

KUNSTKAMERA GABINET SZTUKI KRÓLEWICZA WŁADYSŁAWA
ZYGMUNTA WAZY I JEJ ANTWERPSKIE KONOTACJE

THE KUNSTKAMMER PRINCE LADISLAUS SIGISMUND VASA'S ART CABINET
AND ITS ANTWERP CONNOTATIONS

Agnieszka Pudlis

Instytut Sztuki PAN
e-mail: agnese.pudlis@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3303-0540

ABSTRACT

The painting *Prince Ladislaus Sigismund Vasa's Art Cabinet*, created in 1626 in Warsaw, belongs to a small group of paintings depicting idealised or real art collections called *Kunstkammern*. The author of the article determines the specific features of the composition scheme of the title painting and juxtaposes this type of still life with similar paintings made in the first half of the seventeenth century. It turns out that the closest analogies should be sought in the paintings by Frans Francken the Younger, active in Antwerp. The author argues that it is right to use methods drawn from the theory of literature (the theory of intertextuality) and logical semiotics in the study of the painting. These methods enable us to assume that all presented objects (also Chinese porcelain plates, flowers, skulls, and ships – shown in other 'pictures in the picture' – i.e. quotes in the quote) could be included in the same set of the (virtual) collection of the Polish prince.

Next, the author juxtaposes various hypotheses regarding the image of the architectural element *en grisaille*, visible in the upper right part of the painting. If it is not, as previously suggested by scholars, a fragment of the scenery for a *dramma per musica*, then perhaps it is the design of the theatre building itself, created in the spirit of the Palladian reception of Vitruvius, or a reminiscence from the era of one of the graphics illustrating architectural treatises or reconstructions of Roman buildings. This element resembles very much the *frons scenae* of the Teatro Olimpico in Vicenza. Thus, it is also related to the academic theatre, often presented in opposition – due to the philology of architecture – to the court theatre of that time.

The comparison of various *Kunstkammern* of the period in the *Preziosenwand* (Wall-of-Treasure) type helps to understand the message of the Warsaw painting, which still leaves

much room for research, but is undoubtedly a kind of psychological portrait of the future ruler and the illustration his cultural and political ambitions.

KEYWORDS

Kunstkammer, Ladislaus IV Vasa, *Preziosenwand*, history of collecting, *dramma per musica*, Chinese export porcelain, Frans Francken II (the Younger)



1. Étienne de la Hyre lub nieznaný malarz antwerpski, *Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy*, 1626, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/2123/ab. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Étienne de la Hyre or unknown Antwerp painter, *Prince Ladislaus Sigismund Vasa's Art Cabinet*, 1626, The Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/2123/ab. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

* * *

KONOTACJE

Obraz *Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy* (il. 1) jest jedynym znanym przedstawieniem kunstkamery namalowanym w Warszawie¹. Jego powstanie wiąże się z *grand tour* królewskiego syna, przyszłego polskiego króla Władysława IV. Na obrazie widać mnogość obiektów powszechnie uznanych za zebrane bądź zamówione do kolekcji podczas królewiczowskiej wyprawy po Europie. Dotychczas uwaga badaczy tematu skupiała się na analizie i szczegółowej identyfikacji tych precjozów². Znaczenie oraz kwestia autorstwa obrazu³ – przypisywanego m.in. Étienne'owi de la Hyre⁴ bądź „nieznanemu malarzowi z Antwerpii” – pozostawiają otwarte pole do dyskusji. Celem niniejszego artykułu jest doprecyzowanie kontekstu kulturowego oraz ikonosfery tego typu przedstawień, a nadto uzupełnienie wiedzy i rozbudowanie hipotez dotyczących kilku ukazanych na obrazie obiektów.

Stosując powszechnie przyjęte kryteria klasyfikacji, *Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy* przypisuje się do gatunku martwej natury, a w szczególności do wąskiej grupy blisko setki obrazów z 1. połowy XVII w. znanych pod wspomnianą już nazwą kunstkamery (niem. *Kunstkammer*, nider. *constcamer*, fr. *cabinet*, wł. *gabinetto*). Pierwotnie terminem tym określano pomieszczenie bądź kompleks pomieszczeń, w których przechowywano oraz prezentowano zbiory sztuki. Siostrzane pojęcie *Wunderkammer* wskazywało na gabinet osobliwości: miejsce gromadzenia kuriozów i rzadkich naturaliiów. W 1. połowie XVII w. w bogatych mieszczańskich domach antwerpskich łączono obydwa typy zbiorów: *Kunst-* i *Wunderkammer*⁵. Z czasem

¹ Olej, deska, 72,5 × 104 cm, nr inw. ZKW/2123/ab, sygnatura „mokre w mokrym” na licu: *Here, fecit / Warsaw 1626*. Napis nie pozwala jednoznacznie przypisać obrazu żadnemu znanemu artyście. Ze względu na analizę cech formalnych dzieła i styl malarski badacze brali pod uwagę autorstwo rozmaitych twórców (niderlandzkich, niemieckich i francuskich) aktywnych w 1. połowie XVII w., m.in. Jana Bruegla młodszego, Étienne'a de la Hyre, nieznanego bliżej artysty z kręgu Franckenów i Brueglów oraz nieznanego z imienia malarza flamandzkiego z rodu d'Heere.

² Historia zmian atrybucji obrazu oraz lista wystaw muzealnych, na których był prezentowany wraz z obszerną bibliografią: D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo do 1900*, kat. zb., Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2007, s. 500–502, poz. 336; J. Żukowski, *Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy*, w: *Świat polskich Wazów. Przestrzeń, ludzie, sztuka*, kat. wyst., red. J. Żukowski, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2019, s. 263–267.

³ Warto wymienić dwa teksty obrazujące postęp badań, jaki nastąpił od chwili, gdy obraz ten pojawił się na rynku antykwarycznym, a później znalazł w kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie: P. Cannon-Brookes, *Objects for a „Wunderkammer Colnaghi's”*, „The Burlington Magazine”, t. 123, 1981, nr 941, s. 496–498, 501; J.A. Chrościcki, *The Art Collection of Prince Ladislaus Sigismund Vasa*, w: *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, red. D. Gieysztor-Rosa, M. Prosińska, Warszawa 1990, s. 75–80.

⁴ J.A. Chrościcki, *La Hire Étienne de*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmartych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, t. 4, Wrocław 1986, s. 421.

⁵ Za klasyczną pozycję w zakresie badań nad zagadnieniem uznaje się m.in.: J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, oraz późniejsze prace S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands des cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*, Brussel 1957; E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Vienna–Munich 1985. Od lat 80. XX w. powstało wiele prac z zakresu badań nad kolekcjonerstwem, a w szczególności wyodrębniających i badających w szerszym kontekście socjologiczno-antropologicznym tzw. kulturę ciekawości. Upatrywały one początków powstania *Kunst-* i *Wunderkammer* w renesansowym fenomenie *studiolo*. Zob. m.in. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996, oraz A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

terminów tych zaczęto używać również na określenie obrazów w typie *da studiolo*⁶ ukazujących kolekcje sztuki w rozmaitych kontekstach i ujęciach.

Analizując współcześnie znane przykłady malarstwa europejskiego epoki nowożytnej, największe podobieństwo kompozycji, tematu oraz dyspozycji elementów można zaobserwować w ośmiu obrazach antwerpskiego malarza Fransa Franckena młodszego (1581–1642). Warto dokonać zestawienia tych prac z warszawską kunstkamerą⁷. Autorstwo tytułowego obrazu nie stanowi przedmiotu niniejszych rozważań, natomiast za pewne przyjmuje się, że jego twórcy bądź twórcom⁸ znane były prace Fransa Franckena młodszego wraz z ich kontekstem kulturowym.

SCHEMAT KOMPOZYCYJNY *PREZIOSENWAND* ORAZ TEMAT KUNSTKAMERY

Obrazy nazywane kunstkamerami można podzielić ze względu na zastosowanie przez ich autorów typowych, powtarzających się schematów kompozycyjnych przedstawiających ten sam temat malarski. Ze względu na specyficzny układ elementów i ich dyspozycję warszawski obraz należy do rzadkiego typu kunstkamery. Nie widać na nim całego pomieszczenia, na pierwszym planie ukazano stojący stół oraz znajdującą się tuż za nim ścianę. Historycy sztuki określili ten typ przedstawienia mianem *Preziosenwand* (ściana precjozów) ze względu na widoczną mnogość dzieł sztuki i cennych przedmiotów. Termin ten pojawia się w klasycznej literaturze dotyczącej prac Fransa Franckena młodszego⁹. Stosowanie go jest zasadne również w odniesieniu do obrazu warszawskiego.

W przypadku tego typu przedstawienia mamy do czynienia z grą z widzem, który staje się aktywnym podmiotem w procesie obcowania z dziełem sztuki. Pierwsze spojrzenie pada bowiem na blat prostokątnego stołu. Jego kształt sugerowany jest przez układ tkaniny przykrywającej mebel. Dalsza uwaga kieruje się na umieszczone na blacie i ponad nim rozmaite przedmioty. Następuje proces rozróżniania i identyfikacji obrazów, rysunków, grafik, klejnotów,

⁶ *Quadro da studiolo* – obraz o niewielkich rozmiarach, wykonany z dbałością o szczegóły. Przeznaczony do *studiolo* bądź gabinetu osobiwości. Nieco późniejszym odpowiednikiem z Niderlandów byłby *kabinetstukke* – obraz gabinetowy, obraz kolekcjonerski.

⁷ We współczesnej literaturze najczęściej spotykamy termin o germańskim źródłosłowie. Tak też przyjęto w niniejszym artykule. Uznawszy, że rzeczownik niemiecki *Kunstkammer* już dostatecznie się spolszczył, zastosowano pisownię małą literą i bez powtórzeń spółgłosek. Pozostałe dwa znaczenia, o jakich należy wspomnieć, to omawiane w tekście pomieszczenie przeznaczone do przechowywania cennych dzieł sztuki oraz mebel, rodzaj kabinetu czy też sepetu, z mnogimi szufladami i półeczkami, przeznaczonymi na przechowywanie precjozów i naturaliów.

⁸ Ze względu na analizę stylistyczną obrazu oraz znane praktyki malarskie z epoki pojawiła się hipoteza, że w powstaniu tego dzieła brało udział dwóch różnych malarzy – zob. przyp. 57.

