

WPROWADZENIE

Tematem niniejszego artykułu są cztery elementy rzeźbiarskiej dekoracji fasady ogrodowej pałacu wilanowskiego: znajdująca się na osi centralnego korpusu, pomiędzy parterowym *porte-fenêtre*, a oknem pierwszego piętra Lwia Skóra, Wzlatujący na jej tle nagi uskrzydłony Młodzieniec oraz dwa towarzyszące mu mniejsze Putta. Oczywiście owa skóra lwa oglądana przez setki historyków sztuki, pieszczona wielokrotnie przez dziesiątki konserwatorów, opisywana przez kilku znakomitych badaczy Wilanowa, znana jest powszechnie. Niemniej, co będę się starał wykazać, nie wystarczająco powiązano ją dotychczas z programem ideowym ogrodowej elewacji królewskiej rezydencji. Wiesław Juszcak w swym eseju na temat istoty apologii tego co widzialne w kulturze europejskiej zwrócił uwagę na fakt, iż *Kiedy zbliżamy się do obrazów do wielkich obrazów [x] musimy być świadomi, że nie mamy nad nimi władzy, że nie stawiają się one na nasze żądanie. Przeciwnie: mogą coś z siebie odstąpić jeśli chcą. Ale nie zawsze to czynią... Nierzadko żądają wytrwałego czekania*¹. Mam wrażenie, że podobnie jest w przypadku wilanowskich dekoracji. Co więcej, w wyniku ponownego przyjrzenia się anonsowanej w tytule jej części, pozostaje nadal więcej pytań niż zadowolających odpowiedzi. **il. 1**

W monumentalnym albumie Wilanowa, wydanym w roku 1877 przez Hipolita Skimborowicza i Wojciecha Gersona² autorzy, drobiazgowo opisujący założenie wilanowskie, nie zauważyli istnienia dość okazałych rozmiarów kompozycji. Rytownicy, przygotowując ilustracje z fragmentami budowli, w miejscu gdzie moglibyśmy się spodziewać jej wystąpienia jedynie zamarkowali wizerunek w sposób tak zdawkowy, iż niemożnością jest wyrobić sobie sąd o jej wyglądzie³. W późniejszych publikacjach zazwyczaj odnotowywano ów element fasady trafnie kojarząc, iż jest to odwołanie do mitologicznego Lwa Nemejskiego i wskazując na nią jako na przykład wątku herkulejskiego w ikonografii Jana III Sobieskiego. Fascynująca, trwająca niemal czterdzieści lat, dyskusja naukowa odbywana w czasie wielu sesji, na stronach licznych książek i artykułów badaczy Wojciecha Fijałkowskiego oraz Mariusza Karpowicza ukazała nam wagę wymowy całości ideowego programu pałacu⁴. Omawiający ikonografię Herkulesa w sztuce polskiej Jerzy Banach przybliżył kontekst kulturowy i artystyczny tego typu przedstawień, podkreślając szczególne miejsce, jakie wyznaczono skórze wilanowskiej⁵. W ostatnim czasie niezwykle erudycyjne wypowiedzi na temat wystroju siedziby Jana III, odwołujące się do literatury pięknej i osiągnięć nauki obecnych na dworze królewskim, opublikowała Magdalena Górską⁶, zaś kontekst

FIAMINGOWE PUTTA NA LWIEJ SKÓRZE Z WIATREM IGRAJĄCE*

Piotr Jacek Jamski

* Tekst bez redakcji językowej na życzenie autora.

¹ W. Juszcak, *Nic wtlejszego nad krzemień i diament, w: Twarzą w twarz z obrazem, Materiały z Seminarium metodologicznego SHS, Nieborów 24-26 października 2002*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 9.

² H. Skimborowicz, W. Gerson, *Willanów. Album widoków i pamiątek oraz kopje z obrazów Galeryi Willanowskiej wykonane na drzewie w drzeworytni warszawskiej z dodaniem opisów*, Warszawa 1877, s. 82.

³ *ibidem*. s. 71: rys.

T. Kotarbiński, ryt. Slaski, s. 81: ryt. Staszkowski wg rys. Konopacki, ilustracja pomiędzy stroną 84 a 85, rys. Dymitrowicz, ryt. J. Chelmicki.

⁴ Ze względu na szczyptłość miejsca pozwałam sobie nie przytaczać wszystkich odwołań w bardzo licznych publikacjach Wojciecha Fijałkowskiego i Mariusza Karpowicza, w których poruszyli problem wymowy dekoracji pałacu wilanowskiego.

⁵ J. Banach, *Herkules Polonus*, Warszawa 1984, s. 35-42; zob. także: A. Oleńska, *Wątki heroiczne w programie dekoracji białostockiej rezydencji Jana Klemensa Branickiego, w: Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Rećko, Warszawa 2005, s. 245-262.

⁶ M. Górską, *Astronomia i polityka w dekoracji Pałacu Wilanowskiego, w: Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej i G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 168-204.

⁷ A. Czarniecka, *Nikt nie słucha mnie za życia Jan III Sobieski w walce z opozycją propagandą (1684-1696)*, Warszawa 2009, s. 69-71, 85.

⁸ E. Drużbacka, *Opisanie czterech części roku, Poezje Elżbiety Drużbackiej*, t. 1, Lipsk 1837, s. 2.

⁹ W katalogu rzeczy spisanych po śmierci Jana III Sobieskiego nie odnotowano żadnej lwiej skóry, były za to: 2 niedźwiedzie, 5 tygrysich, 3 lamparcie, 1 baran wołoski i 1 wilczura; A. Czołowski, *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, s. 83-84.

¹⁰ Niemal identyczne głowy zostały wymodelowane nad niszami w galerii ogrodowej, w których obecnie stoją personifikacja Prus Książęcych, Mazowsza i Wielkopolski.

¹¹ J. Starzyński, *Wilanów, Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1976.

¹² *Ibidem*, s. 103.

¹³ *Ibidem*.

polityczny ikonografii Sobieskiego rzeczowo omówiła Anna Czarniecka⁷.

Moje rozważania rozpocznę od zacytowania strof *Opisania czterech części roku* (z którymi się jako autor artykułu identyfikuję) Elżbiety Drużbackiej, która choć z samym Wilanowem związana zapewne nie była, ale jak podają historycy literatury, należała do dworu Elżbiety Sieniawskiej, gdzie zdobyła wykształcenie i wprawiła się w poezji:

*Ja w równość z żadnym uczonym nie wchodzę,
Bojąc się porwać na słońce motyką,
po niskiej ziemi nie po niebie chodzę,
ni się pochwalić, z tą mogę praktyką,
żebym widziała czego dowcip cheiwy
z astrologicznej dojrzy perspektywy...⁸*

SKÓRA LWA NEMEJSKIEGO

Skóra Lwa wykonana w narzucie została zawieszona na dwu guzach pod framugą okna półpiętra pałacu niczym trofeum myśliwskie⁹. Jej wielkość sprawia, że zajmuje niemal całą powierzchnię nad zewnętrznym wejściem do Gabinetu Holenderskiego. Grzywiasta, oparta na opasce obramienia okiennego głowa ukazana została na wprost¹⁰, co wymusiło na sztukatorze ukazanie nieatrakcyjnej spodniej, gładkiej strony wyprawionej skóry. Jedynie grzywiasty łeb, łapy i lekkie zawijanie się boków dało możliwość zaprezentowania kunsztu rzeźbiarza. Jest to rzadki w nowożytnej plastyce Europy Środkowej sposób samodzielnego eksponowania atrybutu Alcydy, bez postaci herosa i bez innych przedmiotów z nim związanych. Z korespondencji Augustyna Wincentego Locciego z Janem III Sobieskim wiemy, że jej wykonawcami byli znani jedynie z imienia sztukatorzy Antoni i Jan, oraz malarz-pożłotnik Appeles¹¹. il. 2 O czasie pojawienia się tego elementu w dekoracji wilanowskiej informuje nas Locci w jednym z listów do Jana III, pisany 31 lipca 1682 roku z Wilanowa, a zawierającym wiadomości o postępie prac sztukatorskich m.in. *in Pars Occidentalis* [] *jusz zbocowane figury y Trofhea tylko ie teraz okryją stiukiem* [] *Skure Lwio tak kazatem złocić to jest sirść wywrócono złocisto na ostatek biało, kazatem tyś teraz mie-sce przygotować na Apolina to jest wypuścić Mensole w środku gzimsu malego gdzie Trofpea...*¹².

Wiemy więc, że pierwotnie powierzchnia skóry miała kolor biały, zaś elementy z sierścią zostały wyzłocone¹³. Fragmenty pierwotnych złociń odnaleziono podczas prac konserwatorskich w roku 1976, wtedy także stwierdzono późniejszą kolorystykę, która miała barwy kolejno: jasnokremowe z elementami ugru, iluzjonistycznie położonej farby szaro-wapiennej, następnie

jasnoszarej olejnej, oraz nadana w roku 1977 kolorystyka żółtawo-różowa z elementami złota. Podczas ostatniej konserwacji w latach 2008–2009 zastosowano odcień zbliżony do tego sprzed trzydziestu lat. **il. 3**

Skóra lwa – atrybut Herkulesa, wykorzystywany w ikonografii władzy od czasów antycznych, w kulturze polskiej na dobre za gościła za czasów Władysława IV Wazy, a przeżywała swe apogeum za Sobieskiego i pierwszego na polskim tronie Wettyna jako czytelny symbol *virtus heroica* oraz *magnanimitas*. Mimo to, w sztuce Rzeczypospolitej do końca XVIII wieku ten sposób przedstawiania lwiej skóry pojawiał się niezmiernie rzadko. Postać Herkulesa uosobionego z Janem III ukazywała króla jako wspaniałego, sprawiedliwego i przynoszącego zwycięstwa, wzór odwagi, waleczności i nieugiętej wytrwałości oraz nieustraszonego męstwa *Lwa Lechistanu*. Początkowo w ikonografii hetmańskiej Sobieskiego sporadycznie wskazywano na fakt posiadania przez niego cech, które sprawiły, iż dokonywał on czynów herkulesowych. Taką wymowę ma inskrypcja na płótnie *Bitwa pod Chocimiem* przechowywanym obecnie na zamku w Olesku: *Herculeus labor Ioannis Sobiescii...*¹⁴. W okresie sprawowania rządów królewskich znacząco wzrosła ilość odwołań literackich, które utożsamiały Jana III z Herkulesem, tak jak to czynił m.in. Wojciech Stanisław Chrościński:

*O urodzony Polski Herkulesie
I Chrześcijaństwa catego pieszczoto!*¹⁵

W sztukach plastycznych utożsamienie króla z herosem uwidocznili się za pomocą herkulesowych atrybutów lub częściej jako wskazanie wzorca cnót, które rozwinął w sobie Jan III. W dekoracji wilanowskiej kilkakrotnie obecne są aluzje do postaci Herkulesa. Od strony dziedzińca znajduje się rzeźbiarskie tondo z popiersiem herosa w tympanonie portalu podwieżowego pierwotnie prowadzącego do ogrodu, oraz wstęga z napisem *SIC ARDENS EVEXIT AD AETHERA VIRUS*¹⁶, podtrzymywana przez putto nad wyobrażeniem *Triumfu* Sobieskiego. Wizerunek Heraklesa walczącego z Hydrą Lernejską znajdował się na drzwiach prowadzących do królewskiej komnaty¹⁷, jak również tak zwanej karety triumfalnej Sobieskiego¹⁸. W konnym portrecie Jana III autorstwa Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, który za pomocą grafiki Karola de la Haye został rozpowszechniony i wielokrotnie naśladowany, skóra lwa służy jako czaprak pod siodło monarchy. Tą kompozycją posłużono się również przy wznoszeniu konnej statui w westybulu pałacowym. Bliski przykład dla lwiej skóry z elewacji ogrodowej stanowi zastosowanie bardzo podobnego elementu w grafice autorstwa Jacquesa Blondeau i Arnolda van Westerhout, wzorowanej na rysunku Agostino Scilli i najprawdopodobniej na obrazie

¹⁴ M. Gębarowicz, *Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego*, «Studia Wilanowskie» 1978, IIIIV, s. 45.

