotyczy drewnianych nóg rzeźbionych w postaci herm, czy też odnosi się do motywów ukazanych na blacie stołu. Użyta składnia zdawałaby się sugerować, że chodzi o nogi, z dru-

48 Jako przykład: „Puarek Aspisowy Dyamentami Rubinami y Szmaragami sadzony, Szacowany Aureos No. 175”. Zob. *ibidem*, s. 84, No. 144.

49 *Ibidem*, s. 83, No. 131. Miał trafić do królewicza Konstantego. Obiekty wymienione dalej nie mają przypisanego spadkobiercy.

50 *Ibidem*, s. 86, No. 171. Kabinet ten został wymieniony w dziale spadkowym Jakuba Sobieskiego z 1728 roku, gdzie jego opis został rozszerzony o informacje dotyczące jego podstawy: „y Stolik pod nią z Mosiężną Listewką”. Narodowe Archiwum Historyczne Białorusi [dalej: NAHB], fond 694, sygn. 58_057, s. 204. poz. 5.

51 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 89, No. 204.

52 *Ibidem*, s. 89, No. 208.

giej strony motyw ukazany na blacie wykonanym za pomocą rzadkiej i cenionej techniki mozaiki florenckiej, wydaje się być rzeczą ważniejszą do zapisania niż forma nóg. Za pierwszą ewentualnością przemawiać mogłaby jeszcze jednak okoliczność. Zachowany w Narodowym Archiwum Historycznym Białorusi w Mińsku dokument: *Connotacya Statui Marmuru Karrarskiego y innych rzeczy w Willanowie pobranych d. 17 Augusti 1707*⁵³, zawiera spis obiektów, które zostały w tym czasie zagrabione w toku działań III wojny północnej (1700–1721) przez żołnierzy cara Piotra I⁵⁴. Były to głównie rzeźby, lecz nie tylko. Jednym ze zrabowanych przedmiotów był „stoł marmurowy rozny nasadzany kamieniem w osm quadratow z Gabientu królowej Jmści [który] wzięto, na pedestalu drewnianym”⁵⁵. Nie ma niestety pewności, że chodzi tu o ten sam stół, który pojawia się w *Inwentarzu Generalnym*.... Niemniej, zważywszy że w 1696 roku był tam, jak się zdaje, tylko jeden pasujący do opisu, posiadający kamiennym blat i drewniane nogi, stół, bardzo możliwe, że chodzi o ten sam egzemplarz, który został w międzyczasie przestawiony z sypialni króla do gabinetu królowej⁵⁶. Inaczej należałoby założyć, że w burzliwym dla Sobieskich okresie walki o schedę po Janie III ktoś przywiózł do Wilanowa tak rzadki podówczas mebel, wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Niemniej, bez względu na to, czy był to ten sam obiekt, czy dwa różne, zastanawiające jest, co mógł oznaczać opis, że był on „nasadzany kamieniem w osm quadratow”. Mogło chodzić o osiem kwadratowych, ułożonych obok siebie płytek z różnych kamieni. Mogło też chodzić o bardziej skomplikowany geometryczny wzór, złożony z przenikających się wzajemnie kwadratów, utrzymany w stylistyce wyrobów z końca XVI wieku. Jeśli tak, oznaczałoby to, że łupem wojsk rosyjskich padł naprawdę niezwyklej klasy mebel. Być może w przyszłości, gdy możliwe staną się badania na terenie Rosji, uda się udzielić odpowiedzi na to pytanie.

53 NAHB, fond 694, op. 1, sygn. 58, *Connotacya statui marmuru kararyjskiego y innych rzeczy w Willanowie pobranych d. 17 augusti 1707*, k. 109r–109v. Druga wersja dokumentu znajduje się w Archiwum Głównym Akt Dawnych. AGAD, AR, Dział X: Archiwum Warszawskie Radziwiłłów, Archiwum domowe Sobieskich, dokument nieopracowany, *Connotacya statui marmuru kararyjskiego y innych rzeczy w Willanowie pobranych d. 17 augusti 1707*.

54 M. Wardzyński, *Holenderskie i flamandzkie importy rzeźbiarskie dla króla Jana III w Wilanowie (1679–1696). Mechanizmy zamówień – Artyści i dzieła – Wzory w: Jan III Sobieski – polski bohater narodowy i zwycięzca spod Wiednia. Historia. Pamięć. Dziedzictwo*, red. B. Dybaś, A. Ziemińska, Warszawa 2021, s. 129.

55 Narodowe Archiwum Historyczne Białorusi, fond 694, op. 1, sygn. 58, *Connotacya statui*..., 109v. W wersji warszawskiej: „Stoł marmurowy w 8. kwadratow rozny nasadzany kamieniem”.

56 Drugi stół o kamiennym blacie miał podstawę z tego samego materiału, znajdował się w antykamercze królowej, No. 166. Być może on również został zabrany z Wilanowa w tych samych okolicznościach. *Connotacya statui*... wspomina „Stoł czarny z takimisz stalugami czworograniasty z Pod obrazu S. Antoniego”.



il. 4

Drugi znajdujący się w królewskiej sypialni stół wydaje się niemniej zagadkowym obiektem. „Stół drugi Florencki różnymi Aspisami sadzony w poszrodku Fontanna, ten jest bez Nog⁵⁷”. Agnieszka Bender wspominała, że: „z opisu nie wiemy, czy pośrodku motywu ukazana była fontanna, czy też po środku blatu zamontowano jakąś fontannę⁵⁸”. Trudno byłoby wskazać siedemnasto- lub osiemnastowieczny obiekt, w którym pośrodku blatu stołu zamontowana byłaby fontanna. Wiemy natomiast, że motyw fontanny znajdował się w ikonograficznym repertuarze florenckich wytwórców techniką *pietra dura*. Takie przedstawienie znajduje się na przykład na centralnej plakiecie kabinetu przechowywanego w londyńskim Victoria and Albert Museum⁵⁹ (il. 4). Otaczające je plakietki dekorujące szuflady przedstawiają ptaki, stąd razem przedstawienia te składają się w większą całość, ukazującą zlatujące się do wodopoju zwierzęta⁶⁰. Nie jest jasne, dlaczego w chwili spisania dokumentu obiekt

Kabinet, Paryż lub Antwerpia,
ok. 1650, plakietki mozaiki
florenckiej I poł. XVII w.,
Victoria and Albert Museum,
Londyn

57 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 89, No. 209.

58 A. Bender, *op. cit.*, s. 353.

59 Londyn, Victoria and Albert Museum, nr inw. m.77.1.15 – LACMA, kabinet, ok. 1630–1640, kolekcja cyfrowa zob.: <https://collections.vam.ac.uk/item/O157672/pietre-duree-cabinet-with-st-cabinet/> (dostęp: 30 I 2024). Podobny motyw pojawia się np. na siedemnastowiecznej florenckiej plakiecie sprzedanej w domu aukcyjnym Christie's na licytacji w dniu 19.05.2021 roku. Zob.: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6313328> (dostęp: 30 I 2024).

