

PORTRET KRÓLEWICZA JAKUBA SOBIESKIEGO W WIĘNCU LAUROWYM (NIEDOCENIONE ŚWIADECTWO POCZĄTKÓW MALARSKIEJ IKONOGRAFII KRÓLEWSKIEJ JANA III SOBIESKIEGO)

Przechowywany obecnie w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów portret królewicza Jakuba Sobieskiego w wieńcu laurowym należy do znanych i wysoko ocenianych obiektów w mało dotychczas opracowanej ikonografii rodziny króla Jana III. Choć wizerunek ten był niejednokrotnie publikowany i omawiany w literaturze specjalistycznej, nadal pozostaje jednym z „tajemniczych” obrazów w obszernej spuściźnie polskiego malarstwa portretowego drugiej połowy XVII w. Pomimo wysiłku całego szeregu badaczy kultury artystycznej epoki Jana III dotychczas nie udało się w przekonujący sposób rozwiązać kwestii autorstwa tego pięknego wizerunku i wyjaśnić w jakich okolicznościach powstało to niecodzienne świadectwo dziejów, wciąż jeszcze zbyt mało znanego i nie w pełni docenionego, mecena tu króla Jana III w dziedzinie malarstwa.

Ikonograficzne ujęcie portretu, w którym młody królewicz przedstawiony został podług kanonów XVII-wiecznej antykizującej scenerii – w postaci uwieńczonego laurem bohatera z regimentem dowódcy w ręce – wskazuje na to, że nie jest to zwyczajny portret. Przemysłana antykizująca koncepcja świadczy o powstaniu tego zabytku w ramach szerszego programu, co prowadzi do wniosku o ważnym miejscu tej podobizny królewicza w rozwoju ikonografii rodziny królewskiej, najpierw wcze-

nych królewskich portretów samego Jana III, których znamy zbyt mało. Wizerunek zasługuje na szczególną uwagę jako świadectwo jednego z ważnych etapów rozwoju szeroko rozbudowanej i głęboko przemyślanej polityki artystycznej Jana III. Pomimo jednak dość poważnej (jak na zabytki ówczesnego polskiego malarstwa portretowego) bibliografii, portret królewicza pozostaje nie do końca odkryty. Wynika to stąd, że, mimo stosunkowo licznych wypowiedzi szeregu badaczy, sądy ich były zazwyczaj pobieżne, a wskutek tego powierzchowne. Zajmowano się przede wszystkim autorstwem portretu, przypisując go znanym malarzom ze środowiska dworu królewskiego. Mniej uwagi poświęcano realiom historyczno-artystycznym obiektu, wskutek czego niektóre, nawet najważniejsze, charakterystyczne cechy tego wizerunku uchodziły uwadze historyków sztuki. W wyniku tego jeszcze i dziś, po upływie być może prawie półtora wieku od czasu wprowadzenia do literatury, ten znany obraz nie został odczytany w swych właściwych treściach.

Po raz pierwszy wizerunek Jakuba odnotowano w literaturze w połowie XIX wieku; jest to jeden z tych zabytków od których w nauce o dziejach malarstwa polskiego zaczynało się zbieranie ikonografii rodziny królewskiej. Pierwszy historiograf polskich malarzy,

Edward Rastawiecki, stwierdził, że portret Jakuba w młodym wieku jest wykonany przez Marcina Altomontego¹, który od czasu odkrycia jego sygnatury w 1824 roku (przy konserwacji jednego z obrazów batalistycznych fary żółkiewskiej) uchodził za malarza nadwornego Jana Sobieskiego.

Wypowiedź Rastawieckiego – jak należy stwierdzić w chwili obecnej, jeśli odnosiła się do tego obrazu – nieumotywowana², rozpoczęła trwające do dziś przypisywanie autorstwa kolejnym malarzom dworu Jana III. Po Rastawieckim głos zabrał Jan Bołoz Antoniewicz, który stwierdził, że „Delikatna charakterystyka chorobliwie bladej twarzy, heroiczne motywy zbroi i pozy i malowany zaledwie kilkoma wielkimi liniami krajobraz w głębi zmusza do *odgadnywania* (sic! W. A.) autora tego pięknego portretu w twórcy obu wielkich obrazów w farsze żółkiewskiej, Marcinie Altomonte, a to z powodu zgodności szczegółów układu i kolorytu, zwłaszcza w zestawie-

niu barw niebieskiej i żółtej jako górujących”³. Wersję autorstwa M. Altomontego powtórzył austriacki monografista malarza Hans Aurenhammer⁴, który, jak możemy sądzić, w ogóle nie znalazł obrazu i w swej wypowiedzi przyjął opinie poprzedników. Jako Altomonte z ok. 1685 roku portret figuruje w katalogu lwowskiej wystawy malarstwa portretowego z r. 1965⁵, chociaż wcześniej, bo rok przed opublikowaniem katalogu, badacz wczesnego okresu biografii M. Altomontego, Mariusz Karpowicz, stanowczo odrzucił tę, mającą w tym czasie przeszło sto lat, atrybucję⁶.

Nowe rozwiązanie kwestii autorstwa niedługo potem przedłożył Mieczysław Gębarowicz. Przyjawszy, że królewicz przedstawiony jest jako ośmioletni chłopiec, „co odpowiada rokowi 1675 względnie 1676”, wywiódł on powstanie wizerunku z okoliczności pierwszych lat panowania Jana III. „Wydaje się zatem więcej niż prawdopodobne, iż wykonanie pierwszego por-

¹ E. Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich*, t. 3, Warszawa 1857, s. 110. „Altomonti Marcin. W zamku Żółkiewskim znajduje się pędzla jego portret Jakuba Sobieskiego w młodym wieku”. Niestety Rastawiecki nie określił bliżej wieku i nie dodał opisu. Niemniej jednak pochodzenie portretu ze zbiorów Muzeum Lubomirskich we Lwowie oraz umieszczony na odwrocie napis „Z Olawy” pozwalają dość prawdopodobnie uznać wspomnianą przez Rastawieckiego podobiznę za omawiany obraz z dzisiejszych zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów.