⁹ Proponowany w dalszej części niniejszego artykułu termin „temat kunstkamery” uzupełnia terminy używane w literaturze przedmiotu do tej pory. Dla przykładu A. Marr w artykule, którego zamierzeniem było podsumowanie dotychczasowych badań nad zagadaniem kunstkamery i wskazanie głównych wątków badawczych wraz z wypunktowaniem podstawowej bibliografii przedmiotu, obrazy te nazywa *paintings of gallery interiors* albo *pictures of collections*, czyli malarstwem kolekcji – A. Marr, *The Flemish „Pictures of Collections” Genre: an Overview*, „Intellectual History Review”, t. 20, 2010, nr 1, s. 5–25. Terminu *Preziosenwand* – jako tytułu, a zarazem nazwy dla podtypu kunstkamery, w którym widzimy tylko wykadrowany kawałek stojącego pod ścianą stołu – używa Ursula A. Härding, *Studien zur Kabinettmalerei des Frans Francken II. 1581–1642*, Hildesheim 1984; *eadem*, *Frans Francken der Jüngere (1581–1642). Die Gemälde mit Kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1989.

niewielkiego sepetu, złożonej rzeźby, biżuterii¹⁰ itd. Dopiero po pierwszym oszołomieniu spowodowanym bogactwem przedstawionego świata materialnego rozpoczyna się proces świadomej refleksji nad wymową całości oraz poszczególnych elementów. Stół, który dostawiony jest bezpośrednio do krytej kurdybanem ściany (czy może tylko przepierzenia?), stanowiącej barwne tło dla powieszonych i opartych o nią obrazów, częściowo zdaje się wystawać z powierzchni malowidła. To, co w pierwszej chwili można przyjąć za pewien brak konsekwencji w operowaniu sztuką perspektywy¹¹, okazuje się zabiegiem celowym, zmuszającym widza do podjęcia aktywnej gry. Nie widać jednak żadnych elementów, dzięki którym można byłoby stworzyć sobie wyobrażenie o wnętrzu, w którym się one znajdują. Pole widzenia ograniczone jest do minimum, co skłania do koncentracji i skupienia uwagi na dziełach sztuki – czy raczej ich miniaturach – przedstawionych z drobiazgową skrupulatnością.

Podobne przedstawienia określano również jako „obraz w obrazie”. Termin ten najlepiej oddaje zastosowaną tu w procesie wizualizacji teorii sztuki i socjologii malarstwa strategię semantyczną. Ten typ przedstawienia można uznać za (być może jedno z wielu) medium, za pomocą którego artyści zabierali głos we własnej sprawie, oraz za promocję sztuki malarskiej jako takiej – był to bowiem rodzaj „folderu reklamowego” malarzy zrzeszonych w Gildii św. Łukasza, prezentacja ich umiejętności oraz szerokiego wachlarza przedstawianych w malarstwie tematów.

Najbliższe odczuwaniu XVII-wiecznych odbiorców – twórców i mecenasów – wydaje się określenie znane z dawnych inwentarzy: „obraz przedstawiający inne obrazy”¹². Przyjmuje się, że zamawiającym oraz współtworzącym inwencję (łac. *inventio*) warszawskiej kunstkamery był polski królewicz. Badacze zgodnie twierdzą, że bardzo mało wiadomo na temat pierwotnych właścicieli większości malowideł przedstawiających temat kunstkamery i zamawiających je osób. Przyjąć należy, że były to obrazy typowo kolekcjonerskie, przeznaczone dla wąskiego i specjalistycznego kręgu odbiorców chętnie umieszczających w swej kolekcji obok *Preziosenwand* prace prezentujące kunstkamery innego typu¹³, ukazujące przeważnie całe pomieszczenia zamożnych antwerpskich domów.

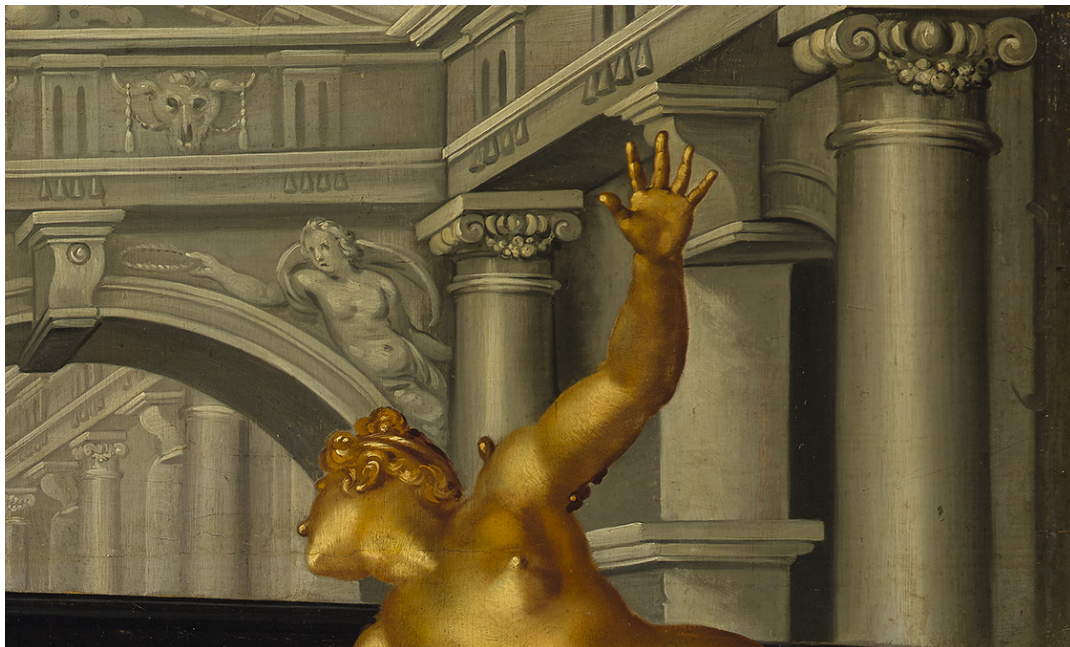
Można wskazać główne cechy schematu kompozycyjnego wspólne dla warszawskiego obrazu i powstałych w Antwerpii prac Fransa Franckena młodszego: rozmieszczenie przedmiotów na blacie mebla stojącego pod ścianą oraz na znajdującej się bezpośrednio za nim ścianie; obecność oświetlenia padającego z lewej strony; otwarcie kompozycji w prawym, górnym rogu obrazu na drugi plan przestrzenny. W obrazach Franckena ów drugi plan ukazuje

¹⁰ J.A. Chrościcki, *De „kunstkamer” van de Poolse kroonprins van 1626*, w: *De prinselijke pelgrimstocht. De „GRAND TOUR” van Prins Ladislas van Polen 1624–1625*, kat. wyst., red. A. Rottemund, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Ghent 1997, s. 47–59.

¹¹ W przypadku warszawskiego obrazu widoczne są pewne braki warsztatowe w zakresie perspektywy. Juliusz A. Chrościcki uważa, że autor obrazu był dobrym miniaturzystą, nie posiadał jednak w pełni innych umiejętności, które były absolutnie wymagane od członków antwerpskiej Gildii św. Łukasza. Inni autorzy, w kontekście analizy struktury *Preziosenwand* F. Franckena młodszego, widzą w użyciu tych samych elementów świadomą archaizację.

¹² R. Szmydki, *Pośmiertny inwentarz Ludwika Marii Gonzagi, 1667*, „Rocznik Warszawski”, t. 23, 1993, s. 272.

¹³ Dla przykładu można wymienić dwa malowidła: *Sebastian Leerse w swojej Galerii* Fransa Franckena młodszego (olej, deska, 77 × 114 cm, Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten, Antwerpia) oraz *Gabinet kolekcjonera Hieronymusa Franckena II*, datowany na lata 1607–1623 (olej, deska, 90 × 100 cm, kolekcja prywatna; sprzedany na aukcji w Sotheby's 19 IV 1967 r., poz. 112).



2. Fragment scenografii teatralnej – detal il. 1. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Fragment of the theatre set design (detail of ill. 1). Photo A. Ring, L. Sandzewicz

bądź to kolejne komnaty wypełnione obiektami sztuki i postaciami zajętymi rozprawianiem o nauce czy sztuce, bądź otwartą przestrzeń, która staje się teatrem dla scen alegorycznych umieszczonych w dekoracjach przedstawiających *capriccia* architektoniczne.

Na warszawskim obrazie następuje pewna odmiana. Zamiast dalszego planu pojawia się element nazwany przez niektórych badaczy prospektem teatralnym. Autor, bawiąc się stworzoną przez Franckena konwencją, buduje podwójne złudzenie optyczne: zamiast ukazania trójwymiarowej przestrzeni zacytowane zostaje iluzjonistyczne odwzorowanie architektury – fragment jeszcze jednego, ustawionego za innymi obiektami obrazu. Odwołanie do sztuki starożytnego Rzymu w jego palladiańskiej recepcji pogłębia wrażenie przestrzenności. Tymczasem w rzeczywistości wizerunek ten zasłania tak naprawdę ostatnią wolną przestrzeń w obrazie, za którą dostrzec chcielibyśmy niezachowany do dziś, intrygujący badaczy apartament pałacowy z okresu Wazów. Bez wątplenia warto jest pogłębić refleksję nad tym fragmentem „obrazu w obrazie” wykonanym *en grisaille*. Przyjmuje się hipotezę, że jest to sportretowany obiekt należący *de facto* do kolekcji królewicza i że również on został przywieziony z jego zagranicznej peregrynacji. Ze względu na zastosowany przez artystę sposób kadrowania widzimy jednak jedynie niewielką część domniemanej całości i z tego powodu trudno jednoznacznie zidentyfikować, co tak naprawdę ów fragment przedstawia. Jeśli faktycznie wizerunek nawiązuje do architektury teatralnej (il. 2), jest to bardzo wyjątkowe odwzorowanie, nieznane z żadnego z XVII-wiecznych przedstawień tematu *kunstkamery*.

Pierwsze nowożytne teatry akademickie w Italii – w odróżnieniu od teatrów dworskich – powstały z myślą o klasycznym repertuarze dramatycznym. Wzorowane były na rzymskich

budowlach tego typu. Od początku działalności zaczęły gościć tam wczesne formy spektaklu operowego *dramma per musica*, którego wielkim amatorem i jednym z pierwszych propagatorów daleko na północ od Alp miał się stać w przyszłości królewicz Władysław Zygmunt¹⁴.

Nie ma pewności, co tak naprawdę zacytował w swoim głównym przedstawieniu autor warszawskiego malowidła, a w szczególności – jakie były rodzaj i technika wykonania realnego przedmiotu, który został tutaj jedynie wycinkowo sportretowany. Trudno również jednoznacznie ustalić (ze względu na wspomniane już zaburzenia proporcji obiektów), czy mamy do czynienia z odzwierciedleniem grafiki odwołującym się do praktykowanej przez holenderskich malarzy techniki *penschilderijen*, a może z olejnym *bozzetto*, fragmentem wykonanej jakąś inną techniką dekoracji teatralnej, czy też raczej z wycinkiem projektu nieznaney nam budowli.