¹⁵ W. St. Chrościński, *Lament strapionej Ojczyzny po zerwanej konwokacji sub tempu interregna i związanych wojskach koronnych* i W. Ks. Lit. *nieszczęście swoje optakującej: nieznaną wiersz Wojciecha Stanisława Chrościńskiego wydał Dr Bolesław Erzepki*, Poznań 1895, s. 23.

¹⁶ *Tak oto płonąca cnota wyniosła do nieba*, to nawiązanie do wyniesienia pomiędzy konstelacje nieboskłonu Herkulesa po śmierci przez Jowisza i szczęśliwego odnalezienia przez Heweliusza nowej konstelacji *Tarcza Sobieskiego*.

¹⁷ J. Banach, *op. cit.*, s. 38–41.

¹⁸ T. Żurawska, *Ambona z Radacza, czyli rzecz o karetach Jana Sobieskiego*, «Biuletyn Historii Sztuki» (dalej: BHS), 43 (1981), nr 3, s. 255–268.



s. 90 ► **il. 1** Fragment dekoracji fasady ogrodowej pałacu w Wilanowie po renowacji sztukaterii w 2009 r. (fotografie brązowych puttów wkomponowane wtórnie)

¹⁹ Teza Urbana i Tadea Barberinich, *Disputantbuntur publice in Collegio Urbano de Propaganda Fide Roma Anno 1684 Mense Octobris Die*, Roma 1684, wyk. Jacques Blondeau, Arnold van Westerhout, Agostino Scilla. Grafika omówiona przez: H. Widacka, *Lew Lechistanu*, Warszawa 2010, s. 400-401.

²⁰ P. Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700-1729 w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Towarzystwo Naukowe KUL. Rozprawy Wydziału Historyczno-Filologicznego t. 30, Lublin 1964, s. 51, 61-63, 218-233.

²¹ M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskich czasów Jana III*, Warszawa 1970, s. 132-140; *idem*, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskich czasów*

Ciro Ferriego¹⁹. Bogata w treści grafika wykonana została na polecenie Urbana i Tadea Barberinich w Rzymie w roku 1684. Jest to graficzna ilustracja też dyskutowanych w Collegio Urbano de Propaganda Fide z okazji rocznicy wiktorii wiedeńskiej i zawiązania się Ligi Świętej. Inskrypcja wskazująca Jana III Sobieskiego jako niezwycięzonego króla polskiego i wielkiego księcia litewskiego umieszczona została na tle podwieszanej przez pszczoły lwiej skóry, poniżej której ukazany został na tle pola bitewnego konny portret Jana III z towarzyszącym mu synem Jakubem.

Po śmierci króla również kontynuowano w ikonografii rezydencji wątek herkulejski. I tak już na początku XVIII wieku zwieńczono wieże pałacowe postaciami Herkulesa i Atlasa dźwigającymi globy²⁰,

za czasów Elżbiety Sieniawskiej wykonano dwa monumentalne posągi herosa w niszach parteru wieży południowej, zaś Salę Górną w korpusie środkowym między innymi ozdobiono malowidłem posągu Alcydy.

XVII-wieczny koncept fasady ogrodowej w niezwykle ciekawy sposób rozwiązał Karpowicz proponując, by kluczem do odczytania dekoracji była *IV Ekloga* Wergiliusza²¹. Sięgając do komentatorów spuścizny Wergiliusza zasłużony badacz w przekonujący sposób dowodził, iż osobą której niejako zadedykowano program elewacji ogrodowej był Jakub Sobieski i *Nowy Herkules* mający wprowadzić ludzkość-Rzeczypospolitą ponownie w *Wiek Złoty*²². Za dodatkowy plastyczny argument takiej tezy służyć by mógł młodzieńczy (przechowywany obecnie w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów) portret królewicza ukazanego na tle podwieszanej kotary, z za której widoczny jest fragment budowli pałacowej, z towarzyszącym mu postumentem z zamkniętą koroną. Z lewej strony sceny wychyla swój łeb *jeszcze żywy nowy Lew Nemejski*.

Karpowicz zwrócił uwagę, iż po roku 1684 nastąpiła zmiana w politycznej propagandzie rodu Sobieskich, wyraźniej od tego momentu ukierunkowanej na sprawę sukcesji. Należy jednak zauważyć, iż pojawienie się lwiej skóry i posągu Apolla na fasadzie ogrodowej korpusu środkowego w Wilanowie ma miejsce już w połowie roku 1682, jak i na fakt, że również w przypadku innych dzieci Jana i Marysieńki odwoływano się do toposu Nowego Herkulesa²³. Wydaje się, że sprawa obecności sukcesji syna *hetmańskiego* w propagandzie Sobieskich miała swoje miejsce wcześniej niż czas wskazywany przez tego badacza. W początkach roku 1683 miało miejsce teatralne przedstawienie w kolegium warszawskim OO. Pijarów wprost reprezentujące Jakuba jako *Nowego Herkulesa*²⁴. Również inspiracja pisania i wydania przez najstarszego syna



il. 2 Fragmenty fasady ogrodowej korpusu centralnego według akwareli z Albumu Poturzyckiego z ok. 1732 r.; obrazu Bernarda Bellotta z 1776 r.; fotografii z ok. 1920 r.

Jana III pamiętników z wyprawy wiedeńskiej miała zapewne na celu zwiększenie jego sławy wśród braci elektorów.

Idąca za ustaleniami Karpowicza Górska wskazała na możliwość dostrzeżenia w dekoracji tej części pałacu przedstawień odnoszących się do mitycznych Wysp Szczęśliwych, na których wieść mieli życie pozbawione trosk i wojen wybrańcy Zeusa²⁵. Może lwia skóra to znak, że w pałacu ówowych hezjodyjsko-horacjanńskich wyspach szczęśliwych ludzie bogobojni wieku żelaznego przeniesieni zostali za swe zasługi i cnoty w miejsce, gdzie nie ma zagrożenia, a pancerz *Polskiego Herkulesa* stanowić może jedynie trofeum-pamiątkę po bohaterskich jego dokonaniach. Dzieła powstające w orbicie Jana III Sobieskiego znamionuje nie tylko erudycja władcy oraz najbliższych współpracowników, ale także dążenie do zwielokrotniania znaczeń gdzie przeplatają się wątki osobiste i państwowe, a sposób oraz możliwość pełnego ich odczytania zależy bądź od woli oprowadzającego, bądź niezwyklej erudycji odwiedzającego. Jednym ze współtwórców rezydencji wilanowskiej, obok samego Jana III, był Augustyn Wincenty Locci²⁶, który wraz z jezuitą Adamem Kochańskim i malarzem Jerzym Eleuterem Szymonowiczem-Siemiginowski koncyrowali treści dekoracji pałacowych.

Powstaje pytanie, dlaczego Locci, opisując postęp prac przy tej części pałacu, nie informował króla o postaci geniusza i rzeźbionych puttów, nie zapytywał o radę co do ich koloru. Dlatego, że ich pierwotnie tam nie było i według mnie być nie mogło, co postaram się przedstawić w dalszej części tekstu. Mimo iż lwia skóra

Jana III, wyd. II, Warszawa 1986, s. 96-102.

²² Akceptując tę hipotezę swoją propozycję przedstawił także W. Fijałkowski, *Wilanów dawny i współczesny*, Warszawa 1972, s. 12.

²³ Fajerwerk przygotowany przez Ernesta Brauna z okazji narodzin Konstantego Sobieskiego w Gdańsku w roku 1680, gdzie przedstawiono Palladę trzymającą tarczę a na niej jak w kołyszce zawinięty w pieluszkę mały Herkules, poniżej napis *Vivat novum Sides, Spes, et Gloria Regni* za: J. Banach, *op. cit.*, s. 158, przyp. 92.

²⁴ *Alcides Thebarum wolumen, monstrorum domator, seipsum suo nomine et fama exuens*, Warszawa 1683.

²⁵ M. Górska, *op. cit.*, s. 185-189.

²⁶ Hasło: *Locci Augustyn Wincenty*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 17, Wrocław 1972, s. 508-510.

²⁷ J. Starzyński, *Wilanów, Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1976, list A. Locci z 31 lipca 1682, s. 101.



²⁸ W przystępny, a jednocześnie profesjonalny sposób słoneczne zegary wilanowskie omówił Dariusz Oczki na: <http://gnomonika.pl/katalog.php?id=4>.

²⁹ Istnieje niezwykle bogata bibliografia tego zagadnienia. W plastyce omówiła je m.in.: H. Utz, *The Labors of Hercules and Other Works by Vincenzo de Rossi*, *The Art Bulletin* Vol. 53, No. 3, Sep., 1971, s. 356-360.

³⁰ Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance*, Paris 1738, t. II, s. 32.

³¹ Alessandro Algardi, Rzym, Palazzo Spada, niezachowana rama do obrazu Dawid, rysunek projektowy obramienia w zbiorach Biblioteki Watykańskiej, podają za: J. Montagu, *Alessandro Algardi*, t. II, London 1985, 460, il. 185.

³² Nicolaes Verkolje, *Portret Augusta II Wettina ze sceną bitwy pod Kaliszem*, Amsterdam po 1706, grafika według Ellingera Otmara, publikowana w: *Skarby Niderlandów. Rysunki i wybrane ryciny artystów niderlandzkich XVI-XVIII wieku ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich*, Kraków 2004, s. 168.

³³ Sprawę kaplicy Nowego Zamku w Grodnie omówił: W. Hentschel, *Die sächsische Baukunst de 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967, s. 294-297.

³⁴ Za wskazania tych miejsc wystąpienia motywu lwiej skóry dziękuję Pani Doktor Annie Oleńskiej.

³⁵ J. Lilejko, *Pokój Marmurowy na Zamku Królewskim w Warszawie*, *BHSaR*. XXXVII (1975), z. 1, s. 13-31.

nie wymagała ikonograficznego sformułowania innymi dodatkami i z całą pewnością była rozumiana jako jeden z elementów programu rezydencji króla Jana III odnoszących się bezpośrednio do jej gospodarza²⁷, to niewykluczone, że pusta powierzchnia mogła być już wówczas ozdobiona dodatkowym elementem znaczeniowym.