² Przede wszystkim ze względu na wiek portretowanego – kiedy mistrz Marcin pojawił się na terenie Polski w początkach lat 80-tych – urodzony w r. 1667 starszy syn Jana III miał już co najmniej 15 lat. Wobec przyjętego w literaturze traktowania M. Altomontego jako malarza nadwornego króla Jana III Sobieskiego nie mogło nie budzić zdziwienia, iż nie udało się odnaleźć żadnych wskazówek źródłowych o artyście jako malarzu królewskim. Wobec tego tradycyjne poglądy na temat kariery malarza na dworze Jana III muszą być zrewidowane. Wstępne uwagi na ten temat zob.: W. S. Aleksandrowycz, *Ukraińsko-polski kontakty w sferze żywopysu w ostatnich czwartkach XVII st.*, [w:] *Problemy słowjanoznawstwa*, wyp. 38, Lwów 1988, s. 66-67. Nowy pogląd na stosunki malarza z dworem królewskim po raz pierwszy został przedstawiony, tenże, *Zachodniokrajnijskij aspekt biografijskij Martino Altomonte*, [w:] *Druhni naukowci czytannia Fondu Dmytra Szelesta u Lwowi*. Tezy dopowiedz, Lwów, 1994, s. 16-18. Szersze przedstawienie tego poglądu zob.: tenże, *Martynas Altomonte lietivofe ir nauja jo ankestyvosios biografijos koncepcija*, [w:] *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 5, Vilnius 1995, s. 196-205. Dane źródłowe, wyjaśniające okoliczności pojawienia się młodego artysty na terenie Litwy już w r. 1682 odkrył ostatnio badacz litewski Witautas Pakinis – zostały one przedstawione w czasie sesji poświęconej sztuce baroku w Wilnie w listopadzie 1997 r.

³ Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce (SKHS), t. IX, Kraków 1913, szp. CXXXVI-CXXXVII.

⁴ H. Aurenhammer, *Martin Altomonte*, Wien-München 1965, s. 158.

⁵ *Lwowskij portret XVI-XVIII stolit. Katalog wystawki lutyj-berezeń 1965*. Uporządkował autor wstępującej statki W. A. Owsijczuk, Kyjów 1967, s. 31.

⁶ M. Karpowicz, *Polskie itinerarium Marcina Altomontego*, [w:] *Rocznik Historii Sztuki*, VI, 1966, s. 152. Nie znając nieopublikowanego jeszcze wtedy oryginału wątpił autor co do prawdziwości określenia modelu i datowania, stwierdził on również, iż E. Rastawiecki wspominał o innym wizerunku królewicza, na co jednak nie ma wystarczających dowodów.

retu królewicza – może z przeznaczeniem do powielania sztychu w celach agitacyjnych – powierzono pierwszemu znanemu artyście nadwornemu, tym zaś był Tretko-Tricius⁷.

Za Gębarowiczem autorstwo znanego malarza krakowskiego przyjęła Teresa Pocheć-Perkowska⁸, z czym nie zgodził się Jerzy Petrus, stwierdzając, że „Autorstwo Triciusa nie jest jednak tak oczywiste”⁹.

Pawło Żółtowski, nie zastanawiając się nad problemem autorstwa i nawet nie wymieniwszy portretu w tekście swej książki, reprodukowa go jako zabytek końca XVII w., należący do spuścizny malarstwa ukraińskiego¹⁰. W następnym roku, również bez omówienia, reprodukowa go Larisa Tananajewa¹¹. W dwa lata później Wołodymyr Owsijczuk¹² nie podając szerszej argumentacji przypisał autorstwo Jerzemu Szymonowiczowi młodszemu (Jerzemu Eleuterowi Siemiginowskiemu)¹³. Dmitrij Szelest reprodukowa wizerunek jako obraz nieokreślonego malarza dworskiego¹⁴.

Nowsza wypowiedź na ten temat Wołodymyra Owsijczuka¹⁵ jest poszerzoną wersją jego poglądu, po raz pierwszy sformułowanego jeszcze w 1981 roku. Przyjmując autorstwo Jerzego Szymonowicza młodszego – znanego malarza króla Jana III z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVII w., którego aktywność na terenie Polski daje się śledzić dopiero od r. 1686, Owsijczuk, wbrew stwierdzonemu przez M. Gębarowicza na podstawie wieku królewicza wcześniejszemu datowaniu wizerunku, wiąże portret z okresem po zwycięstwie pod Wiedniem – czego w żaden sposób nie można przyjąć, ponieważ urodzony w r. 1667 królewicz w czasie bitwy miał szesnaście lat, co nie odpowiada realiom obrazu. Punktem rozważań autora jest założenie o powstaniu ikonografii Jana III jako króla-triumfatora dopiero po odsieczy wiedeńskiej. Za najwcześniejszy wzór tej ikonografii autor uznał znany portret Jana III w wieńcu laurowym z regimentem w dłoni ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁶; rzekomo istniejący

⁷ Gębarowicz M., *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVIII wieku*. Zebrał i opracował, Wrocław 1973, s. 181, 191, 394, 395.

⁸ T. Pocheć-Perkowska, *Portrety Jana III i jego rodziny*. Katalog wystawy z okazji 300-lecia Wilanowa. Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Wilanowie, Warszawa 1983, s. 46-47.

⁹ J. T. Petrus, *Nad „portretami Sobieskich”*. W związku z katalogiem wilanowskiej wystawy, [w:] Biuletyn Historii Sztuki 1984, nr 2-3, s. 305.