Wszystkie te hipotezy są na chwilę obecną warte rozważenia. Z całą pewnością myśl o tym, że być może królewicz przywiózł ze sobą element scenografii w celu użycia go w praktyce na ojcowskim zamku, wydaje się niezmiernie intrygująca i pobudza wyobraźnię. Nie można jednak ostatecznie wykluczyć, że widoczny fragment obrazu w całości przedstawiałby jedynie jakieś architektoniczne *capriccio* w stylu np. Bartholomeusa van Bassena (1590–1652), architekta, teoretyka i malarza urodzonego w Antwerpii, lecz aktywnego zawodowo w protestanckiej części kraju.

Liczne źródła potwierdzają, że podczas *grand tour* młodego Wazy wielokrotnie wystawiano ku jego czci rozmaite przedstawienia. Właśnie przy jednej z takich okazji mógł on otrzymać na pamiątkę ów domniemany „karton teatralny”¹⁵. Chcąc sprawdzić zasadność tego tropu, pod uwagę można by wziąć tak naprawdę jedynie przedstawienie *La regina Sant'Orsola, dramma per musica*, wystawione ku czci znamienitego gościa z Rzeczypospolitej 28 stycznia 1625 r. we Florencji. Ze znanych dziś przekazów wynika, że spośród przedstawień widzianych przez królewicza podczas podróży¹⁶ tylko wspomniany spektakl florencki mógł mieć scenę rozgrywającą się w otoczeniu rzymskiej świątyni.

Do naszych czasów zachowały się egzemplarze druku libretta¹⁷ Andrei Salvadoriego, dedykowanego polskiemu królewiczowi. Libretto to wzbogacone jest o ilustracje dekoracji scenicznych, których autorem był Giulio Parigi, natomiast same grafiki sygnowane są przez jego syna Alfonsa Parigiego młodszego¹⁸. Sceny ukazane przez Alfonsa, w których tło dla

¹⁴ O późniejszych realizacjach teatralnych i scenograficznych w czasach panowania Władysława IV Wazy – K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965; A. Szwejkowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648. Karta z dziejów barokowego dramatu*, Kraków 1977; H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci. Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.

¹⁵ Pierwszy raz związki tego elementu z teatrem dostrzegł w swych opracowaniach J.A. Chrościcki, *Obraz „Kolekcja sztuki królewicza Władysława Zygmunta” z roku 1626*, „Kronika Zamkowa”, 1988, nr 3 (17), s. 3–7.

¹⁶ *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji*, opr. A. Przyboś, Kraków 1977, oraz m.in. J. Żukowski, *Listy Władysława Wazy i inne nieznanne źródła do jego europejskiej peregrynacji z archiwów szwedzkich i niemieckich*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2015, nr 2 (68), s. 59–121.

¹⁷ A. Salvadori, *La regina Sant'Orsola Rappresentata nel Teatro d. S. Serenissima Gran Duca di Toscana al Serenissimo Principe di Polonia e di Svezia ed i Fiori del Calvario del Medesimo*, b.d. Autorem zaginionej partytury był Marco da Gagliano.

¹⁸ O scenicznych dekoracjach Giulia Parigiego m.in. w: C. Molinari, *Le nozze degli dei: un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma 1968; A. Negro Spina, *Giulio Parigi*, w: *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 81, Roma 2014.

przedstawienia triumfu świętej męczennicy w akcie piątym stanowi architektura klasyczna, mogłyby teoretycznie odpowiadać fragmentowi znajdującemu się na warszawskim obrazie. Niestety, wizualnie znacznie się od niego różnią. Istniała co prawda praktyka umieszczania w librettach grafik będących nie tyle odwzorowaniem scenografii, ile dowolną ilustracją tekstu, jednakże ze względu na bliskie relacje rodzinne oraz stałą współpracę między autorem scenografii i grafikiem w tym przypadku wydaje się to mało prawdopodobne.

Może więc mamy do czynienia raczej z elementem projektu teatru inspirowanego pismami Witruwiusza? Znany na tyle dobrze odbiorcom warszawskiej kunstkamery, że wystarczył im do rozpoznania jedynie jego fragment? W tym przypadku mógłby to być element *scena frons*, a w szczególności fragment środkowego otworu zwieńczonego łukiem, zwanego *porta reggia*. Podobne rozwiązanie tego stałego elementu dekoracji sceny należącej do tematyki dramatycznej zastosował w słynnym Teatro Olimpico¹⁹ w Vicenzy Vincenzo Scamozzi (1548–1616) (il. 3). Działał on we współpracy ze zmarłym podczas realizacji projektu Andream Palladiem (1508–1580). Na temat wizyty polskiego Wazy w Teatro Olimpico 3 marca 1625 r. zachowała się lakoniczna wzmianka Jana Hagenawa i nieco bardziej rozbudowana relacja Stefana Paca²⁰. Wynika z nich, że sztuka (być może właśnie klasyczna, akademicka), a szczególnie obejrzany tuż po niej balet przypadły polskiemu królewiczowi do gustu.

Widoczny na obrazie warszawskim fragment może być również rodzajem cytatu inspirowanego grafiką pochodzącą z traktatów architektonicznych będących – podobnie jak prace malarskie i architektoniczne Bartholomeusa van Bassena – recepcją witruwiańskiej tradycji. Została ona włączona do repertuaru nowożytnego budownictwa teatralnego przez wybitnych teoretyków dojrzałego renesansu: m.in. przez Palladia, Serlia i Scamozziego. Dzieło teoretyczne Scamozziego *L'idea della architettura universale* – powstałe w bliskim związku formalnym z pracami poprzedników – ukazało się krótko przed jego śmiercią, w roku 1616. Księgi te, bogate w staranne i dopracowane ryciny, mogły znaleźć się w posiadaniu królewicza. Jeszcze silniej przemawiające do wyobraźni odbiorców dzięki rycinom przedstawiającym rekonstrukcje dawnych budowli antycznych były prace Giacoma Laura. Pierwszą księgę monumentalnego dzieła *Antiquae urbis splendor* opublikowano w roku 1612²¹. Ów cytat ikonograficzny z trak-

¹⁹ Teatro Olimpico obok teatru w Sabionecie nie tylko jest pierwszym samodzielnym budynkiem teatralnym w nowożytnej Europie, ale uchodzi za przykład tzw. teatru akademickiego. Został on bowiem zbudowany przez lokalną wspólnotę intelektualistów zrzeszonych w Accademia Olimpica. Jednym z członków tej akademii był również Andrea Palladio. Zob. m.in.: I. Lavin, *On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House*, „Perspecta”, t. 26: *Theater, Theatricality, and Architecture*, 1990, s. 1–20.

²⁰ „3 marca, poniedziałek [S. Pac] [153] 3. Rano wyjechawszy na karocach gubernatorskich [...]. Przygotowali się byli Wicenczykowie na przyjazd królewiców, a mianowicie zgotowali byli akt jeden na kształt dyalogu w scenie jednej albo teatrum, które oni palladium zowią od architekta co je budował, i pewnie rzecz jest piękna i godna do widzenia ta scena. Ale było biedy siła, nim się Królewic dał do tego przywieźć, żeby był przy tym akcie. Posyłał mię wprzód widzieć miejsce, z którego by [154] mógł nieznajomie patrzeć na ten akt. Toż dopiero pozwolił, czego potem nie żałował, bo mu się bardzo ta rzecz podobiała, a najbardziej tańce pań tamecznych, które one zaraz po dyalogu z wielką przystojnością i dispotecą [?] odprawowały. I musieliśmy im dać dank przed wszystkimi inszymi, któreśmy w tej drodze widzieli”, *Podróż królewicza Władysława Wazy...*, s. 372–373.

²¹ Można sądzić, że całość mogła być dobrze znana odbiorcom i tylko z tego powodu pozwolono sobie na zaprezentowanie małego jej fragmentu. W bibliotece zamkowej mogło znajdować się dzieło Giacoma Laura *Antiquae urbis splendor* zawierające liczne, dość dużych rozmiarów ryciny przedstawiające próbę rekonstrukcji

tatów literackich mógł również przedostać się do Warszawy za pośrednictwem obrazu bądź rysunków wspomnianego Bartholemeusa van Bassena – nie wiązałby się wtedy bezpośrednio z dworską kulturą Włoch początku XVII w., lecz raczej z recepcją idei Witruwiusza na gruncie Europy Północnej i Środkowej. Sztuka perspektywy i sztuka tworzenia dekoracji teatralnych (wyłączając budowanie maszyn scenicznych) wzajemnie się zresztą implikowały, a terminy *scenografia* i *prospettiva* bywały w tym okresie bliskoznaczne i często stosowane zamiennie.

Jednakże nawet jeśli nie znamy w chwili obecnej pewnego wzorca dla tego wizerunku, to samo umieszczenie go pośród innych wyobrażeń możemy uznać za aluzję do najnowocześniejszego w danym momencie historycznym gatunku sztuki scenicznej i muzycznej zarazem: *dramma per musica*. To właśnie na sferę muzyki w jej najbardziej nowatorskiej formie w epoce otwiera się być może przestrzeń warszawskiego obrazu i to różni go nie tylko od wzorów Fransa Francka młodszego, lecz także od wszystkich innych znanych z tego okresu wizerunków kunstkamer. Gdyby dzięki pracom archiwalnym udało się jednoznacznie powiązać ten fragment z konkretnym przedstawieniem bądź projektem, byłoby to bodajże pierwsze i jedyne tak wczesne odwzorowanie malarskie tego tematu powstałe poza terytorium Italii. W tym przypadku mielibyśmy do czynienia z fenomenem nie dość jeszcze wykorzystanym nie tylko przez międzynarodowe środowisko muzykologów²², lecz także przez historyków teatru i architektury. Warto więc zwrócić uwagę na możliwą rolę tytułowego obrazu w badaniach nad wczesnym *dramma per musica* oraz recepcją palladianizmu w Europie Północnej.