60 Podobny zabieg często stosowano, gdy centralna plakietka przedstawiała grającego na lirze Orfeusza, zaś otaczające, mniejsze plakietki przedstawiały zwierzęta, które bohater miał zwabiać swoją grą. Przykładowo flamandzki kabinet zdobiony florenckimi plakietkami z drugiej połowy XVII wieku, sprzedany w domu aukcyjnym Christie's

nie miał nóg. Mogły one ulec uszkodzeniu na przykład w trakcie przemieszczeń związanych ze spisywaniem inwentarza. Nie sposób jednak całkowicie wykluczyć, że blat ten znajdował się w sypialni króla jeszcze przed jego śmiercią i stanowił osobiwą dekorację. W pomieszczeniu tym znajdowały się wszak plakiety wykonane techniką *pietra dura*, wiszące na ścianach jako obrazy. Wśród nich był: „Obraz Florenskiej roboty Kamienny, zwiastowania Panny Marij, głowka od Anjoła Odtrąconą, wramkach metalowych złocistych”⁶¹, „Obraz kamienny na którym robione Frukta Bassorilevo y kwiaty, w Wazo Lapis Lazuri wramkach czarnych”⁶². Pierwszy przedstawiał zatem scenę religijną, drugi zaś to typowy motyw mozaiki florenckiej, ukazujący kwiaty i owoce w wazie wykonanej z *lapis lazuli*. Określenie *bassorilevo* (wł. płaskorzeźba, relief) odnosi się do tego, że niektóre elementy zostały wykonane trójwymiarowo. Jest to odmiana omawianej techniki, o której wspominał ks. Bartłomiej Nataniel Wąsowski, że powstaje w „taki sposób że płaskorzeźba wystaje ponad płaszczyznę – ta sztuka uważana jest za najtrudniejszą i najbardziej cenną”⁶³. Dodatkowo, w monarszej sypialni znajdował się „Obraz marmurowy Naturalny, Amazanek Batalia wramach złocistych mosiężnych, na których Numismata Mamurowe, Anjołkowie Srebrni”⁶⁴. Określenie „marmurowy naturalny”, najpewniej odnosi się do rodzaju kamienia zwanego *pietra paesina* (pl. kamień pejzażowy, ang. *ruin marble*), występującego naturalnie w Toskanii, którego kolejne warstwy, widoczne po jego przecięciu, ukazują widoki przywodzące na myśl fantasmagoryczne pejzaże wypełnione ruinami⁶⁵. Mało prawdopodobne jednak, by sam kamień ukazywał scenę batalistyczną, postaci Amazonek zostały prawdopodobnie na nim namalowane⁶⁶. Dodatkowo rama obrazu zawierała jak się zdaje próbki różnych marmurów.

23.07.2020 r. Zob.: protokół dostępu: <https://www.christies.com/lot/lot-6268609> (dostęp: 30 I 2024).

61 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 127, No. 86.

62 *Ibidem*, s. 127, No. 87.

63 M. Jesiotr, *op. cit.*, s. 248.

64 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 127, No. 82. Dekorujące ramę „numismata marmurowe” odnoszą się zapewne do rzeźbionych kamieni, tj. do wyrobów gliptycznych. Pojedyncze sztuki rytowanych kamieni znajdowały się w zbiorach Sobieskiego. Zob. M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe...*, s. 147.

65 Tworzą je drobnoziarniste skały węglanowe, margle lub marmury. Występują w Toskanii m.in. w okolicach Volterra. Odnośnie do tego gatunku skały dekoracyjnej zob. M. Serra, A. Borghi, L. M. Gallo, *Petrographic features, genesis and provenance of Pietra Paesina collections of the Regional Museum of Natural Sciences of Turin*, „Periodico di Mineralogia”, t. 79, 2010, s. 95–111.

66 Prace tego typu wykonywał m.in. Antonio Tempesta (1555–1630), np. *Przejście przez Morze Czerwone*. Zob. Rzym, Galeria Borghese, nr inw. 501 lub *Powołanie św. Piotra*, *ibidem*, nr. inw. 497. W zbiorach Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu eksponowany

Ponadto „Skarbczyk Gurny, w którym były Obrazy z Galerij dolney y z Biblioteki” mieścił „obraz Florenski Kamienny, na którym Papuga na drzewie Wisniowym Siedzi, wramach czarnych”⁶⁷. Jest to kolejny już przykład tabliczki mozaiki florenckiej, ukazującej typowy kwiatowo-zoologiczny motyw, funkcjonującej jako dekoracyjny obraz ścienny.

Wreszcie, w Garderobie Króla znajdowała się: „Szkatuła Słoniowej kosci Sztuki wniew Aspisowe wprawiane”⁶⁸. Lakoniczne stwierdzenie „Sztuki Aspisowe” nie pozwala stwierdzić, czy chodzi o figuralne przedstawienia mozaiki florenckiej, czy o wprawione pojedyncze kamienie⁶⁹.

Poza Wilanowem główną rezydencją Jana III była Żółkiew, okazała siedziba na Rusi Koronnej i ówczesne gniazdo rodowe Sobieskich, wokół którego zlokalizowane były ich najważniejsze dobra ziemskie⁷⁰.

Nie dysponujemy pełnym inwentarzem ruchomości znajdujących się na zamku żółkiewskim w czasach, gdy był własnością Jana III. Inwentarz z 1671 roku, opublikowany przez Mieczysława Gębarowicza⁷¹, dotyczył raczej stanu budowli i wzmiankował o nielicznych sprzętach, w tym o kilku marmurowych stołach. Być może reszta wyposażenia została ewakuowana w związku z toczącymi się na ziemiach ruskich działaniami wojennymi i wynikającym stąd zagrożeniem rabunkiem⁷².

jest należący do Muzeum Narodowego w Poznaniu, wykonany w tej technice, siedemnastowieczny obraz *Pochód na Gólgotę*, nr inv. MNP Mo 321.

67 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny...*, s. 141, No. 208.

68 *Ibidem*, s. 94, No. 263.

69 Dodatkowo w *Inwentarzu...* znajduje się szereg obiektów, które pośrednio wiążą się z techniką mozaiki florenckiej lub niejednoznaczny opis nie pozwala na określenie ich przynależności do konkretnej techniki: „Obraz od Oyca Świętego Ottoboniego [Aleksandra VIII] Bassorileo, bogato złocisty, Świętego Ignacego cum Socjis suis, wramach Metalowych złocistych gładkich, dno kamienia Lapis Lazuri y Ametystu, Na Sznurze ledwabnym z kutasami ze Srebrem”, s. 126, No. 79; „Obraz Passion Christi na blasze, wramie Florenskiej drotem do koła obwianey kamienney”, s. 126, No. 80; „Obraz Panny Marij Mosaica, wramach buxpanowych rznietych nie złoconych”, s. 130 No. 119. Chodzi tu jednak zapewne o technikę mikromozaiki, układanej z drobnych *tessere*, jako że nigdzie indziej *Inwentarz...* nie nazywa mozaiki florenckiej mozaiką; „Obraz na którym Dżban Marmurowy, y Fruktu rozne, wramach w Capę, złocistych”, s. 133, No. 141. Liczne są obrazy wykorzystujące marmur jako podobrazie, np. „Obraz na Marmurze czarnym Chrystusa Pana w Ogroycu się modlącego, Wandyka Malarza, wramach złocistych”, s. 131, No. 128; dalej: s. 136, No. 176; s. 138, No. 191; s. 139, No. 194, s. 143, No. 229.

70 O historii zamku żółkiewskiego zob. T. Bernatowicz, *Królewska rezydencja w Żółkwi*, Warszawa 2009, s. 11–46.

71 *Inwentarz zamku żółkiewskiego spisany die 30 Martii, Anno 1671*. Zob. M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII*, Wrocław–Warszawa–Kra-ków–Gdańsk 1973, s. 117–122.