¹⁰ P. M. Żółtowski, *Ukraiński żywopys XVII-XVIII stulecia*, Kyjów 1978, s. 180.

¹¹ L. I. Tananajewa, *Sarmatskiy portret. Iz istorii polskogo portrieta epoki barokko*, Moskwa 1979 s. 161.

¹² W. Owsijczuk, *Werszyny Jurija Szymonowycza*, [w:] *Zowteń* (Lwów), 1981, nr 5, s. 117, 119.

¹³ W nowej polskiej tradycji naukowej utrwaliło się nazywanie artysty Jerzym Eleuterem Siemiginowskim, chociaż właściwie nazywa się on Jerzy Szymonowicz (młodszy dla odróżnienia od ojca tego samego imienia i nazwiska, również malarza króla Jana III Sobieskiego). Wyjaśnienie utrwalonej w dostępnych źródłach zmiany nazwiska artysty zob: W. S. Aleksandrowicz, *Ohiec i syn Szymonowyczi w istorii zapadno-ukraińskiej žiwopysu wtorej połowiny XVII wieka*, [w:] *Pamiętniki kultury. Nowyje odkrytija. Jeżegodnik* 1991, Moskwa 1997, s. 213. W opublikowanej wcześniej polskiej wersji tego artykułu: *Nowe materiały do biografii i twórczości Jerzego Szymonowicza starszego oraz Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego*, [w:] *Folia Historiae Artium*, t. XXVII (1991), s. 111-124, w tekście przygotowanym przez redakcję z wersji, wydrukowanej w całości w cytowanym wydawnictwie moskiewskim, akapit poświęcony zmianie mianowania artysty został opuszczony, natomiast do tytułu publikacji została wniesiona nie odnotowywana we współczesnych źródłach wersja nazwiska „Szymonowicz Siemiginowskiego”, którą wprowadził do literatury Mieczysław Gębarowicz: *Młodość i pierwsze prace Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, t. I, Lwów, 1926, s. 397-416.

¹⁴ D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990, nr 10.

¹⁵ W. Owsijczuk, *Majstry ukraińskiego barokko. Zowkiewskij chudozntij oseredok*, Kyjów 1991, s. 84.

¹⁶ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4373; *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763*. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993. Warszawa 1993, nr 116.

w większej ilości egzemplarzy. Właśnie do tego obrazu zdaniem autora nawiązuje portret królewicza; kolejnymi dowodami mają być antykizujący ubiór modela i umieszczenie w tle sceny batalistycznej. Koncepcja ta wywodzi się od L. Tananajewej. Opublikowała ona wspomniany portret Jana III jako przypisywany Siemiginowskiemu, a datując go – bez podania argumentacji – na ok. 1683 roku, stwierdziła rozpowszechnienie się podobnych wizerunków po zwycięstwie wiedeńskim. Jednocześnie zwróciła uwagę, że badacze polscy stwierdzają istnienie podobnych portretów już we wcześniejszym okresie¹⁷. Obok portretu króla Tananajewa umieściła reprodukcję omawianego wizerunku królewicza. Najwidoczniej W. Owsijczuk kontynuuje to zestawienie w opublikowanym w dwa lata później artykule, nie wskazując jednak źródła inspiracji. Ponadto tym razem portret króla, dotychczas tylko przypisywany Szymonowiczowi młodszemu urosł do rangi jego autentycznego dzieła, zaś portretowi królewicza została bezpodstawnie urobiona jeszcze bardziej błyskotliwa kariera.

W 1993 roku Teresa Pocheć-Perkowska i Tatiana Sabodasz, omawiając portret królewicza w katalogu wystawy malarstwa portretowego w Muzeum Narodowym w Warszawie, raz jeszcze wróciły – stawiając jednak znak zapytania – do wysuniętego przez M. Gębarowicza poglądu na temat ewentualnego autorstwa Jana Triciusa¹⁸ (najprawdopodobniej dlatego, że ta atrybucja wydawała się najbardziej uzasadniona z dotychczas przedstawionych).

Zestawienie tych prób określenia autorstwa portretu królewicza ujawnia dość jednolite i charakterystyczne podejście zajmujących się nim badaczy: jak dotąd posługiwano się wyłącznie metodą arbitralnego przypisywania go artyście związanym z dworem Jana III. Bez prób szerszego uzasadnienia kolejno byli sugerowani Marcin Altomonte¹⁹, Jan Tricius, Jerzy Eleuter Siemiginowski. We wszystkich tych próbach zabrakło zestawienia i porównania omawianego zaobrazowania z autentycznymi obrazami wymienionych artystów. Trudno inaczej wytłumaczyć, dlaczego ten wizerunek królewicza – nie mający żadnych cech wspólnych z sygnowanymi portretami Triciusa – mógł być uważany za kolejnego „triciusza”, jak więc mogły uchodzić za dzieło jednej ręki wizerunki ojca i syna Sobieskich w laurowych wieńcach, tak różne pod każdym względem.

Choć „atrybucji” takich nie brak również w najnowszej literaturze najwyraźniej należą już one do przeszłości. Prawdziwe wyjaśnienie autorstwa jest możliwe dzięki szczegółowej analizie oryginalnych dzieł i ustaleniu cech charakterystycznych ręki mistrza, lub oczywiście, przez odnalezienie danych źródłowych. Identyfikacja warsztatu w którym powstał pierwszy znany dziś portret królewicza Jakuba jest zadaniem niełatwym, ponieważ jak dotychczas nie został wprowadzony do literatury żaden obraz z ówczesnego malarstwa portretowego, który możnaby łączyć z omawianym zaobrazowaniem. Istnieje więc konieczność innego podejścia do problemu autorstwa obrazu. Punktem wyjścia rozważań musi

¹⁷ L. I. Tananajewa, *Sarmatskij portriet...*, s. 162.