GENEZA I TYPOLOGIA PRZEDSTAWIENIA TEMATU KUNSTKAMERY

Za głównych twórców tzw. typu przedstawienia kunstkamery uchodzą artyści antwerpscy: Frans Francken młodszy, Jan Bruegel II starszy (1568–1625)²³ oraz Willem van Haecht (1593–1637)²⁴. Badacze wyodrębniają kilka okresów występowania owego fenomenu. W pierwszym z nich (ok. 1610–1640) powstało wszystkich dziewięć zestawionych ze sobą w niniejszym artykule obrazów. Malowidła zwane powszechnie w literaturze kunstkamerami różnią się pod wieloma względami. Należą tak naprawdę do różnych gatunków malarstwa: martwej natury, portretu zbiorowego, przedstawień alegorycznych i mitologicznych. Można więc przyjąć, że tzw. typ kunstkamery to nic innego jak wspomniany już wcześniej temat kunstkamery – autotematyczne przedstawienie ukazujące wyobrażenia obrazów zebranych w przeznaczonym na to specjalnie pomieszczeniu. Pole semantyczne tego tematu malarskiego – z racji obecności

budowli rzymskich. Pierwsza księga dedykowana była Zygmuntowi III Wazie – podobnie jak wcześniejsza znana praca Giacomina Laura *Mapa bitwy między królem Polski a buntownikami* w [roku] 1605.

²² M. Bizzarini, A. Pudlis, *Un'autorappresentazione simbolica riferita al viaggio in Italia di Ladislao Vasa (1624–25) e alle sue esperienze musicali*, w: *Turismo musicale: storia, geografia e didattica*, red. R. Cafiero, Cremona 2020, s. 32–40.

²³ Warto wspomnieć obraz *Arcyksiążę Albert i Izabela odwiedzają kolekcję Pierre Roose*, olej, deska, 94 × 123 cm, przechowywany w The Walters Art Museum (Baltimore), owoc współpracy tych dwóch artystów. Co ciekawe, pośród mnóstwa przedstawionych na obrazie obiektów znajduje się również rzeźba Giambologni przedstawiająca *Alegorię Architektury*.

²⁴ A. van Suchtelen, B. van Beneden, *Willem van Haecht: Room for Art in 17th-century Antwerp*, kat. wyst., Rubenshuis oraz Mauritshuis, Antwerp–Hague 2010.



3. *Scaenae frons* – Teatro Olimpico, Vicenza. Fot. Didier Descouens / CC BY-SA 4.0 / *Scaenae frons* – Teatro Olimpico, Vicenza. Photo Didier Descouens / CC BY-SA 4.0

w przestrzeni malowideł postaci żyjących w epoce, historycznych, a także alegorycznych – jest rozszerzone o wszelkie konteksty kulturowe powiązane z rolą i funkcjonowaniem sztuki w społeczeństwie. Wprowadzenie pojęcia „temat kunstkamery” porządkuje opis zagadnienia z ontologicznego punktu widzenia, a jednocześnie pozwala na dostrzeżenie literackich konotacji i pogłębienie refleksji naukowej o nich oraz uzupełnienie pól semantycznych, które do tej pory były jedynie naszkicowane. Obok dającego się wyraźnie wyodrębnić wspomnianego przedstawienia w typie *Preziosenwand* – należącego do gatunku martwej natury z pewnymi refleksami technik i tradycji *trompe l'oeil*, charakteryzującego się schematem kompozycyjnym podobnym do warszawskiego malowidła i ukazującego jedynie pewien fragment komnaty – przeważająca większość znanych obrazów przynależy do typów o odmiennych schematach kompozycyjnych, przedstawiających całe pomieszczenia wraz z postaciami.

Ze względu na relacje świata przedstawionego z rzeczywistością obrazy te mogą mieć charakter realistyczny (portret, scena rodzajowa) lub mieszany, realistyczno-symboliczny²⁵, lub też alegoryczny, jak w przypadku obrazów malowanych wspólnie przez Rubensa i Jana Bruegla starszego²⁶. Kunstkamery były mocno osadzone w tradycji rodzimego malarstwa Niderlan-

²⁵ Dla przykładu można wspomnieć takie obrazy autorstwa Fransa Franckena młodszego, jak *Wizyta u marszanda sztuki* (olej, miedziana blacha, 29 × 45 cm, Hallwylska Museet, Sztokholm) czy zbiorowy portret rodziny *Sebastiaan Leerse w swojej galerii* (olej, deska, 77 × 114 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia).

²⁶ Doskonałym przykładem jest przechowywana w Museo Nacional del Prado seria alegorii pięciu zmysłów – Rubens namalował postaci we wnętrzach i otoczeniu stworzonym przez Bruegla. Seria ta powstała w latach 1617–1618 w Antwerpii. *Alegoria zapachu* została przedstawiona w ogrodzie, zgodnie z koncepcją opisaną w Bakonowskich *Gesta Grayorum* (1594). Ogród ten może również uchodzić za swoisty gabinet sztuki, znajdowały się tam bowiem

dów – pełne erudycyjnych odniesień i subtelnej gry z wykwalifikowanym, znającym sekretną konwencję widzem. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Antoniego Ziembę: „Holenderskie i flamandzkie *trompe-l'oeil*, kwestionując barierę optyczną stawają się spełnieniem idei »meta-obrazu« (by sięgnąć do terminu, rozpropagowanego przez Victora Stoichitę). Zwłaszcza wtedy, gdy podejmowały »autogrę«, grę obrazu z obrazem samym, z której wynika refleksja nad własnym statusem ontologicznym, epistemologicznym i aksjologicznym. A mówiąc prosto: gdy udawały same siebie»²⁷. Nieco dalej ten sam autor pisze: „Najważniejszą (choć nie jedyną) funkcją różnorodnych zabiegów iluzyjnych w sztuce holenderskiej jest ich autotematyczność, autorefleksja nad tworzeniem, »sztucznością«, konwencjonalnością sztuki. Wprowadzenie odniesień i odwołań do teorii sztuki, do koncepcji obrazu, artysty i tworzenia, do pojęcia imitacji (*mimesis*)»²⁸. W tej samej konwencji utrzymany jest warszawski obraz i uprawnione wydaje się stosowanie doń podobnych kluczy interpretacji oraz metodologii.

Wspomnieć należy, że w późniejszych latach sposób przedstawiania tematu *kunstkamery* uległ częściowym przeobrażeniom. Prace Davida Teniersa młodszego²⁹ (1610–1690), który pełnił również funkcję kustosa zbiorów arcyksięcia Leopolda Wilhelma Habsburga, regenta Niderlandów Południowych, można uznać za zwieńczenie procesu przejścia od alegorii i konwencjonalnej idei rebusu do „portretu” prawdziwie istniejącej kolekcji.

Nie ulega wątpliwości, że analiza tego typu dzieła niesie ze sobą pewne komplikacje i sporą dozę (uprawnionej) dowolności interpretacji. Juliusz A. Chrościcki doszukał się np. elementów odsyłających królewiczowski obraz do konotacji znanych z prac Bruegla i Rubensa. Opinię tę przytoczył i rozszerzył o ważne spostrzeżenia Ryszard Szmydki. Uwagi dotyczyły m.in. występowania na obrazie aluzji do siedmiu grzechów głównych. Przedstawione dzieła sztuki można bowiem odnieść do konkretnych *peccatorum*: Gula i Ira (pijaństwo i bójka w karczmie), Luxuria (*Porwanie Sabinek*), Avaritia i Invidia (klejnoty i złoto). Postać Famy widoczna na antykizującej architekturze miała być odniesieniem do Superbii oraz Desidii³⁰. Dostrzeżono również aluzje do osoby królewicza Władysława Zygmunta, a w szczególności do jego planów matrymonialnych (możliwość wystąpienia w orszaku Sylena kryptoportretu przyszłej małżonki, dwa pierścienie położone razem – damski i męski – etc.), projektów politycznych oraz życiowej postawy. Wszystkie te wywody, których jednoznaczne potwierdzenie przynieść by mogło jedynie od-

kamienne rzeźby oraz wytworna ceramika. Natomiast o związkach Rubensa z Polską zob. m.in.: J.A. Chrościcki, *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 12, 1981, s. 133–215.

²⁷ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2015, s. 232.

²⁸ *Ibidem*, s. 345.

²⁹ Teniers zasłynął jako autor pierwszego ilustrowanego katalogu kolekcji *Theatrum pictorium Davidis Teniers Antwerpiensis* (pierwsza edycja – 1658 r., druga edycja, rozszerzona – 1673 r.) oraz cyklu *kunstkamer* przedstawiających realnie istniejącą kolekcję jego chlebodawcy.

³⁰ Chrościcki, *De „kunstkamer”...*, s. 47–59; R. Szmydki, *Kontakty artystyczne królewicza Władysława Zygmunta Wazy z Antwerpią*, Warszawa 2002, s. 59–60. Więcej informacji na temat zainteresowań królewicza oraz zbiorów królewskich rozproszonych w czasie potopu szwedzkiego i późniejszych latach w kontekście omawianego obrazu: Z. Ważbiński, *Władysław IV jako „artis pictoriae amator”. Sztuka europejska przedmiotem prywatnych zainteresowań królów polskich*, w: *idem*, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*, cz. 2: *Wiek XVII i XVIII*, Toruń 1988, s. 28–42; K. Wagner, *Nieznany spis przedmiotów wywiezionych z Warszawy podczas potopu szwedzkiego*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2017, nr 4 (70), s. 151–164.

krycie piśmiennych dokumentów z epoki, można uzupełnić o wiele innych wniosków wynikających z analizy pomijanych do tej pory elementów obrazu. Najważniejszym z nich wydaje się kwestia deklaracji wierności wobec Kościoła katolickiego dająca się odczytać dzięki obecności wizerunków św. Piotra i Pawła.

POLSKIE PREZIOSENWAND A KUNSTKAMERY F. FRANCKENA MŁODSZEGO

Kompozycja *Gabinet królewicza Władysława Zygmunta Wazy*³¹ jest niemal identyczna z kompozycją ośmiu *Preziosenwand* Fransa Franckena młodszego³². Przyjmuje się, że wszystkie przedmioty przedstawione na obrazach Franckena istniały realnie, natomiast ich zestawienia zostały każdorazowo zaaranżowane w celu zaprezentowania konkretnych treści (idei), nie zaś „portretu” kolekcji. Ustalenia uczonych potwierdzają też interwencje malarza polegające na kadrowaniu wizerunków niektórych miniaturyzowanych obrazów bądź tworzenie (być może jedynie w formie owej – umieszczonej jako „obraz w obrazie” – miniatury) nowych przedstawień (np. przez podkolorowanie wzorów pochodzących z rysunków przygotowawczych) – sugeruje to tym samym ich rzeczywiste istnienie jako samoistnych, olejnych prac malarskich. Natomiast pewną (symulowaną?) nieporadność w przedstawieniu perspektywy badacze są skłonni uznać za rodzaj archaicznego cytatu³³ odwołującego widza do idei dojrzałego humanizmu.