Jednym z takich rozwiązań mogło być umieszczenie na niej oznaczeń zegara słonecznego²⁸. Kochańskiemu, Locciemu i Heweliuszowi oczywiście znana była symbolika solarna *Prac Herkulesa*, a szczególnie lwa, a co za tym idzie skóry Lwa Nemejskiego²⁹. Choć nie znam podobnych rozwiązań z czasów Sobieskiego, to pojawia ono się w wydany w roku 1738, więc ponad czterdzieści lat po powstaniu dekoracji wilanowskiej, dziele Jacques-François Blondela. W bogato ilustrowanej pracy poświęconej sposobom organizowania architektury miejsc wypoczynku zaproponował on także sposób zainstalowania gnomonu w ogrodowych fasadach projektowanych budowli³⁰.

Należy wziąć pod uwagę także możliwość wykorzystania pustej powierzchni tła dla portretu. Rozwiązanie to powtarzałoby z kolejnym konceptem znany z dwu draperii materiałowych z owalnymi mozaikowymi medalionami Sybill, które mieściły się na osiach krótszych boków tarasu między pawilonami. Biorąc pod uwagę rzymskie konotacje artystycznego dworu Sobieskiego, wskazać można choćby niezachowane obramienie wykonane dla kardynała Virgilio Spady w roku 1649 przez Alessandro Algardiego wykorzystujący, lwą jako trzymacza dużej, zdobionej panopliami ramy³¹.

Podobny sposób użycia lwiej skóry-myśliwskiego trofeum jako tła pojawia się w grafice rytowanej według dzieła Ellingera Otmara przez amsterdamskiego artystę Nicolasa Verkolje pochodzącej z wczesnych lat panowania monarchii³². W bogatej kompozycji otaczającej owalny portret władcy wykorzystano motyw rozpiętej lwiej skóry. Dysponujemy ponadto innymi późniejszymi

przykładami zastosowania tego motywu w budowlu królewskiej. W tzw. drugim projekcie na kaplicę Nowego Zamku Królewskiego w Grodnie z roku 1752 Joachim Daniel Jauch umieścił nad wejściem rozpiętą lwią skórę, na tle której umieszczona być miała inskrypcja³³. Jest wielce prawdopodobne, że była to recepcja oglądanego Wilanowa, choć w tym czasie dostępne były także sztychowane propozycje podobnych rozwiązań, choćby ze wspomnianego już traktatu Blondela³⁴.

Niezwykle ciekawie w kontekście omawianego motywu dekoracji wilanowskiej przedstawiają się lwie skóry będące tłem dla pięciu portretów monarszych w Pokoju Marmurowym w warszawskim Zamku Królewskim. To pomieszczenie powstałe za czasów Władysława IV było kilkakrotnie modernizowane i restaurowane. Monografista Pokoju Jerzy Lileyko i opisujący tematykę herkulejską w Rzeczypospolitej Jerzy Banach niestety nie odnieśli się do tak szczególnych draperii³⁵. Andrzej Rottermund, opracowując dzieje Zamku Królewskiego w epoce oświecenia, zwrócił uwagę na faktyczną odbudowę przez króla Stanisława Augusta memorii wazowskiej³⁶. Z kolei Maria Kwiatkowska podała datę 1769 i wykonawcę stiukowych rzeźb – Johanna Chryzostoma Redlera³⁷. Informacje te doprecyzowała w ostatnim czasie Katarzyna Mikocka, publikując rachunek z tymże artystą z roku 1771 za *5 sztuk lwich skór nad drzwiami gipsem na marmurowych płytach*³⁸. Powyższy zapis przekonuje nas, że wcześniej dekoracje rzeźbiarskie nie były obecne w tych miejscach, a co za tym idzie Redler wykonał sztukaterie nie powtarzając ich kompozycji. Stanisławowską dekorację udokumentował na akwarelach Johann Christian Kamsetzer³⁹. Dobór pięciu władców, których portrety zostały specjalnie wyróżnione umieszczeniem na tle lwich skór, jest też symptomatyczny dla epoki stanisławowskiej przy ocenie dokonań poprzedników na tronie polskim⁴⁰. W wyjątkowy sposób, poprzez ukazanie pełnej skóry lwa z czterema łapami i ogonem, podkreślono zasługi Zygmunta Starego. Późnym przykładem wykorzystania lwiej skóry jest dekoracja zewnętrzna pałacu w Pawłowicach, budowanym dla Maksymiliana Mielżyńskiego w ostatniej ćwierci XVIII wieku przez Carla Gottharda Langhansa, a następnie przez Kamsetzera. Rzeźby Václava Böhma przedstawiające podwinięte lwie skóry umieszczono tam wielokrotnie nad oknami oficyn⁴¹.

Kolejnym sposobem wykorzystania gładkiej powierzchni mogłoby być wykorzystanie jej jako tła inskrypcji jak to choćby na początku XVIII wieku uczyniono dwukrotnie w dekoracji portalowej pałacu *del Picchetto* w Livorno⁴².

Jak się wydaje bezpośrednim impulsem formalnym do wykonania przez wilanowskich sztukatorów tego elementu dekoracji była tytułowa rycina ilustrowanego wydawnictwa paryskiego z roku

³⁶ A. Rottermund, *Zamek Królewski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*, Warszawa 1989, s. 105–111.

³⁷ M. Kwiatkowska, *Rzeźba, w: Warszawa w latach 1526–1795*, Warszawa 1984, s. 520.

³⁸ K. Mikocka-Rachuba, hasło *Redler Johann Chryzostomus*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa 2009, s. 265–272.

³⁹ Warszawa, BUW, Gab. Ryc. sygn. Zb. Król. T. 189, nr 16–20.

⁴⁰ Kazimierz Wielki, Władysław Jagiełło, Zygmunt Stary (skóra lwa z tylnymi łapami i ogonem), Władysław IV i Jan III specjalnie zostali również wyróżnieni w Sali Senatu i wyborze historycznych tematów dla dekoracji malarskiej Przedpokoju Senatorskiego.

⁴¹ Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Atlas czy Herkules? O programie ideowym pałacu w Pawłowicach*, w: *Arx Felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów, i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 387–402.

⁴² Livorno, Palazzo del Picchetto, arch. G.B. Fogini i G. del Fantasia, dekoracja rzeźbiarska Andrea Vaccà, zbudowany w latach 1701–1707 na zlecenie Cosimo III Medici. Inskrypcje na lwich skórach: pierwsza *∞ HIC / LIBER ET CERES/ MARTE FATIGATUM / MILITEM REFICIUNT*, druga *∞ HIC / PONUNTARMA DUCES/ EST OBVIA LABORI / QUI ES* łączą się w wymowie z tablicą pamiątkową *DOM / MILITARES STATIONES / OLIM ERECTAS / MOLE AUXIT / VENUSTATE DITAVIT / AMPLITUDINE DONAVIT / REGIA / COSMI TERTII / MAGNI ETRURIAE / DUCIS / PROVIDENTIA / 1707*.

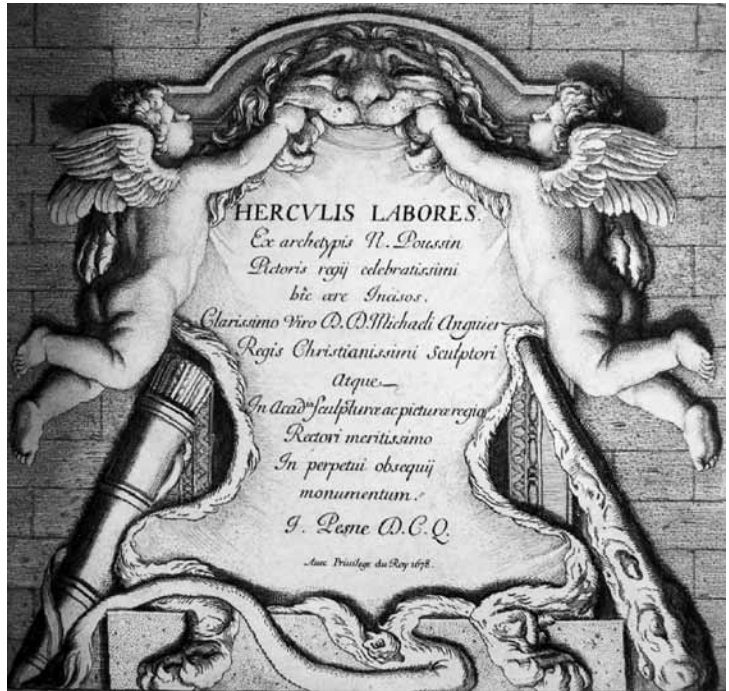
il. 4 Strona tytułowa
wydawnictwa Herculis
Labores z ryciną Jeana
Pesne z 1678 r.

⁴³ Herculis Labores. / Ex Archetypis N. Poussin / Pictoris regij celebratissimi / hic aere Inciso. / clarissimo viro D.D. Michaeli Anguier / Regis Christianissimi sculptori / atque / In Acad[em]ia sculpturae ac picturae regia / Rectori maritissimo / In perpetui obsequij / monumentum. / J. Pesne D.C.Q. / A Paris chez G. Audran rue St-Jacques aux 2 pilliers d'or, / avec privilege du Roy, 1678, Paris 1678.

⁴⁴ A. Blunt, Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre, *The Burlington Magazine* Vol. 93, No. 585, Dec., 1951, s. 369-377; H.W. van Helsdingen, *Notes on Two Sheets of Sketches by Nicolas Poussin for the Long Gallery of the Louvre*, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* Vol. 5, No. 3/4 (1971), s. 172-184.

⁴⁵ G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, *Gazette des Beaux-Arts* t. XLVI, 1955, s. 287, 359.

⁴⁶ M. Górńska, *op. cit.*, s. 167.



1678 *Herculis Labores*⁴³. **il. 4** Publikacja powstała w najbliższym otoczeniu dworu króla Francji, w kręgu Académie Royale de Peinture et de Sculpture, w niezwykle zasłużonej oficynie Girarda Audrana. W dziele dedykowanym Michaelowi Anguierowi, rektorowi owej Akademii, rytownik Jean Pesne wykorzystał rysunki przygotowawcze do dekoracji Wielkiej Galerii Luwru, wykonywane przez Nicolasa Poussina w latach 1640–43⁴⁴. Wśród zachowanych rysunków Poussina i innych informacji o jego pracach przy owej serii brak przedstawienia lwiej skóry. Dziewiętnaście rycin ukazujących *Prace Herkulesa* i atrybuty z nim związane to obecnie rzadki zbiór niepaginowanych plansz, z których rycina tytułowa wydaje się być autorstwa samego Pesne⁴⁵. Rozpięta lwia skóra ukazana została jako zasłaniająca wejście do murywanej budowli, podtrzymywana za pysk przez dwa, antytetycznie skomponowane, wzlatujące putta. Całość uzupełniają atrybuty Herkulesa: maczuga i kołczan. Spodnia, nie pokryta włosiem, strona skóry posłużyła rytownikowi jako tło dla tytułu wydawnictwa. Zwrócić należy uwagę na fakt, iż jedynie cztery lata dzieli ukazanie się tej publikacji na paryskim rynku księgarskim od zastosowania owego motywu przez sztukatorów wilanowskich. Niewątpliwie świadczy to o żywym zainteresowaniu dworu Sobieskiego nowinkami płynącymi ze stolicy Francji i po raz kolejny potwierdza silne artystyczne związki Wilanowa z Paryżem.