¹⁸ *Gdzie Wschód...*, nr 125. Podana tutaj data „ok. 1677” (pod ilustracją mylnie: 1667) wyraźnie nawiązuje do powstałego w r. 1677 triciuszowskiego wizerunku Jana III ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (o nim zob. niżej).

¹⁹ Jako przypisywany Marciniowi Altomonte figuruje on w niektórych słownikach artystów: P. M. Zolotowskyj, *Słownik-dowidnyk chudożnykiw, szczo praciuwały na Ukrajinie u XIV-XVIII st.*, [w:] Materiały z etnohistorii i mистectwoznawstwa, wyp. 7/8, Kyjiv 1962, s. 193; tenże, *Chudożnie žyttia na Ukrajinie u XVI-XVIII st.*, Kyjiv 1983, s. 112; *Chudożniki narodow SSSR. Biobibliograficzeskij słowar'*, t. 1, Moskwa 1971 s. 123.

być wiek portretowanego. Trafnie wyjaśnił tę kwestię M. Gębarowicz, wskazując, że omawiany portret powstał w połowie lat siedemdziesiątych, około 1675-1676 roku. Autentyczność obrazu – nie ma w nim nic takiego, co wskazywałoby, iż jest to późniejsza kopia – skłania do przyjęcia wersji powstania wkrótce po elekcji Jana III. Nie może być więc mowy o autorstwie Marcina Altomonte czy Jerzego Szymonowicza młodszego, których początki działalności przypadają na lata późniejsze. Przy ostatniej atrybucji musimy się nieco zatrzymać, ponieważ jej przestudiowanie pozwala, jak się wydaje, wyjaśnić okoliczności powstania omawianego wizerunku.

Wysunięta przez W. Owsijczuka atrybucja portretu królewicza Szymonowiczowi młodszemu wywodzi się przede wszystkim z przejętego od L. Tananajewej założenia o powstaniu ikonografii króla-zwycięzcy w postaci herosa-triumfatora – również jak analogicznego wątku w przedstawieniu jego syna – dopiero po 1683. Sama Tananajewa tylko jakby na marginesie odnotowała istnienie wcześniej podobnych przedstawień. Tymczasem pojawienie się i rozpowszechnienie tego tematu w ikonografii Jana III wiąże się już ze zwycięstwem pod Chocimiem w 1673 roku i elekcją, czyli z początkowym okresem panowania Sobieskiego.

Wystarczy tu przypomnieć takie znane zabytki pierwszego okresu mecenatu królewskiego, jak datowaną na rok 1674

pierwszą wersję „Gloryfikacji Jana III na tle bitwy pod Chocimiem” Romeyna de Hooghe²⁰ i inne grafiki powstałe w pierwszych latach po elekcji²¹. W tych wczesnych przedstawieniach pojawiają się charakterystyczne atrybuty, w tym wieniec laurowy, występujący już w „Dodekameronie” R. de Hooghe²². Zatem powstanie pierwszego znanego wizerunku królewicza można wiązać z początkami ikonografii królewskiej Jana III. Jak wiadomo ważną rolę odgrywało tu nawiązanie do zwycięstwa pod Chocimiem, dzięki któremu Jan Sobieski uzyskał koronę królewską²³. W tym kontekście zupełnie inne znaczenie musi mieć umieszczona w tle obrazu scena batalistyczna. Nie może to być aluzja do jakiegoś określonego momentu biografii młodziutkiego królewicza, jak chciał W. Owsijczuk (prezentowana w tle portretu bitwa nie ma nic konkretnego w swym charakterze), lecz tylko tradycyjny element naśladowanej w tym wizerunku koncepcji ikonograficznej wodza-herosa. Wszystko to w sumie stanowi kolejny ważny dowód na rzecz wczesnego datowania obrazu.

Następnym jest ikonografia królewicza. Jego podobizn w młodym wieku zachowało się niewiele, lecz wśród nich omawiany zabytek należy do najwcześniejszych. Obok niego możemy wskazać tylko portret królowej Marii Kazimierzy z królewiczem Jakubem ze zbiorów pałacu w Nieborowie²⁴. Jest on tradycyjnie datowany na ok. 1674 r., lecz najprawdopodobniej powstał nieco później. Wy-

²⁰ H. Widacka, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*, Warszawa, 1987.

²¹ Tamże, nr 4,5. Zob. też: M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław, 1986, s. 123-125.

²² H. Widacka, *Jan III Sobieski*..., il. 7.

²³ Ważną artystyczną demonstracją znaczenia tego wydarzenia poza kręgiem mecenatu królewskiego jest obraz bitwy pod Chocimiem ze zbiorów Mniszchów w Laszkach Murowanych-Wisniowcu (obecnie Lwowska Galeria Obrazów – Zamek w Olesku) z odpowiednią inskrypcją. O nim zob.: M. Gębarowicz, *Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego*, [w:] *Studia Wilanowskie*, t. 3, Warszawa 1979, s. 45-62; tenże, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1981 (Studia z historii sztuki, t. XXXIV), s. 146.

²⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Nieborowie, nr inw. A-285. Wielokrotnie publikowany, m.in. Wł. Pivkowski, K. Jabłoński, *Nieborów, Arkadia*, Warszawa 1988, il. 52. Zob. też: *Polskiej portret i z sobranij muziejew Polskoj Narodnoj Rjespubliki*, Kataloż wystawki, Moskwa 1976, nr 39 (il.).

konanie wizerunku nieborowskiego, w którym młody Jakub trzyma koronę królewską należy wiązać raczej z okresem po koronacji, zatem można go datować nie wcześniej niż na rok 1676. Jeśli jest to słuszny wniosek, musimy przypisać temu wizerunkowi ważne znaczenie w rozwoju ikonografii rodziny Sobieskich, albo przynajmniej rolę obiektu odbijającego ważny moment w jej ewolucji. Pokazuje on zasadniczą zmianę akcentów w rozwoju oficjalnej ikonografii Jana III: obok tematu „wojennego” pierwszych dwu lat po elekcji, teraz występuje również wątek królewski. Zatem od czasu koronacji w ikonografii rodziny królewskiej głównym tematem zostaje *nunc Poloniae feliciter regnantis*.²⁵ Akcentowanie królewskiej godności zapewne nie prowadziło do zaniechania „chocimskiej” wersji ikonografii Jana Sobieskiego; występuje ona w znanym obrazie bitwy pod Chocimiem z fary żółkiewskiej, który, jak staraliśmy się udowodnić, powstał między r. 1677 a 1679²⁶, a nawet w żółkiewskiej „Bitwie pod Wiedniem” M. Altomontego, nad którą praca zaczęła się w 1688 roku²⁷ (w tym wypadku może to być świadome nawiązanie do chocimskiej scenerii). Czy nie występuje to samo zjawisko również w omawianym portrecie królewicza? Trudno odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ nie znamy żadnego wizerunku Jana III, który potwierdzałby taką możliwość. Według wieku modelu nieborowski portret wydaje się wcześniejszy, ale

musimy pamiętać, że te podobizny, chociaż powstały w zbliżonym czasie, prezentują odmienne tradycje artystyczne i różne podejścia do modelu. W wyniku tego niełatwo zdecydować się na ostateczny wniosek co do kolejności ich powstania. I tylko wychodząc z obecności w wizerunku nieborowskim korony królewskiej z przekonaniem możemy stwierdzić, że omawiany tu portret przedstawia najwcześniejszą, pierwotną tradycję w rozwoju ikonografii królewskiej, podczas gdy nieborowski swym założeniem wskazuje raczej na pochodzenie z czasu po koronacji.

Następnymi obiektami w ikonografii królewicza są: portret z lwem ze zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów (Zamek w Olesku)²⁸, podwójny portret Jana III z synem²⁹ oraz „Królowa Maria Kazimiera z dziećmi”, obraz datowany na podstawie wieku królewicza Jana na 1683-1684³⁰. Z zestawienia tych wczesnych podobizn Jakuba Sobieskiego wynika, iż spośród nich właśnie dziecienny portret w wieńcu laurowym zajmuje pozycję najwcześniejszą. Jego powstanie w ramach tradycji pierwszego etapu rozwoju ikonografii Jana III (który można określić jako okres króla-elektą czyli okres „chocimski”) wskazuje na wykonanie omawianego portretu królewicza jeszcze przed koronacją.

Po omówieniu chronologii pierwszych znanych wizerunków królewicza Jakuba, możemy wrócić do problemu autorstwa.

²⁵ Zwrot z napisu na sygnowanym przez Andrzeja Stecha obrazie bitwy pod Chocimiem z fary żółkiewskiej. O powstaniu obrazu, jego datowaniu i autorstwie zob.: W. Aleksandrowycz, *Żółkiewska „Bitwa pod Chocimiem” – niewidoma storinka tworczości białoruskiej Andrzeja Stecha*, [w:] *Problemy słowjanoznawstwa*, wyp. 42, Lwów 1990, s. 59-66; tenże *Andrzej Stech malarz króla Jana III Sobieskiego*, [w:] *Barok*, 1997, nr 2 (8), s. 45-54.

²⁶ W. Aleksandrowycz, *Andrzej Stech*..., s. 51.

²⁷ Tenże, *Martynas Altomonte*..., s. 201.

²⁸ T. Pocheć-Perkowska, *Portrety*..., nr 35 (nb. architektura na tle której sportretowany jest królewicz nie jest pałacem wilanowskim, red.): *Gdzie Wschód*..., nr 128.

²⁹ Muzeum Pałac w Wilanowie, nr inw. Wil. 1154. Por.: *Portrety osobistości polskich, znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie*. Katalog, Warszawa 1967, nr 67.

³⁰ Muzeum Pałac w Wilanowie, nr inw. Wil. 1950. Por.: *Portrety osobistości polskich*..., nr 128. O nim zob.: M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski*..., s. 123-128.

Spośród trzech malarzy którym przypisano obraz, po odrzuceniu Siemiginowskiego i Altomontego pozostawałby tylko Tricius, autor najwcześniejszych znanych – sygnowanych i datowanych – portretów Jana III: w półpostaci w zbiorach wilanowskich³¹ i całopostaciowego w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego³², datowanych na rok 1676 i następny. Reprezentują więc królewski już okres rozwoju ikonografii Jana III. Brak jest dowodów działalności Triciusa na dworze królewskim w poprzednich latach, kiedy, jak staraliśmy się udowodnić, powstał omawiany wizerunek królewicza. Datowanie obrazu na lata 1675-1676 (co nawiązywało do czasu powstania pierwszego z tricjuszowskich portretów Jana III) mogło tworzyć pozór uzasadnienia przypisania przez Gębarowicza wizerunku królewicza Triciusowi. Przy wcześniejszym datowaniu obrazu dowód ten traci swą siłę. Ale przede wszystkim, są i inne słabe strony tej atrybucji. Gębarowicz wychodził z posiadanych wiadomości o Tricjuszu, nie zaś od analizy samego obrazu. Przy tym i nie wszystkie jego informacje okazują się prawdziwe: wiemy, że portret krakowski powstał na zamówienie władz uniwersyteckich, czyli poza mecenatem królewskim³³. Nie był też Tricius jedynym nadwornym malarzem w omawianym przez Gębarowicza okresie, ponieważ, jak wiadomo, serwitoremami byli wtedy tylko dwaj znani malarze ze środowiska lwowskiego i podlwowskich rezydencji Jana III – jeszcze przed 20