Niemal wszystkie ukazywane na kunstkamerach prace malarskie i rysunkowe wyszły spod pędzli przedstawicieli rodu Franckenów i kręgu współpracujących z nimi antwerpskich artystów: przyjaciół i krewnych. Bardzo ważnym spostrzeżeniem jest to, iż na swój sposób uniwersalne modele przedmiotów powtarzają się wielokrotnie na różnych kunstkamerach: widzimy tę samą muszlę, porcelanową chińską czarkę, monety, portrety, lampki oliwne i naturalia. Na podstawie analizy inwentarzy³⁴ z epoki wiadomo, iż niektóre z owych przedmiotów bez wątpienia należały do kolekcji rodziny Franckenów. Mamy więc do czynienia z kształtowaniem

³¹ Najpełniejszy katalog dzieł Franckena młodszego przedstawiających temat kunstkamery stworzyła Ursula Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581–1642)*...

³² 1) *Kunstkamera*, 1625, olej, deska, 53,2 × 73 cm, Château de Groussay, dawna kolekcja prywatna Charles'a de Beistegui; 2) *Kunstkamera i gabinet osobliwości*, 1620–1625, olej, deska, 74 × 78 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, nr inw. Gemäldegalerie 1048; 3) *Gabinet osobliwości*, ok. 1636, olej, deska, 49 × 64 cm, Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt nad Menem, nr inw. B0621; 4) *Gabinet kolekcjonera z obrazoburczymi osłami*, b.d., olej, deska, 101 × 143 cm, Società Economica di Chiavari – Museo di Palazzo Rasvaschieri (Chiavari), nr inw. 19; 5) *Gabinet kolekcjonera z obrazami, muszlami, monetami, skamielinami i kwiatami*, 1619, olej, deska 85 × 56 cm, Koninklijk Museum voor de Schoone Kunsten Antwerpen, Antwerpia, nr inw. 816; 6) *Gabinet kolekcjonera*, 1617, olej, deska, 77 × 119 cm, The Royal Collection, Londyn, nr inw. RCIN 405781; 7) *Preziosenwand*, 1617, olej, deska, 89 × 120,5 cm, Syon House, Brentford, Middlesex, kolekcja prywatna diuka w hrabstwie Northumberland; 8) *Atelier malarza*, 1604–1610, olej, deska, 52 × 67 cm, obraz sprzedany w 1961 r. w Dijon, w antykwaracie G. de Salvatore. Dane dotyczące proveniencji obrazów wymienionych w punktach 1, 7 i 8 za: Härting, *Frans Francken der Jüngere*... Należy podkreślić, że badacze do tej pory nie uporali się z odczytaniem znaczenia i pełnego przesłania tych dzieł sztuki. Wprawdzie liczne wystawy i publikacje powstałe w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat znacznie poszerzyły wiedzę na temat poszczególnych przedstawianych w ramach cytatów elementów, ale nie doprowadziły do powstania analizy podtypu *Preziosenwand* jako takiego.

³³ Zob. A. Lavaggi, *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti della Società Economica di Chiavari*, Chiavari 2014, s. 4.

³⁴ M. Rijks, *Defenders of the Image. Painted Collectors' Cabinets and the Display of Display in Contreformation Antwerp*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art”, t. 65, 2015, s. 54–83.



4. Fragment ukazujący martwą naturę Osiasa Beerta – detal il. 1. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Fragment presenting a still life by Osias Beert (detail of ill. 1). Photo A. Ring, L. Sandzewicz

idealnego zbioru sztuki antwerpskiej tego okresu³⁵ oraz, jak w przypadku Bruegla³⁶ i Rubensa, z dowodem na bliską współpracę kilku artystów przy tworzeniu jednego dzieła, nie zaś z dokumentacją kolekcji. Koncepcje te można przyjąć, nawet jeśli współcześnie znane nam z muzealnych katalogów tytuły *kunstkamer* (przeważnie wtórnie nadane przez późniejszą tradycję) sugerować by mogły co innego.

Umieszczenie tej samej czarki porcelanowej na niemal wszystkich *kunstkamerach* w typie *Preziosenwand* – modelu, który również inni artyści co najmniej kilkakrotnie zapożyczili od F. Franckena młodszego – miało istotne znaczenie. By poszerzyć horyzont interpretacji politycznego przesłania obrazu warszawskiego, należy zwrócić uwagę na pewien drobny element włączony do uniwersum świata przedstawionego w postaci metacytatu drugiego stopnia. Elementem tym jest ceramika widoczna na martwej naturze zawieszona na krytej kurdybanem ścianie (il. 4)³⁷. Autorstwo martwej natury zostało przypisane Osiasowi Beertowi (ok. 1580–1624) – malarzowi urodzonemu i aktywnemu w Antwerpii, należącemu do tego

³⁵ *Ibidem; eadem, A Painter, a Collector, and a Horseshoe Crab. Connoisseurs of Art and Nature in Early Modern Antwerp*, „Journal of the History of Collections”, t. 31, 2019, nr 2, s. 343–361.

³⁶ M. Díaz Padrón, M. Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, kat. wyst., Museo del Prado, Madrid 1992, s. 54–77.

³⁷ Warto przywołać jeszcze inny obraz Fransa Franckena młodszego – *Małpy grające w tryktraka*, olej, blacha, 18 × 22,7 cm, Staatliches Museum Schwerin. W tle za małpami, z lewej strony, namalowano rodzaj parawanu (przepierzenia) krytego kurdybanem – mimo że jest na nim inny wzór, zarówno opracowanie tego elementu, jego styl, jak i proporcje względem całości kompozycji pozostają niemal identyczne z tymi, które widzimy w warszawskiej *kunstkamerze*.

samego kręgu artystów co klan Franckenów³⁸. Widoczny detal to w rzeczywistości chińska porcelana błękitno-biała (*qīng-huā*), dekorowana kobaltem podszkliwnym w typie zwanym przez Holendrów *kraak ware* – od statków portugalskich *carracks*. Wzór, którego można się niestety jedynie domyślać przez porównanie z innymi znanymi obiektami oraz obrazami Beerta (tzw. arabeska), oraz kształt talerzy pozwalają datować namalowane naczynia na czas panowania dynastii Ming. Prawdopodobnie zostały one przywiezione jednym z wczesnych transportów europejskich w okresie rządów cesarza Wanli³⁹ (1573–1620). Mogły znaleźć się w Holandii na początku XVII w., gdyż wiadomo, że pomiędzy rokiem 1602 a 1604 Holendrzy złupili dwa portugalskie statki przewożące chińską porcelanę i stopniowo na przestrzeni XVII w. przejmowali dominację w tej dziedzinie handlu⁴⁰. Przyjąć należy, że ukazywanie chińskiej porcelany na obrazach holenderskich i flamandzkich w 1. ćwierci XVII w. to nie tylko wyraz zachwytu nad wyrafinowaniem i pięknem precjozów z dalekich krain oraz tęsknoty alchemika za *arcanum*⁴¹, lecz także – obok map, globusów i egzotycznych naturaliów – symbol potęgi na morzach i dominacji Zjednoczonej Kompanii Wschodnioindyjskiej (Vereenigde Oostindische Compagnie – VOC) – „odłączonych braci” z Północy.

To równocześnie – w przypadku warszawskiego obrazu – pośrednie potwierdzenie recepcji porcelany w typie *kraak ware* na terenach Rzeczypospolitej⁴². Należy przyjąć, że podobne obiekty mogli w swoich zbiorach posiadać polscy królowie z dynastii Wazów. Ukazanie cennych produktów chińskiego rzemiosła artystycznego – w zestawieniu z obrazem przedstawiającym bitwę morską – mogło stanowić rodzaj aluzji do zagadnień *dominium Maris Baltici* oraz ambicji dynastycznych Wazów. Wiadomo, że późniejszego króla Władysława IV nie tylko niezmiernie zajmowały kwestie politycznej i wojskowej dominacji nad Bałtykiem, ale także snuł on plany powołania kompanii handlowych. Porcelanę chińską dostrzegamy na powstałym dużo wcześniej obrazie *Uczta bogów*⁴³ (1514), pierwotnie przeznaczonym do *studiolo* księżnej Izabeli d'Este. Równie szczególne miejsce porcelanie van Haecht poświęcił w pracy *Apelles malujący Kampaspe*⁴⁴ (ok. 1630). W obydwu wspomnianych realizacjach widać liczne egzemplarze porcelany biało-niebieskiej okresu panowania dynastii Ming, pochodzące z bardzo wczesnych

³⁸ I. Bergström, *Osias Beert the Elder as a Collaborator of Rubens*, „The Burlington Magazine”, t. 99, 1957, nr 654, s. 120–140.

³⁹ C. Sheaf, R. Kilburn, *The Hatcher Porcelain Cargoes. The Complete Record*, Oxford 1988, s. 27.

⁴⁰ Holenderscy protestanci dzięki sprytnie wykorzystanym zatargom na tle religijnym całkowicie wyrugowali i zastąpili portugalskich katolików, którzy stali się *personae non gratae* w handlu japońską porcelaną. W okresie wojen dynastycznych w Chinach i spowodowanego tym okresowego obniżenia jakości wyrobów i czasowego zatrzymania produkcji Japonia, która właśnie rozpoczęła swoją przygodę z porcelaną, zaspokajała potrzeby rynku, zastępując wyroby pochodzące dawniej z Państwa Środka własnymi.

⁴¹ Francesco I de' Medici był zafascynowany porcelaną chińską i poszukiwał sekretu jej produkcji – dzięki jego mecenatowi odkryto tzw. miękką porcelanę medycejską.

⁴² Liczne fragmenty porcelanowych naczyń dalekowschodnich w omawianym typie oraz w typach sprowadzanych w latach późniejszych (XVII–XVIII w.) odkryto w dwóch starych miastach portowych Polski: Elblągu i Gdańsku.

⁴³ Giovanni Bellini, Dosso Dossi i Tycjan, *Uczta bogów*, olej, deska, 170 × 180 cm, National Gallery of Art, Waszyngton.

⁴⁴ Olej, deska, 105 × 149 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Haga. Obraz ten znajdował się niegdyś w zbiorach polskich Sasów. August II był bodajże największym kolekcjonerem porcelany dalekowschodniej w swoim czasie. Na obrazie widzimy, jak piękne kobiety wydobywają z szafy i podziwiają czarki, misy i talerze – podobne w typie do porcelany z okresu panowania cesarza Wanli.

transportów do Europy. Jeśli więc przyjąć, iż obiekty przedstawione na „obrazach w obrazie” zostały symbolicznie włączone do zbioru – to trzeba stwierdzić, że również i chińska porcelana, zgodnie z zamysłem twórcy programu ikonograficznego należała do wyidealizowanej kolekcji polskiego królewicza.