72 Wiemy że taka sytuacja miała miejsce 2 lata później. „Regestra skarbców, rzeczy, tak z Żółkwi, Lwowa, Jaworowa, Kazimierza, w Gniewie spisane, die 3 januarii 1673”, to inwentarz dóbr zwiezionych na Pomorze, gdzie spisano inwentarz, z różnych miejsc, głównie z terenów zagrożonych działaniami wojennymi ziem ruskich. Jest to inwentarz cząstkowy, niezawierający informacji o dziełach mozaiki florenckiej. Zob. *ibidem*,

Istnieje natomiast kilka inwentarzy pochodzących z czasów, gdy właścicielami Żółkwi byli spadkobiercy Jana III. Byli to kolejno: najmłodszy syn króla, Konstanty Władysław (do 1726), najstarszy syn króla, Jakub Ludwik (do 1737), wreszcie córka Jakuba, Karolina Maria de Bouillon (do 1740). Choć inwentarze te pochodzą z czasów późniejszych, jest wysoce prawdopodobne, że pokażna część zawartego w nich ruchomego wyposażenia zamku pochodziła z kolekcji zmarłego króla. Warto wspomnieć, iż jego spadkobiercy, trapieni nieustannymi problemami finansowymi, nie powiększali raczej odziedziczonych po przodkach zbiorów artystycznych⁷³. Z tego powodu, chociaż chronologicznie dokumenty te przynależą już do następnej epoki, informacje w nich zawarte dopełniają obrazu mienia Jana III.

Opublikowany w 1891 roku przez Ludwika Finkla *Inwentarz Zamku Żółkiewskiego w R. 1726*⁷⁴ zawierał noty dotyczące kilku obrazków wykonanych w całości lub częściowo w technice mozaiki florenckiej. W Żółkwi znajdowały się m.in.: „Dwa obrazków parzystych w złotych ramkach mozaicznych prawdziwych, alias w różnych agatach, jeden wyraża ptaszka na krzaczku a drugi kwiatki w dzbanusku”⁷⁵. Są to zatem typowe motywy ukazywane na tabliczkach mozaiki florenckiej. Dodatkowo „[obrazków] podobnych sobie dwa, kamiennych samorodnych, jeden wpół rozpadniony, w czarnych ramach brzegiem połocistych, a drugi cały w złotych ramach, gdzie mozaiką przydany okręt”⁷⁶. Również tutaj określenie „kamiennych samorodnych” odnosi się zapewne do płytek *pietra paesina*, z których jedną wzbogacono o wykonane w technice *pietra dura* wyobrażenie okrętu⁷⁷. Dalej odnotowano: „nade drzwiami w ramach brzegiem połocistych. obrazek kamienny samorodny, mozaiką przydany. Wedle niego landszaft w ramach małych, brzegiem połocistych, kamienny samorodny”⁷⁸. Widzimy zatem, że tego rodzaju obiektów było na zamku

s. 123–127. Z czasów Jana III pochodzą również inwentarze żółkiewskich łazienek: *Regestr opisania łaźni w zamku żółkiewskim po odjeździe Króla Jmci na sejm do Warszawy in Anno 1690 die 5 Januarii*. Zob. M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki*, Toruń 1966, s. 221–230. Nie ma tam dzieł mozaiki florenckiej, są tylko wizerunki „Piesków dwa parzystych za szkłem, jakby na posadzce marmurowej namalowanych”. Por. *ibidem*, s. 222. Drugi dokument pt. *Regestr obrazów zostawionych w łaźni po drugiej stronie od folwarku, A. 1694*. Por. M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe...*, s. 144–145. Spis ten także nie zawiera informacji o mozaice florenckiej.

73 A. Skrzypietz, *op. cit.*, s. 378–380.

74 L. Finkiel, *Inwentarz Zamku Żółkiewskiego w R. 1726*, Kraków 1891.

75 *Ibidem*, s. 2.

76 *Ibidem*, s. 4.

77 Podobny obiekt wykonany z tabliczki *pietra paesina* z dodanym w technice *pietra dura* okrętem pojawił się w ofercie domu aukcyjnego Hermann Historica GmbH 22.11.2021. Zob. <https://www.invaluable.com/auction-lot/two-florentine-pietra-paesina-images-17th-century-151-c-dcb47da959?objectID=165855934&algIndex=undefined&queryID=6f7252de6c0511023059ac29f1a467d8> (protokół dostępu: 30 I 2024).

78 L. Finkiel, *op. cit.*, s. 4.



il. 5

Szkatuła, według tradycji należąca do królowej Marii Kazimiery, Florencja XVII w., Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

żółkiewskim więcej, tym razem jednak nie ma informacji, jakie przedstawienie zostało przydane naturalnie powstałemu pejzażowi. Wreszcie, „mniejszy prawdziwej mozaiki, reprezentujący tygrysa”⁷⁹.

*Inwentarz Ruchomości Skarbcza Żółkiewskiego z 1738 roku*⁸⁰ zawiera informację, że znajdowało się tam: „Pudełko z kamykami różnego koloru, które mają być od obrazu mosaico florenckiego; tamże skały sztuka, w którym numisma kościane wrosłe; tamże jakaś materia z kamienia białego połyskującego”⁸¹. Pudełko to, oprócz innych osobliwości, zawierało destrukty wyobrażeń mozaiki florenckiej, być może po części tych wspomnianych wyżej obrazków, które najwyraźniej, wbrew zamierzeniom twórców, nie okazały się wieczne.

Oprócz związanych z królewską parą obiektów znanych wyłącznie z zapisów archiwalnych, w polskich zbiorach muzealnych znajdują się dwie szkatuły zdobione z wykorzystaniem techniki *pietra dura*, które bywają wiązane z osobą królowej Marii Kazimiery de la Grange d'Arquien.

Jedna z nich należy obecnie do kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie⁸² (il. 5). Jest to siedemnastowieczny wyrób florencki, bogato zdobiony plakietami *commesso di pietre dure*⁸³. Jego pozyskanie jest zasługą kolekcjonerskiej działalności rodziny Potockich, dziewiętnastowiecznych właścicieli Wilanowa, nie jest natomiast pewne, czy

79 *Ibidem*, s. 5.

80 M. Gębarowicz, *Źródła do dziejów...*, s. 164–172.

81 *Ibidem*, s. 166.

82 Warszawa, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil. 328.

83 O szkatule tej obszernie: A. Kwiatkowska, *Meble trzech pokoleń Potockich*, „Studia Wilanowskie”, t. 26, 2019, s. 97–98.

nabywcą szkatuły był Stanisław Kostka czy jego syn Aleksander⁸⁴. Impulsem do dokonania zakupu była tradycja mówiąca, że należała ona w przeszłości do królowej Marii Kazimiery⁸⁵. Jako „Szkatuła Marysieńki” prezentowana była m.in. w 1856 roku na „Wystawie starożytności i przedmiotów sztuki urządzonej w Pałacu Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny”⁸⁶.

Chociaż należy podchodzić z dużą ostrożnością do powiązania wilanowskiej szkatuły z osobą królowej, jako że podstawą dla tej atrybucji jest dziewiętnastowieczny ustny przekaz, należy zaznaczyć, że w *Inwentarzu Generalnym...* odnotowano tego rodzaju obiekt: „Szkatułę Florenską Kamieniem roznego Koloru sadzoną”. Czas powstania oraz najwyższy poziom artystyczny przechowywanego w Wilanowie tokańskiego wyrobu pozwalają zakładać, że w posiadaniu królowej Marii Kazimiery znajdowała się, jeśli nie ta właśnie, to bardzo podobna szkatuła. Sprawia to, że omawiany przedmiot funkcjonuje dzisiaj w kontekście bodaj najbliższym pierwotnego wśród zachowanych do chwili obecnej dzieł mozaiki florenckiej, których istnienie jest poświadczone w historycznych kolekcjach dawnej Rzeczypospolitej.