sierpnia 1675 Jerzy Szymonowicz starszy³⁴, a od tego dnia Matwój Domaradskiej³⁵. Natomiast krakowski artysta – który uzyskał przywilej serwitorkatu jeszcze od Jana Kazimierza w r. 1657, potwierdzenie króla Michała w r. 1669, oraz potwierdzenie sądu kapturowego 2 marca 1674 – od samego Jana III otrzymał dużo później, bo w roku 1681³⁶. Dla rozważań na temat ewentualnego autorstwa Tricjusza portretu królewicza pozostaje strona artystyczno-formalna obrazu. I tu po raz wtóry musimy stwierdzić, że kompozycja odbiega od sygnowanych tricjuszowskich portretów króla Jana III. Jest to wytwór innego świata artystycznego, dzieło innej ręki. Zatem należy odrzucić również wersję autorstwa krakowskiego malarza.

Znalezienie ewentualnego autora pozostaje nadal sprawą otwartą. Oczywiście nie mógł nim być artysta drugiego okresu mecenatu Jana III, okresu zaczynającego się około połowy lat osiemdziesiątych z odjazdem Claude Callota i pojawieniem się Jerzego Eleutera Szymonowicza. Omawiany wizerunek królewicza powstał niewątpliwie w środowisku mało znanej starszej generacji malarzy Jana III – lecz który z tych artystów był prawdziwym autorem tego obrazu?

Wyniki analizy stylistycznej nie przemawiają za Danielem Schultzem. Nie ma też powodu szukania ewentualnego autora wśród malarzy pochodzenia miejscowego³⁷, pracujących w licznych podlwowskich rezydencjach Sobieskich. Antykizująca ikonografia wizerunku

³¹ Muzeum Pałac w Wilanowie, nr inw. W.11. 1953. Por. *Portrety osobistości polskich...*, nr 62.

³² *Odsiecz wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, t. I., Kraków 1990, nr 241 a.

³³ Tamże, *passim*.

³⁴ W. Aleksandrowycz, *Ukraińsko-polski kontakty...*, s. 68; tenże, *Majster Jurij Szymonowicz starszy*, [w:] *Obrazotwórcze mystectwo*, 1990, nr 1, s. 17; tenże, *Nowe materiały...*, s. 118; tenże, *Ociec i syn Szymonowicz...*, s. 210.

³⁵ W. Aleksandrowycz, *Ukraińsko-polski kontakty...*, s. 68; tenże, *Majster Jurij Szymonowicz...*, s. 17; tenże, *Nowe materiały...*, s. 118; tenże, *Ociec i syn Szymonowicz...*, s. 210.

³⁶ T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki*, 1950, s. 267.

³⁷ Nowe wiadomości o tych artystach (pochodzenia ukraińskiego) zostaną przedstawione w przygotowywanym do druku specjalnym studium o malarzach ukraińskiego pochodzenia w polityce artystycznej króla Jana III Sobieskiego.



1. Claude Callot (?). Portret królewicza Jakuba Sobieskiego w wieńcu laurowym. Ok. 1674-1675 Lwowska Galeria Obrazów.



2. Nieokreślony artysta dworu Jana III Sobieskiego. Portret królowej Marii Kazimierzy z synem Jakubem 1676 lub później. Nieborów, Pałac.

królewicza jednoznacznie zdradza zachodnioeuropejski rodowód artystyczny; jego autora cechuje też dążenie do psychologicznej charakterystyki modelu (choć w tym wypadku jest to jeszcze dziecko) - i w tym dążeniu okazuje całkiem poważne osiągnięcia. Rękę artysty widać też w odtworzeniu szczegółów uzbrojenia, mistrzowskim rozłożeniu czerwieni płaszcza, lekkości wykonania tła ze sceną batalistyczną. Jednocześnie warsztat jego nie jest wolny od pewnych niedociągnięć, widocznych zwłaszcza w niewłaściwych proporcjach figury i nienajlepszym oddaniu prawej ręki.

Wymienione cechy obrazu skłaniają do poszukiwania ewentualnego twórcy wśród malarzy obcego pochodzenia, a przynajmniej obcego rodowodu artystycznego, z wczesnego okresu panowa-

nia Jana III. Identyfikacja tego artysty nie jest łatwa, ponieważ wskutek prawie zupełnej straty odnośnych materiałów osobistego archiwum króla, ten okres jego mecenatu w dziedzinie malarstwa prawie nie posiada zaplecza źródłowego. Musimy więc pozostać przy rozważaniach historyczno-artystycznych oraz poszukiwaniach wśród znanych mistrzów, pracujących w tym czasie. Jest ich niewiele - możemy wskazać tylko dwa nazwiska: wspomnianego już Daniela Schultza i Claude Callota. Znany dorobek pierwszego z nich nie pozwala łączyć z Schultzem omawianego wizerunku; pozostaje więc tylko artysta pochodzenia francuskiego, który pracował w Warszawie jeszcze w czasach Jana Kazimierza³⁸. Sygnowanych jego obrazów nie znamy, zaś udokumentowane jego kontakty

³⁸ Dowodzi tego jedynie tekst zachowanego epitafium artysty, o nim zob.: B. Szajna-Sierosławska, *Epitafium Claude Callota w zbiorach Czartoryskich*, [w:] *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, t. 4, Kraków, 1956, s. 155-179. Podsumowanie nielicznych wiadomości o C. Callot podaje: *Słownik artystów polskich*, t. 1, Wrocław 1971, s. 288-289.

z dworem Jana III dopiero z lat osiemdziesiątych. Dlatego tej atrybucji nie możemy udowodnić w sposób przekonujący. Pozostaje przedstawienie argumentów pozwalających chociaż pośrednio podbudować wysunięte przypuszczenie.