TEMAT KUNSTKAMERY JAKO KOMENTARZ DO ZJAWISKA IKONOKLAZMU

W twórczości Franckenów zwracają uwagę obrazy ukazujące sceny ikonoklazmu, stanowiące rzadkość w historii malarstwa, zawsze powiązane z przedstawieniami zbiorów sztuki i instrumentów muzycznych oraz naukowych. Genezy powstania omawianego tematu w malarstwie wielu uczonych upatruje w reakcji artystów na działania współczesnych im obrazoburców. Dostrzegli oni związek pomiędzy zjawiskiem ikonoklazmu w Antwerpii przełomu XVI i XVII w. a rozwojem kolekcjonerstwa malarstwa⁴⁵ oraz powstaniem malarskiego tematu kunstkamery. W okresie perturbacji związanych z przemianami politycznymi i religijnymi w Niderlandach, pod wpływem kalwińskich kazań w roku 1566, ludność zaczęła niszczyć przedstawienia religijne. Nie tylko obrazy i rzeźby – jako symbole Kościoła rzymskiego – padły ofiarą prymitywnych instynktów. Zniszczono też wyposażenie świątyń, księgi, biblioteki oraz prospekty organowe. Rewolta ta, mająca – rzecz jasna – również inne, bardziej złożone przyczyny, określana była „szaleństwem obrazoburców”⁴⁶. Mimo podjętych przeciwdziałań i stłumienia ruchu w późniejszych latach postępowało zjawisko tzw. cichego ikonoklazmu – za przyzwoleniem władz usuwano z kościołów i niszczone kolejne dzieła sztuki. Spowodowało to obniżenie cen na rynku sztuki i w oczywisty sposób uderzało zarówno we wrażliwość artystyczną, jak i w żywotne interesy członków Gildii św. Łukasza. Odnalezione archiwalia⁴⁷ potwierdzają niepokój i starania Fransa Franckena starszego o ekonomiczne przetrwanie malarzy oraz dokumentują jego zabiegi ratowania obrazów przeznaczonych na zniszczenie (sądzić można, że ukrywał je również we własnym domu). Na początku XVII w. wspomnienie ślepej furii ikonoklastów musiało być jeszcze bardzo żywe – szczególnie pośród malarzy⁴⁸. Nadal też toczyła się przecież ożywiona dyskusja nad rolą obrazów w kulcie religijnym – zarówno wśród przedstawicieli kontrreformacji, jak i wśród członków kościoła reformowanego. Antwerpia – zgodnie z zamierzeniami nowych władców – nie tylko powróciła na tony Kościoła katolickiego, lecz także stała się bastionem kontrreformacji. Wydaje się oczywiste, że nie zapomniano o wydarzeniach sprzed kilkudziesięciu lat. Tym bardziej nie mogli o nich zapomnieć sami malarze, których byt został w tamtym okresie postawiony pod znakiem zapytania w słynnej jako centrum produkcji wyrobów luksusowych i dzieł sztuki Antwerpii⁴⁹.

⁴⁵ Zob. Lavaggi, *op.cit.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ Rijks, *Defenders of the image...*

⁴⁸ Lavaggi, *op.cit.*, s. 12.

⁴⁹ Z. Zaremba-Filipczak, *Picturing Arti in Antwerp, 1550–1700*, Princeton 1988; S. Dupré, *Trading Luxury Glass, Picturing Collections and Consuming Objects of Knowledge in Early Seventeenth-century Antwerp*, „Intellectual History Review”, t. 20, 2010, nr 1, s. 53–78.

Tak zwane kunstkamery z obrazoburczymi osłami ukazują postaci ludzkie z głowami osłów niszczące dzieła sztuki i przyrządy naukowe. Sceny ikonoklazmu ukazywane są zawsze jako cytaty pośród innych cytatów bądź to na jednym z „obrazów w obrazie”, bądź jako alegoria widoczna w przestrzeni otwierającej się na dalszy plan – według omówionych już schematów kompozycyjnych. Widnieją one m.in. aż na trzech z ośmiu kunstkamer o schemacie kompozycyjnym identycznym ze schematem obrazu warszawskiego. Datowane⁵⁰ są kolejno na lata: 1617 (kolekcja prywatna, Anglia), 1619 (Koninklijk Museum voor de Schone Kunsten, Antwerpia) i 1627 (Museo di Palazzo Raschetti, Chiavari) (il. 5). W obrazach tych zoomorficzne postaci uzbrojone w drewniane kije pojawiają się w fantastycznej metaprzestrzeni – obszarze ukazanym pod gołym niebem, zawsze umiejscowionym w prawym, górnym rogu obrazu. Pośród obiektów, które ulegają wściektemu szaleństwu głupoty (*vide* osłe głowy sprawców), widnieją również instrumenty naukowe i muzyczne. Ich dewastacja symbolizowała wymknięcie się szatu ikonoklastów poza dyskusję teologiczną. Czyny owe przedstawiono nie tyle jako walkę o oczyszczenie Kościoła, ile jako działania podjęte przeciw wszelkim *artes liberales* wraz z osiągnięciami duchowymi i intelektualnymi człowieka. Tym samym postawiono znak równości pomiędzy ikonoklazmem a ignorancją.

Prócz wspomnianych wcześniej czynników historycznych i społecznych istotną rolę w powstaniu tego typu wyobrażeń odgrywało w dużej mierze przejęte i przetworzone przez północnych myślicieli i artystów XVII-wiecznej Antwerpii dziedzictwo włoskiego humanizmu. Na tworzenie wystroju realnie istniejących *studiolo* oraz *Kunst-* i *Wunderkammer* miały wpływ pisma wcześniejszych teoretyków⁵¹. Powszechnie wiadomo, iż pierwowzoru dla gabinetów sztuki i osobliwości należy doszukiwać się właśnie w fenomenie kulturowym *studiolo*⁵² – zarówno w sensie abstrakcyjnym (jako idee), jak i fizycznych emanacji idei pod postacią ksiąg, obrazów, dzieł sztuki i zbiorów różnych naturaliiów. *Studiolo* jako wizualizacja „architektury niewidzialnego” stało się wyrafinowanym odpowiednikiem pracowni alchemika, w której suwerenny książę oddawał się w odosobnieniu zajęciom humanisty i władcy. W sposób oczywisty proces konstruowania wystroju tych pomieszczeń był również syntezą upodobań i zainteresowań właściciela. Z kolei na gruncie północnym ważny element życia społecznego członków

⁵⁰ Datacja tych obrazów – nie zawsze pewna – bądź opiera się na umieszczonych na nich, często mało czytelnym inskrypcjach i sygnaturach, bądź wynika z innych przesłanek. Więcej o tym problemie: Härtling, *Frans Francken der Jüngere*....

⁵¹ *L'idea del theatro. Con „L'idea dell'eloquenza, il „De transmutatione” e altri testi inediti* (1550) Giulia Camilla (1480–1544); *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (1656) Samuela von Quiccheberga oraz opisy kolekcji naturalnych *Museum Wormianum* (1654) Olego Worma (1588–1654).

⁵² O związkach pomiędzy wizualizacją koncepcji *studiolo* na dworach a jego rolę w tworzeniu wizerunku władcy – zob. T. da Costa Kaufmann, *Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representation*, „Art Journal”, t. 38, 1978, nr 1, s. 22–28; S. Schafer, *The Studiolo of Francesco I de' Medici. A Checklist of the Known Drawings*, „Master Drawings”, t. 20, 1982, nr 2, s. 125–130; 179–193; M. Fabiański, *Federigo da Montefeltro's Studiolo in Gubbio Reconsidered. Its Decoration and its Iconographic Program: an Interpretation*, „Artibus et Historiae”, t. 11, 1990, nr 21, s. 199–214; L. Cheles, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena 1991; W. Liebenwein, *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 1992; L. Berti, *Il Principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 2002; V. Conticelli, *Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, t. 46, 2002, z. 2–3, s. 321–356.



5. Frans Francken młodszy, *Gabinet kolekcjonera z obrazoburczymi osłami*, 1627, Società Economica di Chiavari, Palazzo Ravaschieri. Fot. Società Economica di Chiavari / Frans Francken the Younger, *Cabinet of a Collector with Iconoclastic Donkeys*, 1627, Società Economica di Chiavari, Palazzo Ravaschieri. Photo Società Economica di Chiavari

Gildii św. Łukasza stanowił fakt, że od początku XVII w. przyjmowani do niej bywali również *liefhebber* (miłośnicy sztuki, amatorzy), a bezpośrednio zależną od Gildii organizacją była Izba Retoryczna Lewkonie (*Violieren*)⁵³. Do ulubionych zajęć i głównych zadań jej członków należało organizowanie rozmaitych wydarzeń o charakterze teatralnym. Tematykę wystawianych dramatów stanowiły odniesienia do historii klasycznej i mitologii. Chętnie wybierano również tematy związane z *artes liberales* i malarstwem jako takim. Przedstawienia odbywały się w pomieszczeniu będącym równocześnie siedzibą wspólnego dla wszystkich członków klubu towarzyskiego. Byli oni odpowiedzialni zarówno za jego wystrój, jak i za kosztowne i wystawne inscenizacje, a kostiumy teatralne fundowane przez członków *Violieren* cieszyły się wielką sławą ze względu na ich przepych⁵⁴. Przedstawienia teatralne i inne uroczystości miejskie kończyły się przeważnie uroczystym bankietem. Czy właśnie te wyrafinowane bankiety widzimy więc na innych kunstkamerach? Pojawiają się na nich również – pośród współcześnie ubranych gości – Apelles malujący Kampaspe oraz innego rodzaju alegorie malarstwa, muzyki i nauki.

⁵³ Frans Francken młodszy nie tylko działał w tym stowarzyszeniu, ale również namalował jego herb – Frans Francken młodszy, Sebastiaen Vrancx, *Herb Izby Retorycznej „Violieren” z Antwerpii*, 1618, olej, blacha, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia. Zob. A. Keersmaekers, *Drie rebus-blazoenen van de Antwerpse „Violieren” (1618–1619–1620)*, „Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal”, 1957, s. 343–350.

⁵⁴ B. Ramakers, *Sophonisba's Dress: Costume, Tragedy and Value on the Antwerp Stage (c. 1615–1630)*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art”, t. 64, 2014, s. 298–347.

Preziosenwand mogło także po prostu ukazywać część gabinetu artysty zawierającą modele do reprodukcji na innych pracach malarskich, a równocześnie obiekty będące przedmiotem jego zamiłowania i studiów – jak to widzimy na późniejszym tzw. autoportrecie Davida Bailly'ego (1584–1657) pozującego obok stołu pełnego różnych przedmiotów, w tym dzieł sztuki (Museum De Lakenhal w Lejdzie)⁵⁵.