Jak napisała Magdalena Górńska: *specyfiką realizacji powstających pod patronatem Jana III było współistnienie kilku*

poziomów symbolicznych oraz łączenie w obrębie dekoracji znaczeń oficjalnych z prywatnymi⁴⁶. Zgadając się w pełni z tymi słowami zaproponowałbym jeszcze jedną z możliwych interpretacji ich dopełnienia, być może o nieco charakterze anegdotycznym. Dotyczy ona Augustyna Wincentego Locciego, związanego z osobą Sobieskiego jeszcze z czasów jego hetmaństwa, uważanego przez króla za najbliższego przyjaciela, pełniącego rolę doradcy artystycznego, nadzorca przedsięwzięć budowlanych i gospodarczych, pomocnika w sprawach prywatnych⁴⁷. Czy odwiedzający ogród wilanowski mogli odczytać ową lwią skórę jako swego rodzaju kryptosygnaturę Locciego odnoszącą się do jego herbu Lew?⁴⁸ Herb ów wraz z indygenatem Locci uzyskał zaledwie kilka lat wcześniej, w roku 1673 z nadania Michała Korybuta Wiśniowieckiego, ale z rekomendacji Jana Sobieskiego (wówczas jeszcze marszałka i hetmana wielkiego koronnego), by trzy lata później rozszerzyć za postanowieniem Jana III przynależność do stanu szlacheckiego dla swoich braci⁴⁹.

WZLATUJĄCY MŁODZIEŃC

Na skórze lwiej zostało umieszczone przedstawienie niemal nagiego Wzlatującego Młodzieńca, zgrabnie wpisującego się w dużą płaszczyznę. Jednak sama postać wymodelowana jest dość nieporadnie, wzbudzając estetyczny niepokój widza. Nieproporcjonalnie wielka głowa potraktowana konwencjonalnie i zdawkowo, wąty tors, odginające się nieanatomicznie nogi. Całość nie znamionuje, by rzeźbę wykonał wybitny artysta. Dodatkowo dzieło zostało zmyte przez działające dziesiątkami lat siły natury, a kilkukrotne ingerencje konserwatorów nie dodały młodzieńcowi uroku. Im to należałoby przypisać laurowy obwarzanek wznoszony w lewej dłoni, przypominający raczej wieńce z kolarskich Wyścigów Pokoju, oraz nieporadnie uchwycone cztery owadzie skrzydełka, którym bliżej do wyrobów z calowej deski niż motylej powiewności. Dekoracja rzeźbiarska wykonana została w narzucie i była pierwotnie polichromowana oraz częściowo złocona. Idąc od najstarszej warstwy były to barwy: szara wapienna, szara olejna, konserwacja z roku 1977 przyniosła kolor żółtawo-różowy⁵⁰. Na skrzydełkach, pasku, wieńcu zachowały się ślady złota, pod którym znajduje się szara warstwa wapienna.

W swym upozowaniu postać wzlatującego młodzieńca kojarzyć się mogła z nieodległym malowidłem plafonowym w bocznej galerii, w sąsiedztwie pomnika Jana III. Wzorowana na obrazie Annibale Carracciego od roku 1746 w Galerii Drezdeńskiej⁵¹, według badaczy określona została jako *Geniusz Sławy*⁵², choć Karpowicz widział tu raczej przedstawienie *La Onore* lub *Amor di Virtù* z *Miłości do Cnoty*⁵³. Wilanowskie malowidło datowane było

⁴⁷ Dowodem bliskiej współpracy króla i Locciego są choćby zachowane w zbiorach archiwalnych w Mińsku i Warszawie listy. *List Augustyna Locciego do Jana III Sobieskiego z informacjami dotyczącymi prac przy pałacu wilanowskim, z rysunkiem jego fasady ogrodowej*, oryg. jęz. polski, list papierowy o wymiarach: 220 x 200 mm, lata 80. XVII w., Wilanów, AGAD, Archiwum Warszawskie Radziwiłłów Dz. X (Papiery Sobieskich) akta niesygnowane.

⁴⁸ Locci herb, Lew II złoty Lew w prawo trzyma tarczę i 3 lilie andegaweńskie stoi na skale na tle niebieskim. Również odmiana złoty lew w koronie na czerwonym tle.

⁴⁹ W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa, 2005, s. 387–388.

⁵⁰ I. Laudańska, *Dokumentacja Konserwatorska*, zlecenie 85/M/76, Warszawa 1976, Muzeum w Wilanowie Ośrodek Dokumentacji Naukowej, nr 253, s. 1.

⁵¹ *L'Opera completa di Annibale Carracci*, ed. P.J. Cooney, G. Malafarina, Milano 1976, s. 97.

⁵² H. Marx, *Ein Rundgang durch die Dresdener Gemäldegalerie, Alte Meister*, 2 Auflage, Dresden 1982, s. 102.

⁵³ M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa, wyd. II, 1986, s. 75.

il. 5 Zefir i fragment dekoracji lwiej skóry; stan z 2011 r.

⁵⁴ W. Fijałkowski, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, s. 105.

⁵⁵ J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki. Twórczość architekta amatora*, Warszawa 2009, s. 54, przyp. 403.

⁵⁶ R. Nestorow, *Elżbieta z Lubomirskich Steniawska i Jan III Sobieski. O kreowaniu wizerunku poprzez sztukę w czasach Augusta II. Programy ideowe przedsięwzięć magnackich od XVI do XVIII wieku*. Referat wygłoszony w ramach sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki KUL, Kazimierz Dolny, czerwiec 2009.

⁵⁷ C. Ripa, *Iconologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 409.

⁵⁸ Pałace, zamki, dwory ogrody. Rezydencje Adam Mikołaja Elżbiety Steniawskich przygotowywana praca doktorska Rafała Nestorowa.

⁵⁹ Rysunek w Sächsisches Hauptstaatsarchiv o sygnaturze *WII 87, 9c* omówiony przez W. Hetschla, *op. cit.*, s. 471.



dotąd na lata około 1730⁵⁴, jednakże opublikowany przez Jolantę Polanowską materiał archiwalny wskazuje, iż datę jego powstania należy przesunąć na lata 1817–1820, a autorstwo przypisać Pietro Ayres da Savigliano⁵⁵. Zmienia to diametralnie sposób widzenia zachodzących związków między tymi dziełami. Trwające w roku 2011 prace przy XIX-wiecznym malowidle nie potwierdziły przypuszczeń, iż pod nim znajdować miał się starszy fresk, co wyklucza wzorowanie się przez Potockiego na dziele nowożytnym, zaś otwarta przestrzeń Galerii zapewne nie pozwalała na instalację pod sufitem obrazu na nietrwałym podłożu.

Wzlatujący Młodzieniec, który trzyma w lewej dłoni wieniec (laurowy/różany) wymaga jeszcze dopełnienia wizerunkiem osoby, która ma być nim wieńczona. Tego przedstawiania jednak brakuje. Może ono odnosić się do właściciela pałacu, jako godnego go otrzymywać. Wydaje się, że całość kompozycji na sposób teatralny mogła zaistnieć w momencie, kiedy opuszczający swe komnaty posesor-aktor pojawiał się na progu Pokoju Holenderskiego. Podobny zabieg miał miejsce przy wejściu głównym od strony dziedzińca: dwie *Sławy* dmące w trąby trzymają wieniec laurowy oczekując wychodzącego bohatera. W tym przypadku kompozycja stawała się jeszcze bardziej czytelna, gdy w westybulu ustawiony był posąg konny Jana III. Zbliżający się do pałacu widz mógł dostrzec nakładające się na siebie dwa plany tworzące właściwą kompozycję triumfu monarchy-wodzina, podobną do wielu przedstawień malarskich czy graficznych *Herkulesa spod Chocimia*. Artysta, który uczestniczył w przenoszeniu pomnika do przestrzeni podwieżowej również doskonale zdawał sobie sprawę z roli jaką wyznaczył jego poprzednik wzlatującym wyobrażeniom *Sław* i w nowej lokalizacji nad pomnikiem powtórzył ten koncept w nieco mniejszej skali⁵⁶. **il. 5**

Wiemy już, że Locci nie planował umieszczenia postaci Wzlatującego Młodzieńca na herkulesowym pancerzu, kiedy więc i kto zdecydował o jego przywołaniu? Z braku bezpośrednich przekazów archiwalnych, zwrócimy się do samego dzieła które, choć nieme, częściowo zdradza swoją historię. Po pierwsze wygląd: Wzlatujący Młodzieniec unoszony przez owadzie skrzydła nie spełnia niemal żadnych zaleceń ikonograficznych, by go nazywać choćby *Amorem Stawy*. Wygląda raczej na personifikację łagodnego wiatru, z grecka nazywanego Zefirem, czy z rzymska Fawoniuszem. Oczywiście, trzymając się ściśle zaleceń przedstawiania w sztukach plastycznych sformułowanych przez Cesare Ripę⁵⁷, moglibyśmy zarzucić wilanowskiemu młodzieńcowi brak kompani śpiewającego łabędzia, czy ukazania wydymanych policzków, niemniej wówczas większość XVIII-wiecznych malowanych czy rzeźbionych Zefirów straciłoby swe miano.

Niezmiernie mało prawdopodobnym wydaje się, że za rządów królewiczów, po śmierci króla, dokonano zmian dekoracji nad wejściem do Pokoju Holenderskiego. Pozostawiony w Wilanowie zespół artystów, Locci nadal czuwający nad wyglądem rezydencji i cele pretendentów do tronu ukierunkowane raczej na wzmacnianie herkulesowej propagandy rodu Sobieskich, wykluczają taką ewentualność. Czy zatem owych zmian dokonała kolejna właścicielka Wilanowa, hetmanowa Elżbieta Sieniawska? Hipotezę taką można byłoby wprowadzić poprzeć argumentami ideowymi, ale przeczy jej akwabela prezentująca widok fasady ogrodowej z lat trzydziestych XVIII w.⁵⁸ Tak zwane rysunki deibłowskie datowane na rok 1730⁵⁹ oraz akwarele ze zbiorów: drezdeńskiego i lwowskiego (tzw. *Albumu Poturzyckiego*) ukazują lwia skórę bez dodatkowej dekoracji rzeźbiarskiej⁶⁰. Niewykluczone, że jest to wynikiem ominięcia detali przez architekta (?) z braku możliwości naniesienia tak drobnych elementów, a co bardziej prawdopodobne, oddaje stan faktyczny dekoracji elewacji ogrodowej. Argumenty te wykluczałyby jako inwentora również spadkobierczynię Elżbiety, Marię Zofię z Sieniawskich Denhoffową kontynuującą prace artystyczne w Wilanowie w latach 1729–1730. Wtedy to dużym nakładem sił i środków kończono prace przy wznoszeniu południowego skrzydła pałacu⁶¹. Kluczowym dla rozwiązania zagadki byłaby możliwość dokładnego datowania owych architektonicznych akwael. Nie ulega wątpliwości, iż zostały wykonane przez pracowników saskiego Bauamtu na polecenie króla Augusta II Mocnego. Monarcha niejednokrotnie od początku swego panowania był w Wilanowie, rozumiał wymowę jaką tenże pałac miał zarówno dla czasów Sobieskiego jak i lat panowania Sasa⁶². Od czasu śmierci swego poprzednika na tronie polskim pragnął przejąć klucz wilanowski i uczynić go własną rezydencją⁶³. Przez długie lata nie uzyskiwał zgody

⁶⁰ M. Gębarowicz, *Album Poturzycki. Nowe materiały do dziejów architektury epoki saskiej*, *ŹKwartalnik Architektury i Urbanistyki* t. XXI, 1976, s. 101–106.