Nie jest to również zadanie łatwe, ponieważ o działalności Callota w Polsce wiadomo zbyt mało. Już przed laty M. Karpowicz zwrócił uwagę na możliwą ważną rolę tego francuskiego malarza w rozwoju wczesnej ikonografii Jana III³⁹. Proponowana tu atrybucja portretu królewicza Jakuba w wieńcu laurowym może, jak się wydaje, przedstawiać kolejny dowód tej hipotezy. Studium M. Karpowicza, w którym omówił autorstwo C. Callota obrazów św. Józefa w warszawskich kościołach Wizytek oraz Karmelitów (trzeci obraz u Franciszkanów wydaje się słabszą repliką)⁴⁰ daje dalsze argumenty dla potwierdzenia wysuniętej atrybucji wizerunku królewicza. Przy porównaniu tych obrazów zwraca uwagę podobny układ udrapowania płaszcza św. Józefa i królewicza, a także psychologicznie pogłębione twarze aniołów w których można dostrzec rys charakterystyczny dla portrecisty królewicza. Jest to jeszcze jeden szczegół przemawiający za wspólnym autorstwem tych zabytków

i w wyniku tego za wysuniętym przypuszczeniem autorstwa C. Callota.

Inny aspekt problemu autorstwa podobizny królewicza Jakuba występuje przy rozpatrywaniu artystycznego rodowodu wizerunku. Poszukiwania ewentualnych źródeł inspiracji schematu wyobrażenia wodza-bohatera *all antica* jednoznacznie prowadzi w stronę Francji: antykizacja oficjalnych wizerunków była najbardziej rozpowszechniona w sztuce kręgu dworu Ludwika XIV⁴¹. Francuskie związki schematu ikonograficznego zdają się potwierdzać jego francuski rodowód artystyczny, więc ewentualne autorstwo artysty o pochodzeniu francuskim. Jest to również przesłanka na korzyść tezy o autorstwie Claude Callota, chociaż oczywiście nie jest to dowód o charakterze ostatecznym. Zatem autorstwo francuskiego artysty pierwszego znanego dziś portretu królewicza Jakuba Sobieskiego musi pozostać tylko hipotezą.

Okoliczności powstania tego portretu pozwalają wyjaśnić niektóre ważne momenty wczesnego okresu rozwoju ikonografii królewskiej Jana III. Niewątpliwie opierała się ona na poprzedniej ikonografii Jana Sobieskiego – o której obecnie prawie nic nie wiemy⁴². Zbyt szczupły materiał zabytkowy nie pozwa-

³⁹ M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski...*, s. 111.

⁴⁰ Tenze, *Piękne nieznajome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 32-53.

⁴¹ Na ten temat zob.: D. de Marly, *The Establishment of Roman Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, [w:] *Burlington Magazine*, t. 17, nr 868, 1975, s. 447-449.

⁴² Z wyjątkiem chyba stwierdzonego przez M. Karpowicza rozwoju konnego przedstawienia króla przypuszczalnie od jego wyobrażenia w bitwie pod Kąkuszem (w: M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski...*, s. 139) oraz odnotowanych pod rokiem 1700 w posiadaniu podobno lwowskiego patrycjusza Józefa Kazimierza Wilczka wizerunków Jana III i królowej Marii Kazimiery malowanych „do królestwa” [bez znaków godności królewskiej?] Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, fond 52 (Magistrat miasta Lwowa), opys 2, sprawa 190, s. 877: „2 obrazy Io[an]n[is] tert[us] et Mariae we połowie (?) malowane do królestwa”. Wyniesienie Sobieskiego na tron wskutek zwycięstwa pod Chocimiem powodowało akcentowanie w jego ikonografii w sposób antykizowany (o ile wiadomo w polskiej ikonografii królewskiej wątek antykizujący rozpoczyna wykonany w Rzymie przez C. Bloemaerta według Lazzaro Baldi graficzny wizerunek Jana Kazimierza, zob.: M. Karpowicz, *Kilka uwag o antycznych źródłach ikonografii Jana III*, [w:] *Rocznik Historii Sztuki*, t. XVII (1988), s. 277). Taka właśnie sceneria występuje już we wczesnych graficznych przedstawieniach króla z okresu przed koronacją (H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, nr 6). Trudno się zgodzić z M. Karpowiczem (*Jerzy Eleuter Siemiginowski...*, s. 107-108), który w krótkim omówieniu problemu powstania ikonografii królewskiej Jana III akcentuje przede wszystkim typ wizerunku w ubiorze polskim (znany w zabytkach malarstwa zaczynając tylko od wspomnianego całopostaciowego trójuszurowskiego obrazu) rzekomo przeznaczony dla szlachty i tylko wtedy antykizujący typ wyobrażenia króla, gdy – zdaniem badacza – miał być zorientowany na odbiorcę z kręgów wojskowych.

la na prześledzenie kształtowania się jej, lecz chocimska droga Jana Sobieskiego do tronu i znane wczesne zabytki wskazują na przewagę antykizującej wersji w pierwszych latach panowania: Jan III zasiadł na tronie jako bohater spod Chocimia i jako bohater na wzór cesarza rzymskiego (w ówczesnym pojmowaniu jego przedstawienia) był prezentowany w oficjalnej ikonografii stylizowanej w antycznym guście. Wreszcie taka antyczna stylizacja występowała nie tylko na terenie Polski – w 1677 całopostaciowy wizerunek króla w karacenie znajdował się we Florencji⁴³. W tym też roku w Wenecji Sebastiano Bonicelli namalował na srebrnej płytce podwójny portret pary królewskiej (Muzeum Narodowe w Warszawie), w którym Jan III przedstawiony jest w antykizującym stroju z wieńcem laurowym na głowie⁴⁴. Innym przykładem analogicznej ikonografii w kręgu mecenatu królewskiego jest podobizna Jana III na dyplomie, wystawionym dla lekarzy elbląskich Kronów z 1677 roku⁴⁵.