Druga szkatuła, która określana bywa jako należąca uprzednio do królowej Marii Kazimiery, stanowi własność Muzeum Narodowego w Warszawie⁸⁷. Szkatuła ta trafiła do publicznych zbiorów za sprawą daru Antoniego Strzałeckiego (1844–1934), malarza, kolekcjonera i konserwatora sztuki⁸⁸. Określana jako wyrób francuski lub florencki⁸⁹, wykonana jest z hebanu i ma postać prostokątnej skrzynki o ściętych narożach przykrytej bogato profilowanym wiekiem. Dekorowana jest owalnymi plakietami powstałymi w technice *pietra dura*, wykonanymi reliefowo, ukazującymi na czarnym tle owoce na ulistnionych gałązkach oraz owady. Dodatkowo szkatuła posiada dekorację ornamentalną ze złoczonego brązu, w którą

84 *Ibidem*, s. 95.

85 *Ibidem*, s. 97.

86 *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzonej w Pałacu Jw. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny*, Warszawa 1856, s. 153–154, poz. 537. J. Paprocka-Gajek, *Wilanowska perspektywa warszawskiej „Wystawy starożytności” w pałacu Potockich w lecie 1856 roku*, *Studia Wilanowskie*, t. 26, 2019, s. 179–244, poz. 537.

87 Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. SZM 1676.

88 A. Strzałecki, *Artystyczne zbiory Strzaleckich*, Warszawa 2022, s. 519–520. Omawiana szkatuła pojawiła się także na portrecie Antoniego Strzałeckiego z 1918 roku, autorstwa Zygmunta Strzałeckiego. Por. MNW, nr inw. MP 1240.

89 W katalogu zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 1240, określono ją jako wyrób florencki z początku XVIII wieku, natomiast w książce pt. *Artystyczne zbiory Strzaleckich* – jako wyrób francuski z końca XVII wieku. Por. A. Strzałecki, *op. cit.*, s. 519.

wprawione są półszlachetne kamienie tworzące owocowe girlandy. Wykorzystano zatem do jej wykonania tę odmianę *pietra dura*, którą przywoływany już ks. Wąsowski określił jako najtrudniejszą i najwyżej cenioną.

Rzadkością jest zachowany oryginalny futerał, wykonany z drewna pokrytego karmazynowym jedwabiem. Posiada on na wieku monogram *MA*, którego interpretacja jako „Marie d’Arquien” była podstawą dla powiązania szkatuły z postacią królowej⁹⁰. Inicjały te mogą oczywiście wskazywać na inną niż Maria Kazimiera osobę, stąd proweniencję tę, jako mało przekonującą, należy traktować z daleko idącą ostrożnością⁹¹.

Niezwykle interesującym obiektem powiązaniem ze spadkobiercami Jana III jest rama obrazu Matki Boskiej Śnieżnej, umieszczonego w południowym ołtarzu przytęczowym kościoła franciszkanów reformatów pw. Najświętszego Imienia Jezus w Pilicy (dawniej woj. krakowskie, obecnie śląskie) (il. 6). W ramie wtórnie wykorzystano elementy dekorowanego przy użyciu mozaiki florenckiej mebla, ofiarowanego konwentowi przez jego fundatorkę, Marię Józefę z Wessłów Sobieską (ok. 1685–1761)⁹².

Donatorka wywodziła się ze średniozamożnej szlachty mazowieckiej, członkowie jej rodziny zaś należeli do dworu Sobieskich. Niewiele wiadomo o jej młodości⁹³. Wydarzeniem, które zdeterminowało jej do-



il. 6

Pilica, kościół franciszkanów reformatów pw. Najświętszego Imienia Jezus, rama obrazu Matki Boskiej Śnieżnej, 1753–1754

⁹⁰ *Ibidem*, s. 520.

⁹¹ Problematyczny jest fakt zwieńczenia monogramu koroną, która została zidentyfikowana przez Aleksandra Strzałeckiego jako margrabiowska, co trudno powiązać z królową Marią Kazimierą. Zob. *ibidem*, s. 520.

⁹² Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty ewidencyjne zabytków ruchomych, karta nr KAX 000004382, Pilica, kościół klasztorny p.w. Imienia Jezus, oprac. A. Sudacka, 1972.

⁹³ O wczesnym etapie jej życia opowiada dziewiętnastowieczny beletryzowany pamiętnik autorstwa dalekiej krewnej Wessłówny – Sabiny z Gostkowskich Grzegorzewskiej.

rosłe życie, był zawarty 18 listopada 1708 roku tajny ślub z Konstantym Władysławem Sobieskim (1680–1726), najmłodszym synem nieżyjącego władcy. Mocą zawartego sakramentu Maria Józefa z dwórki stała się formalnie członkinią rodziny Sobieskich, a także powinowatą cesarza rzymskiego oraz kilku europejskich rodzin panujących, stąd małżeństwo to powszechnie zostało uznane za mezalians⁹⁴. Król-wicz już w kilka tygodni po tych wydarzeniach opuścił Wesslównę, a rodzina Sobieskich niedługo potem poczęła dążyć do unieważnienia sakramentu, jako że niweczył on, całkiem realnie wcześniej, szanse Konstantego na przejście polskiej korony⁹⁵. Dalsze losy Wesslówny zdominowane zostały przez tę ciągnącą się na przestrzeni kilkunastu lat sprawę sądową. Orzeczenie przez Rotę Rzymską prawomocności ślubu sprawiło, że doszło do pogodzenia małżonków, którzy wspólnie zamieszkali w Żółkwi. Okres ten jednak nie trwał długo i zakończyła go śmierć królewicza w lipcu 1726 roku.⁹⁶ Zawarta z Jakubem Ludwikiem, ostatnim żyjącym synem Jana III, ugoda majątkowa pozwoliła owdowiałej Marii Józefie na zakup w 1730 roku dóbr pillickich. Z jej fundacji w latach czterdziestych XVIII wieku wzniesiono kościół i klasztor franciszkanów reformatów we wsi Biskupice, stanowiącej obecnie północną część miasta Pilica⁹⁷. W 1753 roku Maria Józefa, w związku z pogarszającym się stanem zdrowia, podjęła decyzję o przekazaniu małopolskiego majątku swojemu bratankowi, Teodorowi Wesslowi (zm. 1791), a sama udała się do Warszawy, gdzie zmarła kilka lat później. Wyjeżdżając z Pilicy, ofiarowała ufundowanemu przez siebie konwentowi obraz Matki Boskiej Śnieżnej, będący siedemnastowieczną kopią pochodzącej z XII wieku ikony *Salus Populi Romani*, przechowywanej w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie. Wizerunek ten, według tradycji, otrzymała w spadku po bracie, kolejno biskupie inflanckim i kamienieckim, ks. Augustynie Adamie Wesslu (1678–1735). Oprócz tego, przekazała zakonnikom także hebanowy sekretarzyk zdobiony plaketami mozaiki florenckiej, ukazującymi ptaki, owady i rośliny. Mebel ten został wykorzystany

Zob. S. Grzegorzewska, *Pamiętnik o Maryi Wesslównie królewiczowej Konstantowej Sobieskiej: spisany ze wspomnień rodzinnych*, Warszawa 1886. Zawarte w tej publikacji informacje należy więc traktować z daleko idącą ostrożnością. Por. A. Sikorski, *Maria-Józefa z Wessłów żona królewicza Konstantego Sobieskiego*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, 1999, (Nowa Seria, 4), s. 189–202.