⁶¹ R. Nestorow, *Sieniawscy w Warszawie za Augusta II. Kilka uwag o wzajemnych relacjach artystycznych*, w: *Kultura artystyczna Warszawy XVII/XXI*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 156–161.

⁶² R. Nestorow, *Życie codzienne w Wilanowie w czasach Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej (1720–1729)*. Referat wygłoszony na sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki KUL w Kazimierzu Dolnym w czerwcu 2007.

⁶³ W zwarty sposób, niemniej opisany z pozycji historyka niemieckiego, którego centrum zainteresowania jest dwu przedstawicieli dynastii Wettynów, opisał owe starania: W. Hetschel, *op. cit.*, s. 220–226.

⁶⁴ W. Fijałkowski, *Wilanów, Pałac i ogród*, Warszawa 1958, s. 10; AGAD, AGWil, Anteriora 71, publikowany przez M. Gębarowicza, *Album Poturzycki. Nowe materiały do dziejów architektury epoki saskiej*, *kwartalnik Architektury i Urbanistyki* t. XXI, z. 3, 1976, s. 77–152.

⁶⁵ A. Oleńska, *Projekt powiększenia ogrodu w Wilanowie z około roku 1740*, *Biuletyn Historii Sztuki* R. LXIII (2001), z. 104, s. 183–295.

⁶⁶ Bernard Belotto Canaletto, *Pałac od strony wjazdu (1776)*, *Pałac od strony parku (1776)*, *Pałac od strony południowej (1770)*, *Pałac od strony północno-wschodniej (1777)*. Obrazy omówił: M. Wallis, *Canaletto malarz Warszawy*, Warszawa 1983.

⁶⁷ R. Nestorow, J. Sito, *Rezydencja i dobra wilanowskie w świetle materiałów archiwalnych z biblioteki Czartoryskich w Krakowie (rkps 11318, 11358)*, Warszawa 2010.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 130, 140–141.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 15.

⁷⁰ Obraz zapewne był gotowy przed 27 lipca 1732 roku, kiedy to w Wilanowie odprawiono uroczystości imieninowe Anny Orzelskiej. A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 408.

na transakcję od Sobieskich, a potem od Elżbiety Sieniawskiej. Dopiero po niezwykle mocnej półtorarocznej presji wywieranej na jej córkę August II cel swój osiągnął. Dnia 6 września 1730 roku pałac przeszedł na zasadzie dożywocia do rąk Augusta II. W klauzurze czasowego ustąpienia z dóbr wilanowskich znalazła się deklaracja o nie dokonywaniu zmian w dekoracji rezydencji, która *tak forma exterior, iako y interior In omni pozostawać będzie nietknięta i zachowana*⁶⁴. Pozostawiając sprawę datowania i autorstwa widoku anonsowanej fasady ogrodowej pałacu do dalszych badań, chciałbym jedynie zaznaczyć, iż jej obecność w *Albumie Poturzyckim* jest nie przypadkowa. Album ten, jak się wydaje, był materiałem zebrany na polecenie samego władcy do przygotowywanej publikacji mającej propagować dokonania na polu architektury rezydencjonalnej Augusta II. Śmierć monarchy w roku 1733 zapewne przerwała prace, zaś następca nie podjął kosztownego przedsięwzięcia. Taki tok rozumowania sprawia, że można datować ów rysunek na lata 1731 – początek roku 1733. Wprowadzenie w rysunku architektonicznym drobnych poprawek ołówkowych i akwarelowych w partiach zawierających elementy ukazujące rzeźby i malarstwo skłania mnie do postawienia tezy, iż traktowany on był jako materiał do dyskusji nad wprowadzeniem zmian w ideowej dekoracji wilanowskiego pałacu jeszcze za Augusta II. Reasumując, powstanie Wzlatującego Młodzieńca za czasów pierwszego Wettyna na tronie polskim wydaje się raczej niemożliwe. Za to bardzo prawdopodobne są lata po śmierci Augusta II Mocnego i powrotu Wilanowa w ręce Marii Zofii Sieniawskiej, która w roku 1731 weszła w związek małżeński z Augustem Czartoryskim. Od wiosny 1733 dokonywano przekształcania ogrodu wilanowskiego oraz jego powiększenia i ozdobienia. Szczegółowo plany ogrodu wedle koncepcji Elżbiety Sieniawskiej i jej córki porównała Anna Oleńska⁶⁵. Wprowadzone w wyglądzie ogrodu zmiany udokumentował na obrazach z lat około 1776–1777 Bernardo Bellotto zw. Canaletto⁶⁶. Na dwóch z czterech obrazów odnotowana została omawiana lwia skóra. Choć jest ona na płótnach szkicowana w sposób dość powierzchowny, to bez wątpliwości ukazuje w tym miejscu kompozycję złożoną z trzech elementów gdzie dwa mniejsze są oznaczone również odmienną ciemniejszą barwą, sugerującą połyskliwość materiału, z którego są wykonane. Według mnie, kompozycja przedstawiona u królewskiego weducisty ukazuje stan, który zachowany został do roku 2009, kiedy to zdjęto dwa aniołki.

Starając się zawęzić daty powstania kompozycji na skórze sięgnijmy do wzmiankowanych wyżej wyników prac sprzed konserwacji interesującego nas elementu. Otóż najstarszym odnalezionym kolorem na przedstawieniu Zefira był szary barwnik

wapienny. Zestawmy to z fragmentami niedawno publikowanych rachunków wilanowskich⁶⁷, w których pojawia się informacja o zwyczaju malowaniu figur w ogrodzie wilanowskim za czasów Czartoryskich na kolor szary. Także pomalowano w roku 1748 balustradę między alkierzami od ogrodu i z figurami gzymsami także też szaro malowanemi na niey⁶⁸. W tymże roku miały miejsce dość duże prace renowacyjne w pałacu wilanowskim, zaś ich zakres: skuwanie nadwątlonych murów, obróbki tynkarskie i blacharskie, reparacje gzymsów i dachów, nie wyklucza wprowadzenie drobnych zmian w dekoracji sztukatorskiej⁶⁹. Jest wielce prawdopodobne, że wówczas także odnowiono lub wręcz wykonano Zefira. Ciekawe, że kompozycja wiatru łagodnego jest jakby lustrzanym powtórzeniem postaci Apolla namalowanej w roku 1732 przez Johanna Samuela Mocka na plafonie Gabinetu Holenderskiego, a jedynie głębokość pomieszczenia oddziela go od wzbudającego się do lotu (tak pożądanego przez Ripę) łabędzia⁷⁰. Jeśli rozważać ideową obecność Flory wieńczonej przez stiukowego Zefira to wypada przypomnieć, że począwszy od Marysienki Sobieskiej, poprzez Elżbietę Sieniawską, po jej córkę Zofię, wszystkie właścicielki wilanowskich ogrodów i łąk były w portretowych przedstawieniach upozowane na ich boginię⁷¹.

Ukazywanie miłości Zefira i Flory jest obecne w literaturze i sztuce już od czasów starożytnych, niemniej około trzeciej tercji XVIII w. stała się ona niezwykle modna, będąc jednym z wiodących tematów rokoka, służącym zazwyczaj jako element odnoszący się raczej do miłości małżeńskiej. Szczególnie często przywoływana była w kręgu plastyki francuskiej, żeby przypomnieć choćby słynny obraz Jean-Antoine Watteau *Wiosna*, w którym Zefir wieńczy Florę w otoczeniu Kupidynek (inne przykłady to choćby dzieła: Pierre Jean-Baptiste Marie, zbiory Luwru, czy Giovanni Battista Tiepolo *Triumf Zefira i Flory*, Museo del Settecento Veneziano). Wśród poloników wymienić można dwie realizacje tego czasu: zamówioną w Paryżu u Juste Aurèle Messoniera przed rokiem 1734 do warszawskiego pałacu Bielińskich dekorację salonu zawierającą panneaux ze scenami o podobnej tematyce malowanej przez Augera Lucasa⁷², oraz dekorację tympanonu środkowej części elewacji ogrodowej pałacu w Radzynie Podlaskim, wykonanym przez Johanna Chrisostoma Redlera w latach czterdziestych XVIII wieku⁷³.

Jeśli przypisać pomysł i realizację umieszczenia Zefira na lwiej skórze czasom Zofii z Sieniawskich Czartoryskiej jeden z podstawowych tekstów opowiadających historię wiatru wschodniego i Flory w owidiuszowskie *Fasti* w niezwykle pasowałyby do sytuacji małżonków-właścicieli wilanowskich, którzy w latach trzydziestych upiększają rezydencję i ogród.

⁷¹ Przypomnijmy, iż w pałacowym skrzydle *Marysienki* jest scena z Florą w otoczeniu zbierających wieńce kwiatowe puttów, gdzie spotykamy w osobie Zefira wlatującego młodzieńca z kwiatowym wieńcem dłoni, sama zaś królowa podczas wizyty Augusta II wystąpiła w stroju Flory; Elżbieta Sieniawska w roku 1698 była przebrana w strój Flory podczas balu maskowego, kiedy to przedstawiona została Augustowi II, [Wanda Brablec, *Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska*, praca doktorska, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1946 sygn. archiwum UJ WHm nr 197, s. 24]. Tą w latach 1726-1729 Giuseppe Rossi ukazał jako Florę w malowidle sufitowym w wejściu głównym lewego skrzydła pałacu, R. Nestorow, *Between Art and Politics: Wilanów in the Time of Elżbieta Sieniawska née Lubomirska (1720-1729)*, w: *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences c. 1600-1800*, ed. B. Arciszewska, Wilanów 2009, s. 164-165, a Zofię w ten sposób ukazano w Portrecie Rodziny Sieniawskich w zbiorach Muzeum Pałac w Wilanowie.

⁷² S. Lorentz, *Projets pour Pologne de J. A. Meissonier*, BHS, R. XX (1958), z. 2, s. 186-198; S. Popow, *Meissonierowski salon Franciszka Bielińskiego w historia rokokowej dekoracji dworu magnackiego*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Rećko, Warszawa 2005, s. 295-320.

⁷³ K. Gombin, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009, s. 103-105.



s. 91 ► il. 6

Putta wilanowskie
wraz z atrybutami;
stan z 2008 r.

⁷⁴ Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przeł.