KUNSTKAMERA JAKO KRYPTOPORTRET I PROGRAM PRZYSZŁYCH RZĄDÓW

Proces powstawania inwencji bywał w przypadku kunstkamery dynamiczny i rozłożony na dłuższy okres. Praktyka dokonywania przeróbek w pracach malarskich tego okresu jest udokumentowana. Badacze zwracają uwagę na to, że również artyści antwerpscy powracali nieraz (choćby przy okazji powierzanego im „odświeżania” obrazów) do własnych, ukończonych wcześniej prac, dodając postaci, np. nowo poślubionych żon i nowo narodzonych dzieci⁵⁶. W warszawskim malowidle (o czym wiemy z analiz poczynionych podczas konserwacji) bez wątpienia nastąpiły zmiany – jedne odwzorowane obrazy zostały zastąpione innymi⁵⁷. Zwyczaj budowania i łączenia wielu poziomów cytatów i metacytatów w dziele⁵⁸ oraz wynikająca stąd dynamika recepcji przekazu wpłynęły bez wątpienia na utrwalenie się specyficznej struktury semantycznej tego typu kompozycji. Tak więc wizerunki cytowane przez autora kunstkamery zaczynały stanowić już tylko tło dla głównego przesłania. Można rozszerzyć perspektywę badań, posiłkując się literacką teorią intertekstualności: za „tekst główny” (którego jesteśmy niepewni) przyjąć całość przedstawienia, a poszczególne „sceny przedstawione” w formie miniaturowych kopii prawdziwych obrazów oraz pojedynczych obiektów (medale, biżuteria, rzeźby) uznać za „cytaty literackie” zawarte wewnątrz „tekstu głównego”⁵⁹. Zabieg ten pomóc może w uporządkowaniu obszernego materiału ikonograficznego i mnogich treści, z jakimi spotykamy się w tego typu dziełach, a także w odkryciu istniejących pomiędzy nimi zależności. W innej relacji z odbiorcą obrazu pozostaje rzeźba przedstawiająca *Porwanie Sabine*, a w innej są talerze i owoce namalowane na *Martwej naturze* Osiasa Beerta. Te ostatnie wzięto bowiem w „podwójny cudzysłów”, podczas gdy każdy przedmiot i postać oraz ich relacje są nośnikami istotnych znaczeń.

Szczególne znaczenie należy – rzecz jasna – przypisać układowi elementów jako całości oraz nadanemu im przez artystę *dispositio*. W przypadku warszawskiej kunstkamery zade-

⁵⁵ Nie może to być autoportret Bailly'ego – miałby na nim 67 lat, tymczasem widzimy tu młodzieńca przed trzydziestką. Może to być wizerunek jego siostrzeńca Harmena Steenwijcka, mistrza martwych natur. Obraz stanowi zapewne wynik współpracy obu malarzy.

⁵⁶ N. Peeters, *Brothers in Art. Hieronymus and Frans Francken I and Their Family. Portraits and Crypto-portraits in the Second Half of the Sixteenth Century*, „Dutch Crossing”, t. 23, 1999, nr 2, s. 80–102.

⁵⁷ R. Dmowska, *Niezwykajna kolekcja. „Gabinet sztuki Władysława Zygmunta Wazy” w świetle badań technicznych i technologicznych*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2016, nr 3 (69), s. 59–80.

⁵⁸ Peeters, *op.cit.*

⁵⁹ Analogiczne odwołania do teorii literatury – zamiast do ikonologii czy innych teorii wywodzących się bezpośrednio ze sztuk pięknych – wprowadził w kontekście analizy kunstkamery jako „obrazu w obrazie” V.I. Stoichita, *L'immagine raddoppiata: testo e fuori-testo*, w: *idem, L'invenzione del quadro*, Milano 1998, s. 128.

cydowano o nim zapewne w porozumieniu z królewiczem Władysławem Zygmuntem. Przy próbach odczytania przebiegu procesu twórczego przydatne okazują się wyniki badań wykonanych podczas prac konserwatorskich. Dzięki nim dowiedzieliśmy się o usunięciu przez malarza niektórych namalowanych już wcześniej dzieł sztuki i zastąpieniu ich innymi⁶⁰. To ewidentny dowód na wystąpienie co najmniej dwóch etapów prac nad ideologicznym przestaniem obrazu, świadczący o nadrzędności kompozycji w stosunku do poszczególnych jej elementów – tak samo, jak dokonanie przez artystę zmiany proporcji obiektów i zastosowanie osobliwych w naszym dzisiejszym odczuciu skrótów perspektywicznych.

Spośród wielu obecnych cytatów najważniejsze wydają się wizerunki królewicza Władysława Zygmunta. Pojawiają się one na warszawskim obrazie kilkakrotnie. Można więc przyjąć hipotezę, że całość tworzy rodzaj portretu psychologicznego młodego Wazy. Cieleśność królewicza została ukazana w sposób skryty – w sposób jawny natomiast prawi się tu o zainteresowaniach, planach oraz poglądach politycznych, artystycznych i religijnych (ewentualnego) przyszłego władcy. Zabieg ten pozostaje zgodny z praktyką stosowaną w innych kunstkamerach – w tym również antweperskich autorstwa Franckenów – a konwencja przedstawienia wydaje się doskonale znana XVII-wiecznym odbiorcom obrazu.

W zdobionym freskami Giorgia Vasariego *studiolo* Cosima I de' Medici (1545–1559) oraz *studiolo* Francesca I de' Medici (1570–1572), które mógł w czasie swojej podróży zobaczyć królewicz, znajdowało się wiele dzieł sztuki wybitnych twórców: Vasariego, Alessandra Allasia, Santiago di Tito i Giambologni. To właśnie *Porwanie Sabinek* (w wersji *da studiolo*) autorstwa tego ostatniego rzeźbiarza zostało uwiecznione (nie tylko!) na warszawskiej kunstkamerze. Giambologna specjalizował się w tworzeniu rzeźb w rozmiarze gabinetowym i na wielu obrazach Franckenów uwieczniono również inne jego dzieła. Na wspomnianej na początku niniejszego artykułu kunstkamerze z roku 1625 (kolekcja prywatna, Francja) możemy m.in. dostrzec podobne elementy jak w Warszawie: *Porwanie Sabinek*, przedstawienie Caritas, ukryte portrety oraz nawiązania do tematyki podróżniczej i handlowej. To drugie *Porwanie Sabinek* jest nieco uproszczone, nie ma w nim trzeciej, pochylonej u samego dołu postaci, lecz samo napięcie emocjonalne wydaje się zbudowane na takich samych, typowych dla epoki opozycjach między zarazem dobrą, jak i niszczącą siłą czynów i osiągnięć intelektualnych człowieka oraz jego dualistycznym charakterem.

Podobnie jak na kunstkamerze Fransa Franckena młodszego datowanej na 1617 r. (Londyn), prezentującej na dalszym planie alegorię ikonoklazmu, również na tej z 1625 r. znajdują się rysunki, święte przedstawienia, ale też – w odróżnieniu od warszawskiej kunstkamery – muszle (symbol przemiany duchowej powiązany z chrztem świętym i konceptem pielgrzymki, łona Maryi rodzącego perłę, lecz także przemijania i *vanitas*) oraz inne naturalia i wspomniana

⁶⁰ Nie wydaje się przy tym właściwy używany niekiedy w literaturze przedmiotu termin *pentimenti*. Zgodnie z włoską teorią sztuki, a także źródłostwem oznacza on nie tyle „przeróbki” pracy czy kompozycji, ile „autopoprawki” (wł. *pentire* – pokutować) błędów poczynionych i zauważonych przez samego artystę. W przypadku warszawskiego obrazu sądzić możemy, iż zmian, o których mowa – zamalowania jednego „obrazu w obrazie” i zastąpienia go innym – autor dokonał na wyraźne polecenie zamawiającego. Trudno więc określić je mianem autopoprawek. Natomiast liczne przemalowania postaci (szczególnie tam, gdzie malarz ewidentnie zmagał się z problemami własnych braków warsztatowych) faktycznie zasługują na miano *pentimenti*.

już wcześniej chińska porcelanowa czarka Franckena. Na kunstkamerze z roku 1619 (Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Antwerpia) widzimy podobną jak w Warszawie *Madonnę w girlandzie z kwiatów*, pejzaże Bruegla oraz rysunki i obrazy sakralne. *Gabinet amatora z obrazoburczymi osłami*, przechowywany w Chiavari, powstały ok. 1627 r., oprócz sceny ikonoklazmu umieszczonej na drugim planie, naturalistów, cytatów z malarstwa antwerpskiego (pejzaży, tematów z obszaru *sacrum* i *profanum*, rysunków przygotowawczych etc.) ukazuje również kilka niewielkich portretów. Pomędzy nimi – co wydaje się niezmiernie istotne i stanowi swoistą analogię do warszawskiego obrazu – można rozpoznać złożony medal zawierający podobizny królewskiej pary: Henryka IV Burbona i Marii de' Medici, oraz owalny portret samego Fransa Franckena młodszego. Ten sam medal z przedstawieniem francuskiej monarszej pary widzimy na wspomnianej kunstkamerze z Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Natomiast na kunstkamerze datowanej na lata 1620–1625 (Kunsthistorisches Museum Wien, Wiedeń) pośród innych wizerunków można odnotować nie tylko niewielkich rozmiarów rzeźby, lecz także znany już z dzieła w Chiavari (il. 5) ten sam owalny portret Fransa Franckena. Tam również ukazano grafiki i szkice, chińską porcelanową czarkę (stałe tę samą), muszle, biżuterię, pejzaże Bruegla i, co ciekawe, podobnie jak na opisywanej wcześniej kunstkamerze z Antwerpii – przedstawienie płonącego miasta (fragment obrazu *Zniszczenie Troi*). Tak więc kolejny raz pokój i sztuka oraz radość z jej kontemplacji zostają przeciwstawione gwałtowności i zniszczeniu.

Wydaje się niewątpliwe, iż autor warszawskiego obrazu znał konwencje i repertuar wypracowane przez Franckena i czerpał z nich, adaptując je do potrzeby wyrażenia programu politycznego i artystycznego sugerowanego mu przez królewskiego syna. Warto zwrócić uwagę na to, że na niektórych obrazach o tej samej tematyce stół przypomina ołtarz i często znajduje się bezpośrednio pod dużym przedstawieniem religijnym, które badacze zwykli uznawać za główny punkt kompozycji. Szczególnie należy podkreślić fakt występowania w kunstkamerach przedstawień maryjnych – widomy znak kontrreformacji i dewocji Antwerpii względem swojej patronki⁶¹. Praktyka wykorzystywania przez innych malarzy wzorów struktury wnętrza powstałych w pracowniach Franckenów ma potwierdzenie w źródłach – wiadomo, że również inni malarze używali przygotowanych uprzednio przez Fransa Franckena młodszego schematów kompozycyjnych, wypełniając owe szkice kunstkamer własnymi inwencjami⁶². Tak więc zdarza się, że stół (bufet) jest zastępowany przez kominek dający się wpisać w bryłę o tych samych proporcjach, a mimo tej zmiany cały schemat kompozycji zostaje zachowany.