94 O sprawie ślubu obszernie: A. Skrzypietz, *op. cit.*, s. 481–488.

95 Kwestii starań rodziny Sobieskich o uzyskanie polskiego tronu w okresie III wojny północnej (1700–1721) poświęciła A. Skrzypietz cały rozdział pt. *W wirach wielkiej polityki*. Zob. *eadem*, *op. cit.*, s. 247–344.

96 A. Sikorski, *op. cit.*, s. 197–198.

97 H. Błażkiewicz, *Dzieje parafii Pilica w okresie przedrozbiorowym*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, t. 57, 1982, s. 194–195.

do stworzenia ramy dla wspomnianego wyżej obrazu. Efektem jest unikatowe dzieło sztuki, wykonane w latach 1753–1754 przez brata Martyniana Wolskiego, stolarza i snycerza, ówczesnego członka pilickiego zgromadzenia⁹⁸.

W oparciu o zachowane elementy trudno jest zrekonstruować dokładny, pierwotny wygląd mebla. Zapewne miał on formę prostokątnej skrzynki, zwieńczonej widocznymi w górnej części ramy wolutami. Środkowa część była przypuszczalnie ozdobiona większą plakieta wieńczącą obecnie ramę, a pozostałe dziewięć par plaket zdołało rozmieszczone symetrycznie szuflady. Wydaje się być on dziełem siedemnastowiecznym, wykonanym w północnej Europie, prawdopodobnie w Niderlandach Północnych⁹⁹. Plakiety wykonane techniką *pietra dura*, użyte do jego stworzenia, pochodzą z całą pewnością z florenckich warsztatów. Na tle innych wyrobów tego rodzaju, pierwotny mebel zdaje się sprzętem relatywnie prostym, niezaliczającym się do szczególnie luksusowych wytworów ebenistyki. Użyte do jego produkcji plakiety reprezentują przeciętny stopień wykonania, natomiast siedem plaket z wyobrażeniami motyli należy do najprostszych figuratywnych wyobrażeń możliwych do osiągnięcia w tej technice i dostępnych w ofercie Opificio delle Pietre Dure.

Można przypuszczać, że mebel ten znalazł się w posiadaniu Marii Józefy w następstwie objęcia spadku po mężu i że pierwotnie należał on do rodziny Sobieskich. Przemawiałoby za tym chociażby hipotetyczne datowanie mebla, jak i to, że Wessłówna – sama pochodząca ze średniozamożnej szlachty – przypuszczalnie nie odziedziczyła go po swojej rodzinie, choć nie można tego wykluczyć w odniesieniu do brata-biskupa. Wiemy, że w kolekcji Sobieskich znajdowała się liczna reprezentacja zdobionych mozaiką florencką sprzętów, Maria Józefa zaś bezsprzecznie weszła w posiadanie pewnej liczby obiektów z masy spadkowej po Konstantym Władysławie¹⁰⁰. Niestety również w tym przypadku nie ma pewności, że obiekt przynależał niegdyś do królewskiej pary Jana III

98 A. J. Błachut, *Martynian Wolski, w: Słownik artystów reformackich w Polsce*, oprac. A. J. Błachut, Warszawa 2006, s. 141–142. Por. Kraków, Archiwum Prowincji Matki Bożej Anielskiej Zakonu Braci Mniejszych w Krakowie, b. sygn., *Archivum conventus Pilicensis ab Anno Domini 1739*, s. 19.

99 Zdaje się o tym świadczyć obecność niezwykle popularnego w holenderskich wyrobach snycerskich tego okresu ornamentu, mającego postać bardzo drobnych fal, w języku niemieckim zw. *Flammleiste*, (pol. „w rzekę”).

100 Przykładem jest np. zachowany w dawnej pilickiej kolegiacie (obecnie kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty) komplet szat liturgicznych, wykorzystujących fragmenty dawniejszych haftów, związanych z ceremonią nadania Janowi III Orderu Ducha Świętego (1676), które M. J. Sobieska przywiozła do Pilicy z Żółkwi. Zob. *Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, t. 1, red. A. Franaszek, K. Kuczman, Kraków 1990, nota 222, *Zespół paramentów z symbolami Orderu Świętego Ducha*, oprac. M. Piwocka, s. 182–184, t. 2, il. 161–164.

i Marii Kazimiery. Zdaje się jednak, że spośród znanych nam zabytków, to właśnie mozaiki z pilickiej ramy miały największe szanse współtworzyć monarszą kolekcję.

Niestety, trudno udzielić odpowiedzi na pytanie, czy znajdujący się w posiadaniu Jana III i jego rodziny zbiór dzieł w technice *commesso di pietre dure* stanowił zjawisko wyjątkowe na obszarze Rzeczypospolitej, czy – przeciwnie – był to w tym czasie typowy element wyposażenia siedzib magnackich. Na tle obfitych informacji na temat zbiorów artystycznych znajdujących się w posiadaniu Sobieskich, ubogie wydają się dane dotyczące kolekcji współczesnych mu przedstawicieli intelektualno-finansowych elit. Nie dysponujemy pochodzącymi z tych czasów inwentarzami rezydencji takich magnatów-mecenasów, jak Jan Andrzej Morsztyn (1621–1693), Jan Dobrogost Krasieński (1639–1717)¹⁰¹, Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642–1702)¹⁰² czy członków rodziny Paców: Krzysztofa Zygmunta (1621–1684) i Michała Kazimierza (1624–1682).

Nieco inaczej sprawa wygląda, jeśli chodzi o litewski ród Sapiechów herbu Lis. Podobnie jak w przypadku pilickiej ramy, w dawnym kościele franciszkanów-reformatów w Boćkach na Podlasiu natrafić możemy na ślady, należących niegdyś do przedstawicieli tej rodziny, zdobionych mozaiką florencką mebli, które dotrwały do naszych czasów wtórnie użyte do dekoracji przestrzeni sakralnej¹⁰³. W wykonane w latach 1738–1739 tabernakulum w ołtarzu głównym wprawiono 34 plakiety, zaś w pochodzące z początku lat czterdziestych XVIII wieku tabernakulum z pełniącej funkcję rodowego mauzoleum kaplicy bocznej wmontowano 5 takich tabliczek. Wykorzystane do dekoracji tych struktur

101 Późniejszy, pochodzący z 1713 roku inwentarz stołecznego pałacu Krasieńskich, dołączony do testamentu Jana Dobrogosta Krasieńskiego, nie zawiera informacji o dziełach wykonanych w technice mozaiki florenckiej. Zob. I. T. Baranowski, *Inwentarze Pałacu Krasieńskich później Rzeczypospolitej*, Warszawa 1910, s. 1–35.

102 W odniesieniu do ruchomości znajdujących się w willi ujazdowskiej będącej w latach 1674–1702 własnością Stanisława Herakliusza Lubomirskiego dysponujemy tylko relacją Jean-François Regnarda, który zwiedził rezydencję w 1683 roku i oglądał tam dużą kolekcję obrazów oraz srebrny augsburski kabinet, w którym znajdować się miało *perpetuum mobile*. Zob. Z. Rewski, *Warszawa z czasów Sobieskiego w pismach J. Fr. Regnarda*, „Stolica”, t. 8, 1953, nr 28, s. 13. Por. S. Mossakowski, *Rezydencja Ujazdowska Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 31, 1969, nr 4, s. 363–364.