E. Wesołowska, Wrocław
Warszawa-Kraków 2010,
s. 202, ks. V, w. 213-219.

⁷⁵ R. Nestorow, *Wzory graficzne sztuki z scenami z Metamorfoz Owidiusza*

Passus wypowiedziany przez Florę brzmi:

*nadając mi tytuł małżonki,
i w swym stadle uskarżać się nie mogłam na nic
Cieszyłam się wiosną i cudną pogodą.
Drzewa wciąż miały liście, ziemia wciąż murawę.
W posagu wniosłam ogród wśród pól urodzajnych,
owiewany wietrzykiem, strumieniem zraszany
Mąż mój ogród nappełnił czarującym kwieciami
i rzekł do mnie: Bogini, bądź królową kwiatów⁷⁴.*

Pojawienie się postaci Zefira na herkulesowej lwiej skórze jest *sig-num temporis* przemiany postrzegania świata w ciągu pierwszej połowy XVIII wieku. Od heroicznego, poważnego, na serio traktowania dekoracji wilanowskiej przez Sobieskich, która miała gloryfikować i pouczać, do teatralnego, zakładającego lżejszą konwencję tematów oraz postaw, która raczej ukierunkowana miała być na przyjemność. Ogród pełniący rolę humanistycznego otium zamienia się w uteatralizowaną scenę wykwintnych zabaw, służy do odgrywania spektakli, chętniej sięgających do historii miłostek faunów, nereid, sylenów w kostiumie buffo niż heroicznych, chwalebnych czynów i problemów z kart tragedii antycznych.

Wymodelowanie wilanowskiego Zefira było uzupełnieniem dwu innych starszych rzeźbiarskich przedstawień *wiatrów* na ścianach południowej i północnej w górnej części pawilonu centralnego. Temat królestwa Eola, władcy żywiołów, w Wilanowie obecny był już za czasów Jana III w dekoracji plafonu antykamery króla.

Wprowadzenie nowego wątku do zastanej dekoracji o odniesieniach herkuleskich było zapewne próbą nadania odmiennego znaczenia tej części dekoracji ogrodowej, bez niszczenia pamiętki przeszłości po czczonym królu. Jeśli chodzi zaś o ideowe powiązanie zdjętej lwiej skóry i Zefira to odpowiedź znaleźć można choćby na *Wyspach Szczęśliwych*, gdzie ta pierwsza, jak już wspomnieliśmy, jest nieużyteczną pamiętką, Zefir zaś jednym z niewielu, który miał możliwość odwiedzać wielokrotnie owo miejsce. W *Fabule o księciu Adolffie* opisała je Elżbieta Drużbacka. Zefir jest tam *cicerone* i środkiem transportu księcia, który dla ujrzenia rajskiego zakątku gotów jest ponieść ciężar równy Herkulesowi. Kiedy dociera na miejsce, ogląda w otoczeniu tysiąca kupidynków blask bogini Fortuny, która zatrzymuje go na mijające w oka mgnieniu trzysta ziemskich lat

Wydaje się, po przeprowadzeniu analizy porównawczej formy postaci Zefira oraz dokonań rzeźbiarskich artystycznej spółki Giovanni Francesco Fumo i Pietro Innocente Comparetti w dekoracji frontowych skrzydeł pałacu⁷⁵, z dużą dozą pewności można tymże artystom przypisać wykonanie uzupełnienia dekoracji fasady ogrodowej, zaś datę wykonania określić na lata 1733-1736⁷⁶.



s. 92 ► il. 7 Putta wilanowskie; stan z 2008 r.

PUTTA

Niejednoznaczność interpretacji rzeźby na lwiej skórze oraz jej niezborna ikonograficzna wzmacniają także argumenty natury materiałowej. Wykonane metodą sztukatorską Lwia Skóra i Zefir uzupełnione są rzeźbami polatujących putt z brązu. Już sam fakt wystawienia w niesprzyjających warunkach klimatycznych, pod polskim niebem, brązowych rzeźb na elewacji wzbudzać może zdziwienie. Po możliwości oglądania z wysokości rusztowań konserwatorskich pewnego niezwykle wietrznego listopadowego dnia roznegliżowanych chłopców zdziwienie wzrosło dodatkowo. Okazało się, że na wilanowskiej fasadzie ogrodowej na skórze Lwa Nemejskiego, wokół (zmarzniętego) Zefira figlują dwa fiamingowe putta mające w rodowodzie pracownię wielkiego François du Que-snoy. Temat igrających puttów na rozłożonej herkulesowej skórze jest obecny w europejskim malarstwie nowożytnym. Przykładami są choćby dzieła François Lemoyne ze zbiorów w Filadelfii⁷⁷.

Przyjrzyjmy się zatem obu puttom. Dla rozróżnienia nazwiemy je roboczo *Putto z Szarfą (A)* oraz *Putto bez Szarfy (B)*. il. 6

Już pobieżny ogląd przynosi kolejną niespodziankę. Obie rzeźby pochodzą z tego samego wzorca i są *de facto* kopiami jednego pierwowzoru. Umieszczone na lwiej skórze pod różnym kątem, obrócone inną stroną i wyposażone w odmienne atrybuty dawały wrażenie różniących się kreacji rzeźbiarskich. Nie bez powodu jeden z katalogów wystaw poświęconych historii brązowych rzeźb epok renesansu i baroku nosi tytuł *Ze wszystkich stron piękne*⁷⁸.

Putto A: wysokość 42 cm, wraz z trzymaną w lewej ręce gałązką 72,5 cm. Obwód w pasie 26,5 cm. Nagie ciało modelowane z finezją, z uzupełniającym odlew delikatnym rytowaniem (np. w partii włosów). Na torsie putta zaznaczono cienką, materiałową

w dekoracji skrzydeł bocznych wilanowskiego pałacu, referat wygłoszony w Wilanowie w maju 2008.

⁷⁶ Francesco Fumo był prawdopodobnie czynny w środowisku warszawskim jeszcze do roku 1736, (wtedy odnotowany został w aktach rodzinnego Busseno, zaś w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie (sygn. rkps 11358, s. 175) zachował się list Pietro Innocente Comparetiego do księżnej Marii Zofii Czartoryskiej w sprawie zapłaty za pięcioletnią pracę w Wilanowie z dopiskiem o wypłaceniu zaległego honorarium 13 marca 1736 roku. Być może wówczas dokonano uzupełnienia dekoracji na lwiej skórze, za: R. Nestorow, J. Sito, *op. cit.*, s. 103.

⁷⁷ Temat ten szychowany między innymi przez Nicolasa Charlesa de Silvestre. Obraz o tej tematyce pędzla François Lemoyne, ok. 1721-1724, omówiony przez: L. W. Nichols, *Gifts from the Friends of the Museum 1985-90*, Philadelphia Museum of Art Bulletin Vol. 86, No. 365/366 (1990), s. 37.

⁷⁸ *Von Allen Seiten Schon. Bronzen der Renaissance und Barock*. ed. V. Krahn, Heidelberg 1995.



il. 8 Fragment Putta A

⁷⁹ Dokumentacja Konserwatorska, Irena Lauđańska, *Złecenie 85/M/76*, Warszawa 1976, Muzeum w Wilanowie, Ośrodek Dokumentacji Naukowej nr 253, *Ibidem* s. 33, Putta ze łwiej skóry dokumentacja przed konserwacją, protokół z 29 IV 76

⁸⁰ Nie uczyniono tego między innymi w obszernym wydawnictwie: *Rzemiosło artystyczne i plastyka w zbiorach wilanowskich. Katalog-przewodnik po Galerii*, Warszawa 1980.

⁸¹ Starzyński, *op. cit.*, s. 98.

⁸² M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, wyd. II, s. 27,45,47, 48.

tasiemkę-szarfę. Wykonane z brązu, którego powierzchnia pierwotnie złocona ogniowo, dołączana malarsko, kilkukrotnie konserwowane poprzez zakładanie kitów, w części widoczna korozja, zaś cała powierzchnia posiada wżery-ślady po działaniu substancji o kwaśnym odczynie. *Putto B*: wysokość 42 cm, obwód w pasie około 27 cm, do prawej dłoni dołączona pochodnia wysokości 19 cm. Rzeźba wykonana prawdopodobnie jako odlew Putta A. Wskazuje na to słabsza technika odlewu, grubsze ścianki brązowej skorupy, brak cyzelerskiego zacięcia przy dopracowywaniu detali, na przykład włosów, schematyczność opracowania palców stóp, zalanie lewej puste] dłoni powodującej nieanatomiczny jej wygląd. Podobnie zalane miejsca podbródka, pachwin i przyrodzenia. Nie odtworzono wyglądu tasiemki-szarfy. Powierzchnia w większym stopniu niż w przypadku pierwszego putta zaśnie]działa, co wskazuje na odmienny sposób odlewu i użytego

doń materiału. Posiada również cztery wtórne otwory, przy czym gwinty w skrzydełkach mają rozmiary calowe, wskazujące na XIX-wieczny czas ich powstania. W lewej dłoni załany] fragment przedmiotu, w prawej doł]żona blaszana pochodnia z odlewającym płomieniem o wyglądzie wskazującym na dwudziestowieczne wykonanie tego elementu. Niestety nie wiemy kiedy wykonano kopię *Putta A* i czym taki zabieg miałby być spowodowany. Odlewu dokonano zapewne metodami sprzed epoki industrialnej.

Putta zostały poddane zabiegom konserwatorskim w roku 1977, kiedy to całkowicie szerniałe, otrzymały w Pracowni Metalu PKZ złotą barwę⁷⁹. Nie przeprowadzono wówczas badań materiałowych i historycznych, a omawianych rzeźb nie odnotowały opracowania *rzeźb, drobnej plastyki i wyrobów złotniczych wilanowskich katalogów i inwentarzy*⁸⁰. **il. 7** **il. 8**

W plastyce czasów Sobieskiego ten typ puttów powszechnie znany i rozpoznawany jest jako *fiamingowe dzieci*. Dowodem na rozpoznawanie tego sposobu ukazywania dzieci jest choćby fragment listu Locciego do króla: *Statuariusz bardzo się dobrze popisał w tym małym kawałku, w którym pokazał zaraz manierę Fiamingowych Dzieci* []⁸¹. Innymi przykładami z wąskiego kręgu dworu Sobieskiego niech będą choćby: rycina VII z cyklu poświęconego błogostawionej Salomei (autorstwa Jerzego Eleutera Siemiginowskiego), ukazująca *Umartwienia i modlitwy*, gdzie dwa putta z pochodniami oznaczają bezustanność praktyk dewocyjnych błogostawionej; rzeźba w zwieńczeniu ołtarza pw. św. Michała w kościele św. Krzyża w Warszawie; malarski szkic Jana Reisnera *Gloryfikacja cnót Jana III*.