Wniosek o roli antykizujących przedstawień w kształtowaniu się ikonografii królewskiej Jana III Sobieskiego wskazuje również na ważne znaczenie dziecinnego portretu królewicza Jakuba w pierwszym okresie – czasie od elekcji do koronacji. Wizerunek ten zawiera wszystkie te cechy, które jak się wydaje,

przede wszystkim decydowały o charakterze ówczesnej oficjalnej ikonografii królewskiej. Są to: antyczna sceneria w ubiorze i atrybutach władcy i bohatera, wątek batalistyczny i brak tradycyjnych atrybutów godności królewskiej. Wszystkie te cechy zostały wyraźnie zademonstrowane w omawianym wizerunku co stanowi o jego szczególnym znaczeniu w rekonstrukcji wczesnej ikonografii Jana III. Byłby to bowiem, obok wciąż jeszcze nie opublikowanego (więc praktycznie nieznanego) portretu Jana III w zbiorach Galerii degli Uffizi⁴⁶, najwcześniejszy zabytek malarskiej ikonografii królewskiej Sobieskich, więc najwcześniejszy – dotychczas niedoceniony – oryginalny ślad mało znanego pierwszego okresu rozwoju mecenatu artystycznego Jana III w dziedzinie malarstwa. Znaczenie tego portretu jest jeszcze szersze. Istnieje pogląd, że ikonografia królewicza była szczególnie akcentowana w kontekście dynastycznych planów Jana III dopiero od połowy lat osiemdziesiątych⁴⁷. Omawiany wizerunek, wraz ze wspomnianym portretem nieborowskim, wskazują na to, że ikonografia najstarszego syna zajmowała ważne miejsce w mecenacie artystycznym Jana III już od samego początku panowania⁴⁸. Dwa pierwsze znane wizerunki królewicza pozwalają sądzić, że ikonografia nie tylko samego Jana III,

⁴³ M. Brahmner, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1982, s. 111.

⁴⁴ *Gdzie Wschód...*, nr 118.

⁴⁵ *Archiwum Państwowe w Gdańsku. Przewodnik po zbiorach do 1945 roku*, Opracował Czesław Biernat, Warszawa – Łódź 1991, t. 10.

⁴⁶ Nr 4248. Jego istnienie zaznaczono: W. Zahorski, *Polak we Włoszech*, Rzym 1982, s. 196 (zob. również inne wydania tego przewodnika). Czy nie byłby to ten sam wizerunek, malowany przez utalentowanego, lecz niedostatecznie wykształconego malarza „ruskiego”, o którym mowa w znanym liście sekretarza królewskiego do spraw włoskich Cosimo Brunetti z połowy r. 1675? w SKHS, t. 6, cz. 1, Kraków 1906, s. XXVI.

⁴⁷ M. Karpowicz, *Jerzy Bleuter Stenigmowski...*, s. 114.

⁴⁸ Znaczenie tego wizerunku podkreślają niektórzy badacze, omawiający wczesne portrety królewicza, m. in. T. Pocheć-Perkowska: „... jest to heroizujący portret dziecka – spadkobiercy i następcy króla-bohatera (*Portrety Jana III...* nr 34), a omawiając następną pozycję katalogu, portret z Oleska, dodaje: „Te wszystkie elementy symboliczne są zgodne z polityką i zamierzeniem Jana III, który od chwili elekcji nosił się z myślą stworzenia dziedzicznej monarchii z własną dynastią, a najstarszy syn miał ją zapoczątkować” (nr 35). T. Pocheć-Perkowska i T. Sobodasz wracają do tej myśli w: *Gdzie Wschód...* nr 125 i 128.

ale również rodziny królewskiej od samego początku była przemyślana w pewnym programie gloryfikacyjnym. Niestety większość zabytków stanowiących jego realizację, zwłaszcza z wczesnego okresu panowania Jana III, przepadła bez śladu. Powiększa to wartość każdego zachowanego zabytku, co tak-

że nadaje znaczenie dziecinnemu wizerunkowi królewicza Jakuba Sobieskiego, będącemu wyjątkowo ważnym i niedocenionym świadectwem początków rozwoju mecenatu Jana III w dziedzinie malarstwa, oraz kształtowania się ikonografii królewskiej – królewskiej polityki artystycznej w ogóle.

A PORTRAIT OF THE PRINCE JACOB SOBIESKI WEARING A LAUREL WREATH – UNDERESTIMATED TESTIMONY TO THE EARLY PICTORIAL ICONOGRAPHY OF THE KING JOHN III SOBIESKI. SUMMARY

Known to the researchers since mid 19th century, an effigy of the young prince Jacob Sobieski wearing a laurel wreath from the collection of Żółkiew Castle, still maintains a bit of a mystery concerning its origins, despite various speculations about its creator. None of the attributions pointing as its potential painters Martin Altomonte, Jerzy Eleuter Szymonowicz (Siemiginowski) and Jan Tricius does look convincing. An iconographic research made in accordance with the development of portraits of the king John III Sobieski, resulted in conclusion that the effigy of his eldest son must have been created in times after the election, but before the coronation. Stylistic similarities of

the portrait with western painting seem to suggest that its most probable creator was Claude Callot, which would be yet another argument supporting a theory by Mariusz Karpowicz, that he was responsible for composition „Saint Joseph with a Child” painted for several Warsaw churches. This portrait of a young prince is a rare example of the king’s iconography, belonging to an early period of artistic patronage of the latter, when his portraits were accentuating the theme of the commander-heroic, of the antique provenience, which directly alluded to Sobieski’s victory in the battle of Chocim – an event, which allowed him the Polish crown.