103 Nt. zespołu boćkowskiego zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Województwo podlaskie (bialostockie)*, red. M. Zgliński, z. 4: *Powiat bielski*, oprac. Z. Michalczyk, D. Piramidowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Warszawa 2019, (Seria Nowa, t. 12), s. 68–90, nt. tabernakulum s. 76, il 324. Por. K. Chmielewski, *Konserwacja barokowego tabernakulum z ołtarza w kościele parafialnym w Boćkach*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, t. 5, 1999, s. 67–76. Na temat wyposażenia boćkowskiego, które stało się modelem dla innych świątyń reformackich zob. M. Kałamajska-Saed, *Modelowy wystrój kościoła reformatów w Boćkach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 42, 1980, nr 2, s. 145–158.

obrazki pozyskane zostały zapewne z trzech dawniejszych mebli i stanowią najliczniejszy zachowany zbiór tego rodzaju na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Jeśli przyjąć, że przekazane w latach trzydziestych i czterdziestych XVIII wieku na potrzeby dekoracji świątyni meble były obiektami wysłużonymi, które wyszły już z mody, to mogły one pochodzić z drugiej połowy XVII stulecia, co pośrednio i hipotetycznie poświadczałoby obecność tak zdobionych sprzętów w zbiorach litewskich magnatów w czasach współczesnych Janowi III.

Jednak, nawet jeśli tak było w istocie, to wiadomo, że pojedyncze zdobione mozaiką florencką sprzęty funkcjonowały na obszarach Rzeczypospolitej najpóźniej od połowy XVII wieku. Dla porównania, w tekście *Inwentarza Generalnego...* znajdujemy m.in. informację o pojedynczym pudle, gdzie tego typu tabliczek było aż 64! Pytanie jest więc następujące: czy duża liczba różnorodnych, poświadczonych w zbiorach rodziny Sobieskich obiektów *pietra dura* jest wynikiem dobrego stanu zachowania dotyczących ich archiwaliów, czy też dzieła wykonane w tej technice były w ich zbiorach liczniejsze niż w kolekcjach pozostałych przedstawicieli ówczesnej elity magnackiej, a jeśli tak, to czy jesteśmy w stanie wskazać potencjalne przyczyny takiego stanu rzeczy?

Władca ten był powszechnie postrzegany przez współczesnych jako osoba nieprzeciętnie wykształcona i ciekawa świata¹⁰⁴. Wyjątkowo bliska była mu natura, a jego zamiłowanie dla szeroko rozumianego świata przyrody jest sprawą powszechnie znaną. Był zapalonym ogrodnikiem i hodowcą, w opinii Karoliny Targosz: „Hodowla owoców i kwiatów była od najwcześniejszych lat małżeństwa Sobieskich tematem jednoczącym wspólne pasje gospodarskie Jana i Marysienki. [...] Wiele miejsca w listach zajmują prośby, zlecenia i przypomnienia co do zakupów i doglądania rozwoju roślin, wyrazy radości, gdy efekty ogrodniczych i sadowniczych zachodów były udane, zwłaszcza wówczas, gdy chodziło o nowe, sprowadzone z zagranicy gatunki oraz żale, gdy ogrody i sady marniały”¹⁰⁵. Wiadomo, że Sobieski niezwykle chętnie spędzał czas na wielogodzinnych przechadzkach po wilanowskich ogrodach, posiadał również okazałą menażerię. Wydaje się zatem, że ekskluzywna technika

104 Relację różnych osób na ten temat zebrała Karolina Targosz. Zob. *eadem, Jan III Sobieski mecenasem nauk i uczonych*, Warszawa 2012, s. 12–16. W opinii Wojciecha Fijałkowskiego „nieopuszczająca przez całe życie chęć kształcenia się, ciekawość wielu spraw i nieustanna żądza wiedzy, była jedną z charakterystycznych cech umysłowości Sobieskiego podkreślanej przez stykających się z królem dygnitarzy świeckich i duchownych oraz przez odwiedzających Polskę podróżników”. W. Fijałkowski, *Jan III Sobieski i jego...*, s. 10.

105 *Ibidem*, s. 363–366. Szerzej o zainteresowaniu botaniką, zoologią i naukami przyrodniczymi króla i jego otoczenia zob. K. Targosz, *op. cit.*, rozdział IV, *Wśród korespondentów Academiae Naturae Curiosorum. Zainteresowania przyrodą i medycyną*, s. 336–441.

mozaiki florenckiej, która w tych czasach za główny motyw obierała właśnie twory natury: kwiaty, ptaki, owady, wpisywała się w preferencje estetyczne oraz gust monarchy. Tę predylekcję króla mogą potwierdzać liczne dzieła omawianej techniki zgromadzone w jego sypialni.

Najprawdopodobniej Jan Sobieski nigdy nie przekroczył Alp i nie miał możliwości na własne oczy oglądać Florencji ani zgromadzonych tam dzieł sztuki¹⁰⁶, w tym najwspanialszych wyrobów *pietra dura*. Niemniej wiemy, że po roku 1685 prowadził ożywioną korespondencję z Wielkim Księciem Toskanii, Kosmą III (lata życia: 1642–1723, panowanie od 1670), między innymi na tematy botaniczne. Wiadomo, że Medyceusz wysłał nawet do Wilanowa znaczną ilość sadzonek rzadkich odmian drzew owocowych, przydając specjalizującego się w ich uprawie ogrodnika¹⁰⁷. Zażyłe relacje i wspólne pasje, jakie łączyły polskiego monarchę z głównymi dysponentami dzieł mozaiki florenckiej, mogły ułatwiać ich pozyskanie.

Choć przywołane okoliczności czynią takie domniemanie uzasadnionym, brak niestety dowodów, że znaczna ilość obiektów zdobionych *commesso di pietre dure* stanowiących własność króla i jego rodziny była wynikiem szczególnego entuzjazmu dla tokańskich wyrobów. Jednocześnie fragmentaryczność dostępnego materiału porównawczego, odnoszącego się do ruchomego majątku współczesnych Janowi III polskich i litewskich magnatów utrudnia wysuwanie wniosków o powszechności florenckich wyrobów w Rzeczypospolitej w tym czasie, przynajmniej na tym etapie badań.

Warto na koniec zauważyć, że czasy Jana III to szczytowy okres popularności dzieł omawianej techniki. Były to podówczas modne i poszukiwane w całej Europie wyroby, ich upowszechnieniu zaś sprzyjał przypadający na te lata wzrost podaży, zawsze dość mocno limitowanej, zarówno niewielką liczbą czynnych warsztatów, jak też pracochłonnością procesu wytwórczego. We Florencji spowolnieniu uległy wówczas prace nad Kaplicą Księżęcą, a potrzeba szukania dodatkowych źródeł dochodów na kontynuację prowadzonych przy niej prac sprawiła, że w tym czasie więcej wyrobów produkowano na eksport¹⁰⁸. Jednocześnie na ten mniej

106 Jego młodzieńcza podróż po Europie, którą odbywał wraz z bratem Markiem, została w 1648 roku przerwana na wieść o niepokojach na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej. Na ogół przyjmuje się, że Sobieski nigdy do Italii nie dotarł. Istnieje jednak odmienny pogląd – po raz pierwszy wyrażony przez Karola Szajnochę – zgodnie z którym Sobieski odbył w 1667 roku pielgrzymkę do Rzymu, zob. *idem*, *Jan Sobieski banitą i pielgrzymem*, w: *Szkice historyczne*, t. III, Warszawa 1930, s. 159–161. Spośród nowszych publikacji przyjmujących tę wersję można wymienić: M. Smoliński, *Progetti per il monumento di Giovanni III Sobieski a Roma*, w: *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, red. R. Bösel et al., Rzym 2014, s. 353–362.