Kreatorem nowożytnego wizerunku dziecka uznano François du Quesnoy. Jego wpływ na sztukę europejską, a co za tym idzie polską był przemożny. Jego putta, niedługo po sformułowaniu zasad tworzenia tego typu wizerunków zaczęły żyć własnym życiem, adoptowane przez tysiące malarzy, rzeźbiarzy czy ceramików. W Wilanowie wpływ sztuki działającego w Wiecznym Mieście Flamanda (nie zakładając przedstawienia pełnego katalogu) wskazał Karpowicz⁸². Można zastanawiać się nad możliwością, a raczej niemożnością dokładnego zliczenia wszystkich autorskich rzeźb François du Quesnoy, co wynika z szalonego wprost powodzenia dokonań tegoż rzeźbiarza, a co za tym idzie wielkiej ilości kopii i rozpowszechniania tematów modnych przez następne dwa stulecia. W rezultacie trudno jest ostatecznie zdefiniować *putto du Quesnoy*

François du Quesnoy doczekał się wielu opracowań i artykułów⁸³ oraz niezwykle rzetelnej monografii pióra Marion Boudon-Machuel⁸⁴. Rzeźbiarz ten jest stawiany na równi z wielkimi artystami XVII-wiecznego Rzymu: Gian Lorenzo Berninim i Alessandro Algardim. Flamand urodzony w Brukseli w 1597 roku rzeźbiarstwa uczył się u swego ojca Jerome Starszego⁸⁵, po czym około 1618 przybył do Rzymu, gdzie z przerwami przebywał do śmierci w 1643 roku. Pracował dla papieży, kardynałów, możnych. Znamy jego dwie monumentalne statuy, 4 portretowe biusty, 3 nagrobki, kilkanaście płaskorzeźb i niezliczoną ilość małych prac, najczęściej z wyobrażeniami puttów. Zatrudniany był także przy pracach rekonstrukcyjno-konserwatorskich przy zabytkach epoki starożytnego Rzymu, co pozwoliło mu poznać, zrozumieć i wcielić we własne dzieła pierwiastki klasyczne. Jako cudzoziemiec niemal w ciągu dwu miesięcy przeobraził się w rzymskiego artystę tak, że trudno wskazać zależności kompozycyjne czy warsztatowe od dorobku rzeźby północnej. Jednak o jego korzeniach świadczyć miało przez stulecia jego włoski przydomek wskazujący na kraj pochodzenia. W Rzymie imię rzeźbiarza było zapisywane w trzech wersjach, zaś nazwisko w dwudziestu pięciu i dlatego posługiwano się częściej określeniem: *il Fiammingo, Fiamingo, Fiammengo, le Flamand, le Flameng*⁸⁶. Nasz artysta trafił na swoistą zmianę warty, jeśli chodzi o artystyczny wymiar wiecznego miasta. Gdy rozpoczynał swoją przygodę, był to Rzym kontynuatorów epoki XVI wieku: Pietro Bernini, Camillo Mariani, Nicolas Cordier, Stefano Maderno. Kilka lat później rozpoczęła się nowa faza rozwoju baroku, której cudzoziemiec również nadał swój indywidualny rys. Współpracował z Gian Lorenzo Berninim, Allesandro Algardim, Nicolas Poussinem (byli wprost sąsiadami na via Maroniti), kontaktował się z Andrea Sacchim, Pietro da Cortoną, Guido Renim, przyjaźnił z Peterem Paulem Rubensem. Jego prace już w latach trzydziestych stały się

⁸³ Prace poświęcili mu, m in.: Sobotka, Passeri i Fransolet. Pełna bibliografia dotycząca artysty została zebrana przez Marion Boudon-Machuel.

⁸⁴ M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597-1643*, Paris 2005.

⁸⁵ Rzeźbiarski symbol Brukseli *Le Manneken-Pis* to dzieło Jerome du Quesnoy Starszego z roku 1619, odlana 11 lat później przez Jacquesa van den Broecka. P. Philippout, D. Coeckelberghs, P. Loze, D. Vautier, *L'Architecture religieuse et sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège (1600-1700)*, Sprimont 2003, s. 769-771.

⁸⁶ M. Boudon-Machuel, *op. cit.*, s. 11.



il. 9 François di Quesnoy, Apollo z Kupidynem, rzeźba z kolekcji Thyssen-Bornemisza w Madrycie; fot. za: M. Boudon-Machuel, François di Quesnoy 1597-1643, Paris 2005, s. 93

⁸⁷ W zbiorach księcia Karla Eusebiosa de Lichteistein trzy putta odnotowano już w roku 1633: kardynał Barberini ofiarował rzeźby na dwór Ludwika XIII w roku 1638, tożsame prawdopodobnie z zanotowanymi *une petite figure de bronze qui a un pied en l'air de François le Flamand de un demi-pied de haut*; w roku 1642 w kolekcji Pierra Bonnarda prawdopodobnie przechowywana była redukcja kupidynka z Apollem; w zapiskach Louis Hesselin z roku 1662 ten *conseiller du Roi* pokazywał *une figure en bronze doré représentant un enfant de la fabrique de François le Flamant*; jego rzeźby zdobyły kolekcję Lichtensteinów madryckiego Palacio Real, willi Giustiniani, Karla Euzebiusza, Thyssen-Bornemisza. Znakomity rzeźbiarz pokolenia młodszego, François Girardon posiadał w swej kolekcji niezliczoną liczbę *de putti en terre*.

⁸⁸ Jako pierwszy odnotował osobę François du Quesnoy w watykańskich rachunkach dotyczących baldachimu nad grobem św. Piotra O. Pollak, *Die Kunst unter Urban VIII*, t. II, *Die Peterskirche in Rom*, Vienne 1931, s. 355, reg. 1154.

⁸⁹ S. Frascchetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milan 1900, s. 75, n. 3.

⁹⁰ List Petera Paula Rubensa z 17 IV 1640 publikowany w: G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome 1672, s. 302.

⁹¹ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome 1672, éd. de E. Borea, Turin 1976, s. 299-300; O. Boselli, *Osservazioni della scultura antica, dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti* [1657], éd. P. Dent Weil, Florenz 1978, fol. 124v., 143v., s. 145-146.

⁹² Zagadnienia te omawia szerzej: E. Lingo, *The Greek Manner and a Christian Canon* François Duquesnoy's *Saint Susanna* *The Art Bulletin* Vol. 84, No. 1, 2002, s. 65-93; *eadem*, *François Duquesnoy and the Greek Idea*, Yale 2007.

⁹³ G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome 1672, s. 287-302.

⁹⁴ M. Boudon-Machuel, *op. cit.*, s. 263-271:

1. wymieniony przez Bellorigo-Borea 1672-1976, s. 300, brąz, wys. całości 67 cm (obecnie nieznanie miejsce przechowywania)
 2. Vaduz, kolekcja księcia Karl Eusebius de Lichtenstein, brąz patynowany, wys. całej grupy 66 cm, putto ok. 38 cm;
 3. Madryd, Palacio Real, brąz patynowany, wysokość grupy ok. 64 cm putto ok. 38 cm;
 4. Madryt, Collection Thyssen-Bornemisza, brąz patynowany, wysokość grupy 60,5 cm z podstawką 62,5 cm, putto ok. 38 cm;
 5. Newby Hall (Yorkshire), brąz, wys. 65 cm całości, putto ok. 38 cm;
 6. Paryż, kolekcja Stein (do końca XIX wieku), brąz, wys. 65 cm;
 7. Mediolan, kolekcja Luigi Omodei, (do końca XVII w.), brąz, wys. ok. 60 cm;
 8. Anglia, kolekcji rzeźbiarza Nicholas Stone Młodszego (w XVII wieku), gips i wosk, wys. ?;
 9. Florencja, marszałek d'art Pratesi, gips z malarską imitacją brązu, wys. 64 bez podstawy, putto ok. 38 cm;
 10. San Marino, Huntington Collection, brąz 63,5 cm, putto ok. 38 cm;
 11. Frankfurt, Liebieghaus, Apollo, kopia wykonana przez Georg Raphaela Donnera, brąz wys. 63 cm;
 12. Nowy York, Sotheby's 1996, Apollo, kopia wykonana przez Georg Raphaela Donnera, brąz, wys. 64 cm;
 13. Londyn, Sotheby's 1996, brąz wys. 67,5 cm;
 14. Amsterdam, marszałek Trebosc van Lelyveld, Apollon, brąz, wys. 66 cm;
 15. Warszawa, kol. pryw., Apollon, brąz patynowany, wys. od 64 cm do 69 cm.
- ⁹⁵ M. Boudon-Machuel, *op. cit.*, pp. 327-328;
1. Anglia, kol. pryw., terakota, wys. 21,5 cm;
 2. Kopenhaga, Statens Museum for Kunst, brąz, wys. 35 cm;
 3. Kansas City, Nelson Atkins Museum, brąz, wys. 34,9 cm;
 4. Edynburg University of Edinburg, The Torrie Collection, brąz, wys. 37 cm;
 5. Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, brąz, wys. 45 cm (zaginione po 1945)

cenionymi podarunkami⁸⁷, zaś on sam zapraszany był do prestiżowych realizacji. Od roku 1625 pracuje przy dekoracji konfesji św. Piotra tworząc przez dwa lata znakomite postacie kilkunastu mierzących około 70 centymetrów aniołków⁸⁸. Te figury będą miały olbrzymie oddziaływanie na sztukę europejską. Wykonywane później w wielu wariantach, materiałach i wymiarach trafią praktycznie do każdej diecezji. Zachowała się wypowiedź Berniniego, iż ów Flamand jest *pierwszym rzeźbiarzem na świecie jaki pracuje w naszych czasach*⁸⁹. Wtórował takiej opinii Rubens w skierowanym do du Quesnoy liście z 17 IV 1640: *Mam nadzieję, że nie tylko wśród nas ale i Flandria Nasza najdroższa ojczyzna opromieniona będzie przez twoje dzieła*⁹⁰. Przytacza się wywołaną jego dziełami dyskusję, która odbywała się w środowisku intelektualistów rzymskich: *putto antico contra putto moderno*⁹¹. Nieformalnie nadano mu za życia miano *scultore di putti* i sławę rzeźbiarza, który potrafił konkurować z dokonaniem klasycznej rzeźby greckiej, wówczas uznawanej za największe osiągnięcia tej dziedziny sztuki⁹². Miarą sukcesu zawodowego był choćby fakt, iż Giovanni Pietro Bellori, w swym dziele *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* poświęcił mu obszernie omówienie⁹³. Na własną naukową monografię artystyczną *Il Fiamingo* czekać musiał do roku 2005. Poniżej prezentowane informacje, dotyczące dzieł służących jako materiał porównawczy dla rzeźb wilanowskich, czerpię głównie z owej niezwykle drobiazgowej pracy Marion Boudon-Machuel. Poza malarskimi przedstawieniami naszego *Putta* wyodrębnić można dwa podstawowe sposoby ekspozycji interesującej nas rzeźby François du Quesnoy: rzeźbę samodzielną i towarzyszącą innej, większej. Pierwotnie nasze *putto* jest zazwyczaj towarzyszem rzeźby Apolla, jako kupidynek z łukiem w dłoni i kołczanem przewieszonym przez ramię. W obu tych przypadkach na uwagę zasługuje fakt ich pionowego usytuowania, jako wspinającego się na palce dziecka. Do czasu wydania monografii znanych było piętnaście realizacji grupy Apollo i kupidynek z tym, że w niektórych przypadkach zachowała się jedynie postać główna. Są to rzeźby z Kopenhagi, Kansas City, Edynburga, Berlina, Bostonu, Nowego Jorku, Londynu, Paryża, Sevre⁹⁴. Autorka zbiera także dziewięć przykładów rzeźb samego *Putta* przypisywanych François du Quesnoy⁹⁵. Znane są także trzy przedstawienia — malarskie — portretu owej figury, zachowane w zbiorach Wiednia i Besançon, oraz dwa, które dostępne były w handlu antykwarycznym⁹⁶. W sumie spośród siedemnastu odnotowanych brązowych i cztery malarskich *puttów* — narodzonych braci wilanowskiej rzeźby, można wyróżnić kilka wariantów tegoż przedstawienia. Niestety brak dokładnych pomiarów *puttów*, jak i ich detalicznych fotografii powoduje, że poniższe uwagi należy raczej traktować w kategorii sugestii dla dalszych

6. Boston, The Isabella Stewart Gardner Museum, brąz, wys. 46,5;
7. Nowy York, M. Hall, brąz, wys. 35 cm;
8. Londyn, Christie 1992, brąz, wys. 44 cm;
9. Paryż, Palais Galliera 1976, brąz, wys. 45,5 cm.