107 K. Targosz, *op. cit.*, s. 368.

108 A. M. Giusti, *Roman Inlay...*, s. 20.

więcej okres przypada aktywność francuskich manufaktur działających przy dworze króla Ludwika XIV w ramach Manufacture Royales des Meubles de la Couronne aux Gobelins, powstałych w 1668 roku i funkcjonujących do lat dziewięćdziesiątych XVII wieku¹⁰⁹. Zamknięcie burbońskich pracowni sygnalizuje jednocześnie koniec koniunktury i choć w XVIII wieku dzieła te nadal będą cenione, nie będą już jednak darzone taką estymą, jak w końcu poprzedniego stulecia.

Badania poświęcone kulturze materialnej dawnych epok na terenach Rzeczypospolitej napotykają cały szereg trudności i ograniczeń. Dzieła *commesso di pietre dure*, jak wszystkie obiekty rzemiosła artystycznego, były podatne na zmianę miejsca, wywożone, sprzedawane, niszczone, wreszcie, jako sprzęty wartościowe, w sposób szczególnie cierpiałły wskutek kolejnych zawieruch dziejowych, przez co obecnie wszystkie ich przykłady z terenów dawnej Rzeczypospolitej rozpoznane w toku przeprowadzonych badań znane nam są jedynie pośrednio: ze źródeł pisanych lub jako obiekty znacząco przekształcone. Jednocześnie stan zachowania polskich archiwaliów z omawianego okresu, za sprawą kolejnych wojen, grabieży, pożarów oraz zaniedbań i niewiedzy etc., jest fragmentaryczny. Kolejną trudnością okazuje się zwięzły, lakoniczny język inwentarzy i podobnych dokumentów, który często nie pozwala na jednoznaczną identyfikację obiektu. Mimo to, korzyści płynące z tego rodzaju badań z pewnością zachęcają do ich dalszego prowadzenia. Nowych informacji mogłyby dostarczyć przede wszystkim dalsze kwerendy archiwalne, zarówno dotyczące rodziny Sobieskich, jak i innych magnackich rodów. Możliwe, że w ich wyniku udałoby się uzyskać brakujący materiał porównawczy dla monarszej kolekcji. Cenne byłoby również zwrócenie uwagi na drogi, jakimi obiekty te trafiały do Rzeczypospolitej: czy jedynie jako pamiątki z wojaży, czy też były zamawiane, np. poprzez działających w Italii agentów artystycznych? Nie mniej interesującą kwestią jest to, jak dzieła te były postrzegane przez współczesnych: jako drogocenna pamiątka z podróży? wyznacznik prestiżu i zamożności? cenne kuriozum i popis twórczych zdolności człowieka współdziałającego z naturą? Choć dalsze poszukiwania przynieść mogą

109 Warto zaznaczyć, że istnieje możliwość, iż do Rzeczypospolitej (a zatem i do zbiorów Jana III) trafiły wyroby znaną Sekwany i że pomimo swego francuskiego pochodzenia, zostały one określane w archiwaliach jako wyroby florenckie, ze względu na ścisłe powiązanie techniki *pietra dura* ze stolicą Toskanii. Na takiej zasadzie „robotą augsburską” (tzn. augsburską) określano rodzaj wyrobów metalowych, niekoniecznie pochodzących z tego miasta lub, jak było to wyżej wspomniane, arrasami określano również tkaniny niewykonane w Arras. Jednak ze względu na brak wiadomości na ten temat, są to na dzień dzisiejszy niemożliwe do zweryfikowania przypuszczenia. Odnośnie zainteresowania wyrobami mozaiki florenckiej we Francji, ich importem oraz produkcją analogicznych dzieł, a także kwestią ornamentyki zob: E. Colle, *Le meuble italien et la France, w: Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVIIIe siècle*, red. E. Coquery, Paryż 2005, s. 145–153.

znaczłą liczbę fascynujących odkryć, należy także liczyć się z tym, że na wiele ważnych pytań nie zdołamy nigdy odpowiedzieć¹¹⁰.

BIBLIOGRAFIA

Opracowania:

- Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, red. W. Koeppel, A. M. Giusti, New York 2008.
- Barry F., *Painting in Stone. Architecture and Poetic of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven 2020.
- Bender A., *Meble dekorowane techniką pietra dura, scagliola i pietra paesina*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 12, red. I. Rolska-Boruch, Lublin 2015, s. 337–363.
- Bernatowicz T., *Królewska rezydencja w Żółkwi*, Warszawa 2009.
- Błażkiewicz H., *Dzieje parafii Pilica w okresie przedrozbiorowym*, „Nasza Przyszłość. Studia z Dziejów Kościoła i Kultury Katolickiej w Polsce”, t. 57, 1982, s. 171–210.
- Colle E., *Le meuble italien et la France*, w: *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVIIe siècle*, red. E. Coquery, Paryż 2005, s. 140–155.
- Czołowski A., *Urządzenie Palacu Wilanowskiego za czasów Jana III*, Lwów 1937, s. 29–84; przedrukowany bez wprowadzania zmian w: W. Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1996, s. 170–201.
- Distelberger R., *The Castrucci and the Miseroni: Prague, Florence, Milan*, w: *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, s. 28–39.
- Dolczewski Z., *Sepety i gabinety*, w: *Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. R. Bobrowa, t. 2, Warszawa 2001.
- Fijałkowski W., *Jan III Sobieski i jego mecenat kulturalny. Bilans zainteresowań, inicjatyw i dokonań polskiego monarchy na polu kultury artystycznej i umysłowej w drugiej poł. XVIII w.*, „Studia Wilanowskie”, t. 1, 1973, s. 83–117.
- Gębarowicz M., *Szkice z historii sztuki*, Toruń 1966.
- Giusti M., *Pietre Dure. The Art of Semiprecious Stonework*, Los Angeles 2006.
- Giusti M., *Pietre Dure. Hardstone in Furniture and Decorations*, London 1992.
- Giusti M., *Roman Inlay and Florentine Mosaics. The New Art of Pietre Dure*, w: *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, red. W. Koeppel, A. M. Giusti, New York 2008, s. 12–27.

110 Warto na koniec dodać, że J. Kuśmierski, Ł. Przybylak oraz A. Ziemlewska zwrócili ostatnio uwagę, że wykorzystywana powszechnie przez polskich badaczy edycja znajdującej się w Archiwum Państwowym we Florencji korespondencji dyplomatycznej sekretarza Jana III pochodzi sprzed niemal 200 lat i zawiera liczne błędy. Wskazali jednocześnie, że florenckie archiwa mogą zawierać inne cenne polonika. Zob. J. Kuśmierski, Ł. Przybylak, A. Ziemlewska, „Citri et Aurea”. *Wymiana wiedzy i doświadczeń w zakresie historycznych kolekcji cytrusów*, „Studia Wilanowskie”, t. 27, 2020, s. 163–172.

- Jesiotr M., *Bartłomiej Nataniela Wąsowskiego Relacja z Podróży po Włoszech. Marzec–Październik 1655*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 241–273.
- Kałamajska-Saed M., *Modelowy wystrój kościoła reformatów w Boćkach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 42, 1980, nr 2, s. 145–158.
- Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzanej w Pałacu Jw. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny*, Warszawa 1856.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce.: Województwo podlaskie (bialostockie)*, red. M. Zgliński, z. 4: *Powiat bielski*, oprac. Z. Michalczyk, D. Piramiodowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Warszawa 2019 (Seria Nowa, t. 12).
- Kossowicz J. M., *Diariusz podróży po Europie (1682–1688)*, oprac. A. Markiewicz, Warszawa 2017.
- Kuśmierski J., Przybylak Ł., Ziemełwska A., „*Citri et Aurea*”. *Wymiana wiedzy i doświadczeń w zakresie historycznych kolekcji cytrusów*, „Studia Wilanowskie”, t. 27, 2020, s. 163–172.
- Kwiatkowska A., *Inwentarz Generalny 1696 z opracowaniem*, Warszawa 2012, (Ad Villam Novam. Materiały do dziejów rezydencji, t. 6).
- Mossakowski S., *Rezydencja Ujazdowska Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 31, 1969, nr 4, s. 363–392.
- Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, t. 1, red. A. Franaszek, K. Kuczman, Kraków 1990.
- Rewski Z., *Warszawa z czasów Sobieskiego w pismach J. Fr. Regnarda*, „Stolica”, R. 8, 1953, nr 28, s. 11–13.
- Serra M., Borghi A., Gallo L. M., *Petrographic features, genesis and provenance of Pietra Paesina collections of the Regional Museum of Natural Sciences of Turin*, „Periodico di Mineralogia”, t. 79, 2010, s. 95–111.
- Sikorski A., *Maria-Józefa z Wesslów żona królewicza Konstantego Sobieskiego*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, 1999, (Nowa Seria, t. 4), s. 189–202.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska Sulkiewicz, Warszawa 1996.
- Skrzypietz A., *Królewscy synowie – Jakub, Aleksander i Konstanty Sobiescy*, Katowice 2011.
- Strzalecki A., *Artystyczne zbiory Strzaleckich*, Warszawa 2022.
- Szymdyki R., *Pośmiertny inwentarz Ludwiki Marii Gonzagi, 1667 r.*, „Rocznik Warszawski”, t. 23, 1993, s. 261–294.
- Targosz K., *Jan III Sobieski mecenasem nauk i uczonych*, Warszawa 2012.
- Timeless Wonder Painting on Stone in Rome in the Cinquecento and Seicento*, red. F. Cappelletti, P. Cavazzini, Rome 2022.
- Tomasi L. T., *The Flowering of Florence: Botanical Art for the Medici*, w: *The Flowering of Florence: Botanical Art for the Medici*, red. L. Tongiorgi Tomasi, G. A. Hirschauer, Washington 2002, s. 58–70.
- Tomkiewicz W., *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952.

Ważbiński Z., *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars*, Toruń 2000.

Wójcik Z., *Testament królowej Ludwiki Marii*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, red. J. Białostocki, Warszawa 1968, s. 129–134.

Wrześniak M., *Florencja-Muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Kraków 2013.

Archiwalia

Narodowe Archiwum Historyczne Białorusi, Mińsk

- fond 694, op. 1, sygn. 58, *Connotacya statui marmuru kararyjskiego y innych rzeczy w Willanowie pobranych d. 17 augusti 1707*.

- fond 694, sygn. 58_057, s. 204.

Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa

- Dział X: Archiwum Warszawskie Radziwiłłów, Archiwum domowe Sobieskich, dokument nieopracowany, *Connotacya statui marmuru kararyjskiego y innych rzeczy w Willanowie pobranych d. 17 augusti 1707*.

Narodowy Instytut Dziedzictwa, Warszawa

- Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty ewidencyjne zabytków ruchomych, karta nr KAX 000004382, Pilica, kościół klasztorny pw. Imienia Jezus, oprac. A. Sudacha, 1972.

- DEiRZR, karty ewidencyjne zabytków ruchomych, karty nr: KAX000004311, KAX000004354, KAX000004359, wszystkie oprac. A. Nahlik, 1962; SUK000000010540, oprac. J. Czepiel, 2003.

Archiwum Prowincji Matki Bożej Anielskiej Zakonu Braci Mniejszych, Kraków

- b. sygn., *Archivum conventus Pilicensis ab Anno Domini 1739*.

Opracowania źródłowe

Baranowski I. T., *Inwentarze Palacu Krasieńskich później Rzeczypospolitej*, Warszawa 1910.

Finkiel L., *Inwentarz Zamku Żółkiewskiego w R. 1726*, Kraków 1891.

Gębarowicz M., *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.

Grzegorzewska S., *Pamiętnik o Maryi Wesslównie królewiczowej Konstancji Sobieskiej, Spisany ze wspomnień rodzinnych*, Warszawa 1886.

Kossarzewski K., *Źródła do dziejów Sobieskich z Archiwum w Mińsku i zbiorów francuskich*, Warszawa 2012.

Sobieski J., *Peregrynacje po Europie i droga do Baden*, oprac. J. Długosz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Źródła internetowe

- Londyn, Victoria and Albert Museum, nr inw. m.77.1.15, kabinet, ok. 1630–1640 – LACMA, kolekcja cyfrowa zob.: <https://collections.vam.ac.uk/item/O157672/pietre-dure-cabinet-with-st-cabinet/> (dostęp: 30 I 2024).

- licytacja w Christie's w dniu 19.05.2021 r.: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6313328> (dostęp: 30 I 2024).

- licytacja w Christie's w dniu 23.07.2020 r.: <https://www.christies.com/lot/lot-6268609> (dostęp: 30 I 2024).
- licytacja w Hermann Historica GmbH w dniu 22.11.2021 r.: <https://www.invaluable.com/auction-lot/two-florentine-pietra-paesina-images-17th-century-151-c-dcb47da959?objectID=165855934&algIndex=undefined&queryID=6f7252de6c0511023059ac29f1a467d8> (dostęp: 30 I 2024).
- P. Freus, *Majątek polskiej królowej w epoce nowożytnej (na podstawie stanu posiadania Ludwika Marii Gonzagi)*, s. 1–14: www.wilanow-palac.pl/majatek_polskiej_krolowej_w_epoce_nowozytnej_na_podstawie stanu_posiadania_ludwika_marii_gonzagi.html (dostęp: 30 I 2024).

SPIS ILUSTRACJI

- s. 359 Błat stołu, Florencja, XVII w., wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Agnieszka Indyk
- s. 362 Stół, blat wyk. w technice *pietra dura*, Rzym, 4. ćw. XVI w. lub pocz. XVII w., Muzeum Narodowe, Liverpool, źródło: liverpoolmuseums.org.uk
- s. 363 Kaplica Księżęca (wł. Cappella dei Principi) przy kościele pw. św. Wawrzyńca we Florencji, bud. od 1604, wg projektu Matteo Nigettiego, źródło: A. M. Giusti
- s. 373 Kabinet, Paryż lub Antwerpia, ok. 1650, plakiety mozaiki florenckiej I poł. XVII w., Victoria and Albert Museum, Londyn, źródło: collections.vam.ac.uk
- s. 377 Szkatuła, według tradycji należąca do królowej Marii Kazimiery, Florencja XVII w., Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Agnieszka Indyk
- s. 379 Pilica, kościół franciszkanów reformatów pw. Najświętszego Imienia Jezus, rama obrazu Matki Boskiej Śnieżnej, 1753–1754, fot. Mikołaj Mielcarski, 2022

MIKOŁAJ IGOR MIELCARSKI

<https://orcid.org/0009-0000-9634-856X>

Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, przygotowuje pracę doktorską pod kierunkiem dr. hab. Michała Wardzyńskiego, prof. UW, dotyczącą zanikania manieryzmu w rzeźbie kamiennej na wschodnich obrzeżach Europy. Jego zainteresowania badawcze to kultura materialna czasów nowożytnych, migracje artystyczne oraz nowożytna kultura ciekawości.

Opracowanie wykonano w ramach prac własnych autora.

Kontakt: m.mielcarski@uw.edu.pl