⁹⁶ M. Boudon-Machuel, *op. cit.*, s. 328:

1. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie rys. sangwiną 27x18 cm; 2. Londyn Christie 1996, rys. kredką czarną i białą; 3. rysunek, Wiedeń, Albertina; oraz Londyn Christi: black and white chalk on light brown paper, watermark hand with R, 259 x 166 mm. with inscription *Andik* 2 July 1996, lot 201 Sale, Old Master Drawings, 4 July 2000, London, King Street



il. 10 François de Quesnoy, Putto z miejskiego Muzeum Sztuki w Sztokholmie oraz prywatnej kolekcji w Anglii; fot. za: M. Boudon-Machuel, François du Quesnoy 1597-1643, Paris 2005, s. 327

il. 11 Putto, rysunek ze zbiorów Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie w Besançon

⁹⁷ M. Boudon-Machuel, *Le petite statuaire en bronze: variations sur quelques inventions*, op. cit., s. 83.

⁹⁸ F. Scholten, *The Larson Family of Statuary Founders: Seventeenth-Century Reproductive Sculpture for Gardens and Painters Studios*, Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 31, No. 1/2, 2004-2005, s. 54-89, 74, 86, il. 25.

dokładniejszych badań, niż ostatecznych ustaleń. Wyznacznikami w poszukiwaniu realizacji najbliższej wilanowskiej, będą trzy aspekty spełniane przez wilanowskie Putto A: Putta 1) zaciskające dłoń lub trzymające w niej jakiś przedmiot podczas gdy jest to ręka unoszona ponad głowę; 2) mające otwartą dłoń opuszczonej ręki; 3) posiadające kołczan lub jedynie tasiemkę-szarfę. Owe trzy kryteria spełniane są przez putta z Vaduz, Madrytu (dwa Palacio Real i Collection Thyssen-Bornemisza), Florencji, Nowego Jorku, przy czym wszystkie wymienione rzeźby mają uniesioną ponad głowę prawą rękę. Więc są one lustrzanymi odbiciami rzeźby wilanowskiej. Jeśli porównać ich wymiary, to mamy do czynienia ze zbliżonymi wynikami – około 38 cm, przy 42 cm wysokości rzeźb wilanowskich. Analizując układy rzeźb Apolla w przypadkach, kiedy nie posiada on obok siebie kupidynka, dochodzimy do wniosku, że towarzyszyły im putta o wzniesionej prawej ręce. **il. 9** **il. 10**

Z kolei rysowane putta z Besançon i Londynu (aukcja Christies z 2000 roku) posiadają układ rąk tożsamy z wilanowskimi. W obecnej chwili nie jestem w stanie znaleźć rozwiązania tej zagadki. Dopiero oparty na profesjonalnych badaniach rzeźb wilanowskich kwestionariusz pytań mógłby wskazać lub

wykluczyć kierunki poszukiwań. Monografistka François du Quesnoy jeden z podrozdziałów książki zatytułowała *Male statuetki z brązu: wariacje na kilka inwencji*, a jeśli dodać do tego opinię, że przedsiębiorczy Flamand posiadał umiejętności pozwalające mu nadzorować lub wręcz pracować w odlewniach brązu to wachlarz przypuszczeń może się znacznie zwiększyć⁹⁷. Kolejnym multiplikowaniem możliwości może być fakt wielokrotnego kopiowania, pastiszów, wariacji na temat omawianego przedstawienia, dokonywanych nie tylko przez żądnych zarobku właścicieli odlewni, ale i znakomitych mistrzów takich jak choćby Georg Raphael Donner. Przed podjęciem tego typu badań niezwykle trudno wskazać czas pojawienia się naszych puttów w Wilanowie. Zapewne *terminus ante quem* były lata namalowania przez Canaletta widoków parku wilanowskiego. Prawdopodobnie można by się pokusić o przesunięcie wstecz o około ćwierć wieku. Wówczas i tak pozostawałoby kilka dróg jakimi mogłyby przywędrować do siedziby Sobieskich, Sieniawskich, Czartoryskich. Mogli sprowadzić je artystyczni agenci króla Jana III: Vota w Rzymie, Marselli w Rzymie, Coletti, markiz Mattezilani, Pan Moro rezydent króla w Amsterdamie, ludwisarz i faktor gdański Richter, mający kontakty z wszystkimi portami północnej Europy i wielu innych. Pozostaje także kierunek paryski, gdzie choćby sławny Girardon posiadał w swym atelier pokaźną ilość rzeźb terakotowych François du Quesnoy, a podparyska wytwórnia porcelany w Sevres przez dziesięciolecie skutecznie korzystała z jego dokonań. Sam Johan Larson, założyciel dynastii odlewników działającej w XVII wieku w Hadze, wykonał kilkaset rzeźb z metalu, w tym wiele (14?) wzorowanych na dziełach *il Flamingo*, którego warsztatowe marmurowe kopie posiadał⁹⁸. Być może to są odlewy z dużej kolekcji brązów Augusta II Mocnego⁹⁹. Wiemy choćby z przekazu Antona Raphaela Mengsa z roku 1779, iż w zbiorach drezdeńskich były (zachowane do dziś) odlewy z *13 putti Della Tribuna di S. Pietro*¹⁰⁰. Dodatkowej komplikacji w rozważaniach o czasie zjawienia się w siedzibie Sobieskiego interesujących nas brązów dodaje fakt ukazania na omawianej wcześniej rycinie Jeana Pesne nieco starszych *kuzyńców* puttów wilanowskich, dodatkowo przedstawionych w dość podobnych pozach i identycznym kontekście. [il. 11](#) [il. 12](#)

Po raz drugi sięgnę do poezji Owidiusza, która w ujmujący sposób opisuje rozterki człowieka w drodze, który niczym *Herakles na rozstaju dróg* nie wie, którą z nich ma wybrać:

*Dlatego jestem jak wędrowiec,
stojący na rozstaju dróg, co w różne strony
wiodą, a on sam nie wie, w którą ma się udać.
Ja też, skoro z tak wielu mogę wybrać przyczyn –
nie wiem której zaufać. Nadmiar bowiem szkodzi*¹⁰¹.

V I T A
D I
FRANCESCO
D I QUESNOY
FIAMMINGO DA BRUSSELLES
SCULTORE.



[il. 12](#) Putto uwiecznia swego twórcę, *frontispis Vita di Francesco di Quesnoy*, G.P. Bellori, 1672 r.

⁹⁷ W. Holzhausen, *Die bronzen der Kurfürstliche sächsische Kunstkammer zu Dresden*, *☞* Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1933, Bd. 54, s. 55; W. Holzhausen, *Die Bronzen Augusts des Starken in Dresden*, *☞* Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1939, Bd. 60, s. 157-186.

¹⁰⁰ Numery inwentarzowe: ASN 2866-2931.

¹⁰¹ Owidiusz, *op. cit.*, ks. V, 3z8.

¹⁰² Por. przypis 1.

¹⁰³ H. Garbacz, E. Fortuna, E. Ciupiński, K.J. Kurzydłowski, A. Koss, J. Mróz, A. Zatorska, K. Chmielewski, J. Marczak, M. Strzelec, A. Rycyk, W. Skrzeczanowski, *Bronze putti from Wilanów Palace garden façade* \square *conservation studies and tests of laser clearing*, w: *Lasers in the Conservation of Artworks VIII*, ed. A. Nevin, [b.m.] 2011, s. 111 \square 118.

Artykuł jest drugim przedstawieniem badań konserwatorskich. Po raz pierwszy zostały one przedstawione częściowo w zbiorczym artykule: E. Ciupiński, E. Fortuna-Zaleśna, H. Garbacz, A. Koss, K.J. Kurzydłowski, J. Marczak, J. Mróz, T. Onyszczuk, A. Rycyk, A. Sarzyński, W. Skrzeczanowski, M. Strzelec, A. Zatorska, G.Z. Żukowska, *Comparative Laser Spectroscopy Diagnostics for Ancient Metallic Artefacts Exposed to Environmental Pollution*, w: *Sensors*, 2010, nr 10, s. 4926 \square 4949; publikowany 14 maja 2010 pod adresem doi:10.3390/s100504926.

Nie mając heroicznej mocy i nie chcąc czytelnika wieść na manowce wyborów między *Cnotą* zbytnej powściągliwości, a *Rozpustą* nieskrępowanej wyobraźni, pozostaję w tym miejscu moich rozważań do czasu wykonania szczegółowych badań materiałowych, szczęśliwego odnalezienia archiwaliów lub kolejnego łaskawego *odstąpienia* przez dzieło swej tajemnicy¹⁰². Licząc również na koleżeńską pomoc znawców kultury nowożytnej, podczas wytrwałego wyczekiwania dumać będę nad trwałą nietrwałością współistnienia czterech tytułowych elementów wilanowskiej dekoracji poprzez niemal dwa stulecia. Jak to się stało, że przetrwały one zmiany właścicieli, pomysły nowatorskich zmian ich artystycznych doradców, rekwizycję wszelakich metali w dobie insurekcji kościuszkowskiej, pobytu wojsk rosyjskich w roku 1794, walk na terenie ogrodu w roku 1809, znacznego pogorszenie się stanu zachowania całego pałacu w drugiej połowie XIX wieku, powszechnej ewakuacji za Ural wyrobów brązowych w dobie pierwszej wojny światowej, zajęcia pałacu przez wojska pruskie w latach 1914–18 i niemieckie w latach 1939–45? A przecież nie są to jeszcze wszystkie okoliczności mogące mieć zgubny wpływ na los malców o miłych buziach. Czyżby to były Przypadek? Czy raczej przed ludzkim pożądlwym wzrokiem każdorazowo skrywały je mgławce obłoki sprowadzane przez powiewnych braci wilanowskiego Zefira \square

POST SCRIPTUM

Już po oddaniu powyższego artykułu do druku udało mi się zaznajomić z rezultatami prac zespołu naukowców i konserwatorów nad zastosowaniem techniki czyszczenia laserowego brązowych puttów z fasady Pałacu Wilanowskiego¹⁰³. Niestety wyniki owych prac dotyczą niemalże wyłącznie tematu nowatorskich metod konserwacji metalu i nie umożliwiają wyciągnięcia wniosków co do ewentualnego czasu, miejsca, okoliczności powstania odlewów.