⁶¹ U. Härtling, „*Doctrina et pietas*”. *Über frühe Galeriebilder*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 1993, s. 95–133; K. van der Schueren, *De Kunstkamers van Frans II Francken: een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 1996, s. 59–89.

⁶² Marr, *op.cit.*, s. 5–25.

KONKLUZJE

Związki formalne warszawskiej kunstkamery z twórczością Fransa Franckena młodszego są oczywiste. Większość cytowanych prac malarskich powstała w pracowniach słynnych malarzy antwerpskich. Tytułowy obraz przedstawia najprawdopodobniej kolekcję królewicza przywiezioną z podróży i oczekującą na stałe umieszczenie jej w galerii. Jest równocześnie rodzajem traktatu opisującego poglądy i zamierzenia młodego syna władcy⁶³.

Jeśli przyjmiemy, że przez analogię do kunstkamer Fransa Franckena młodszego obraz miałby stanowić również rodzaj kontrreformacyjnej deklaracji, to obecność wizerunków św. Piotra i Pawła można odczytać jako obietnicę wierności wobec Kościoła katolickiego, a pokutującą Marię Magdalenę ujrzyć jako przeciwstawienie rozwiążności reprezentowanej również przez wyuzdany orszak Sylena. Należy jednak podkreślić, że umieszczona centralnie obok wizerunku Marii Magdaleny postać tego bożka – symbolizującego też niekiedy mądrość wewnętrzną – odsyła nas równocześnie do myśli zawartych w *Uczcie* Platona (Alcybiades przyrównuje tam Sokratesa do Sylena) oraz do Erazmiańskiej interpretacji ukazanej przez mistrza z Rotterdamu w *Adagiach* (1500). Ów zabieg ilustruje jedną z cech ówczesnej sztuki: wieloznaczność i wielopoziomowość semantyczną.

Ten niezmiernie intrygujący obraz stale inspiruje powstawanie nowych hipotez badawczych. Z rozważań wyłania się odpowiedź na pytanie o przyczyny problemów z atrybucją oraz nadaniem (odtworzeniem?) odkrytemu dziełu tytułu⁶⁴. Intrygujące pozostaje zagadnienie, czy miejscem jego przeznaczenia były komnaty królewicza, czy też – jak sądzi Jacek Żukowski⁶⁵ – był nim gabinet jego królewskiego ojca, Zygmunta III⁶⁶? Czy mógł być to dar i wyraz wdzięczności przeznaczony dla współfinansującej jego europejską wyprawę królowej Konstancji Habsburżanki, ciotki i macochy królewicza, czy raczej podarek dla członka innego

⁶³ Na podstawie tego, że brak na nim innych ważnych znanych nam darów z podróży, choćby papieskich, J.A. Chrościcki sądzi, że nie jest wykluczone, iż pierwotnie istniał cykl podobnych obrazów.

⁶⁴ Równie uzasadniony był przecież tytuł nadawany obrazom *Gabinet królewicza Władysława Wazy i Kolekcja królewicza Władysława Wazy*.

⁶⁵ Według tego badacza obraz miałby być darem księcia dla jego królewskiego ojca, Zygmunta III, i stanowić rodzaj „raportu z edukacji” i projektu przyszłych rządów. Miałby też być tam m.in. ukryty kryptoportret arcyksiężniczki austriackiej (kandydatki na małżonkę królewicza). Oczywiście podobna próba interpretacji w obliczu niepewności królewicza co do tego, czy zostanie wybrany na polskiego króla (wzmocnionej jeszcze przez obawy wynikające z promowania przez macochę jego przyrodniego brata jako kandydata szlachty i starego króla), może wydać się przekonująca, chociaż trudno wyobrazić sobie córkę arcykatolickiego cesarza przedstawioną z nagą piersią i w korowodzie wyuzdanych bachantek. Zob. J. Żukowski, *Diana triumfująca. Brukselski balet ku czci Władysława Zygmunta Wazy a zagadnienie ikonografii performatywnej*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka”, t. 22, 2015, 1 (43), s. 61–85; *idem*, *Gabinet sztuki...*

⁶⁶ Chociaż zachowały się jedynie szczątkowe informacje na temat królewskiego księgozbioru z tego okresu (zob. I. Komasa, *Książka na dworach Wazów w Polsce*, Wrocław 1994), to jednak królewiczowi Władysławowi Wazie – jak i jego ojcu – musiały być znane poglądy Baldassare Castiglione przedstawione w *Il libro del Cortegiano*. Pośrednio opiewany jest przecież w tej książce również wzór panującego księcia da Montefeltro, ze szczególnym podkreśleniem jego zasług w dziedzinie mecenatu sztuki, a także przedstawione wymagania w tym względzie wobec samego dworzanina. Elementy te – rzecz jasna – zostały całkowicie pominięte w polskiej adaptacji Ł. Górnickiego. O praktykach artystycznych na wazowskim dworze pisze J. Żukowski, *Zygmunt III przy tokarce, czyli wielki dilettante na polskim tronie*, „Mówią Wieki”, 2016, 7 (678), s. 18–21.

domu panującego – skoliigaconego z wazowskim lub dającego nadzieję na korzystną dla królewicza koligację? Domniemane odniesienie do teatru antycznego czyni analizę całości jeszcze bardziej intrygującą.

Zestawianie ze sobą kilku *Preziosenwand* przypomina porównywanie różnych tekstów szyfrowanych za pomocą tego samego kodu, co zwiększa szansę na jego odczytanie. Bez wątplenia wymowa warszawskiej kunstkamery – również z uwagi na miejsce jej powstania – mimo analogii musi zawierać własne, specyficzne odniesienia.

Jeśli w Warszawie poza ozdobnym piórem oprawionym u nasady przez jubilera nie ukazano żadnych innych przedmiotów pochodzenia naturalnego, które by nam pozwalały myśleć o typowym wyposażeniu gabinetu osobliwości, sądzić należy, iż był to zabieg celowy. Królewiczowska kunstkamera różni się przecież od mieszczańskiej. Szukając ostatecznej wymowy tego dzieła, dostrzegamy też w pewnej chwili, iż leżąca przed Marią Magdaleną miniaturowa w skali całości trupia czaszka dzięki grze konwencji znalazła się w centralnym punkcie kompozycji, niezmiernie blisko rysunku przedstawiającego personifikację Czasu (Chronosa), Sławy (Famy) i Zwycięstwa w wojnie oraz Mądrości (Minerwy)⁶⁷! A więc jednak *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*: i dary możnych tego świata, i starania o elekcyjną koronę, i wielka polityka, i szaleństwa zmysłów.

⁶⁷ Żukowski, *Listy...*, s. 66. Postaci Minerwy i Famy pojawiają się również w metacytacie drugiego stopnia (namalowane na cytowanym tam obrazie) na kunstkamerze *Gabinet kolekcjonera z Alegorią malarstwa* autorstwa Hieronymusa Franckena, przechowywanej w Museo Nacional del Prado w Madrycie: obie boginki wspomagają tam upadłe malarstwo.

BIBLIOGRAFIA / REFERENCES

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Podróż królewicza Władysława Wazy do Krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji, opr. A. Przyboś, Kraków 1977.

OPRACOWANIA

Bergström I., *Osius Beert the Elder as a Collaborator of Rubens*, „The Burlington Magazine”, t. 99, 1957, nr 654, s. 120–140.

Berti L., *Il Principe dello studio. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 2002.
Bizzarini M., Pudlis A., *Un'autorappresentazione simbolica riferita al viaggio in Italia di Ladislao Vasa (1624–25) e alle sue esperienze musicali*, w: *Turismo musicale: storia, geografia, didattica*, red. R. Cafiero, Cremona 2020, s. 32–40.

Cannon-Brookes P., *Objects for a „Wunderkammer Colnaghi's”*, „The Burlington Magazine”, t. 123, 1981, nr 941, s. 496–498, 501.

Chrościcki J.A., *De „kunstkamer” van de Poolse kroonprins van 1626*, w: *De prinselijke pelgrimstocht. De „GRAND TOUR” van Prins Ladislav van Polen 1624–1625*, kat. wyst., red. A. Rottermund, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Ghent 1997, s. 47–59.

Chrościcki J.A., *La Hire Étienne de (biogram)*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, t. 4, Wrocław 1986, s. 421.

Chrościcki J.A., *Obraz „Kolekcja sztuki królewicza Władysława Zygmunta” z roku 1626*, „Kronika Zamkowa”, 1988, nr 3 (17), s. 3–7.

Chrościcki J.A., *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 12, 1981, s. 133–215.

Chrościcki J.A., *The Art Collection of Prince Ladislaus Sigismund Vasa*, w: *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, red. D. Gieysztor-Rosa, M. Prosińska, Warszawa 1990, s. 75–80.

Conticelli V., *Prometeo, Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, t. 46, 2002, nr 2–3, s. 321–356.

Da Costa Kaufmann T., *Remarks on the collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representation*, „Art Journal”, t. 38, 1978, nr 1, s. 22–28.

Díaz Padrón M., Royo-Villanova M., *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, kat. wyst., Museo del Prado, Madrid 1992, s. 54–77.

Dmowska R., *Niezwyčajna kolekcja. „Gabinet sztuki Władysława Zygmunta Wazy” w świetle badań technicznych i technologicznych*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2016, nr 3 (69), s. 59–80.

Dupré S., *The Historiography of Perspective and „Reflexy-const” in the Netherlandish Art*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art”, t. 61, 2011, s. 33–60.

Dupré S., *Trading Luxury Glass, Picturing Collections and Consuming Objects of Knowledge in Early Seventeenth-century Antwerp*, „Intellectual History Review”, t. 20, 2010, nr 1, 53–78.

Göttler Ch., Ramakers B., Woodall J., *Trading Values in Early Modern Antwerp. An Introduction*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art”, t. 64, 2014, s. 8–37.

Grusiecki T., *Connoisseurship from Below. Art Collecting and Participatory Politics in Poland–Lithuania, 1587–1648*, „Journal of the History of Collections”, t. 29, 2017, 2, s. 209–226.

Härting U., *„Doctrina et pietas”. Über frühe Galeriebilder*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 1993, s. 95–133.

Härting U.A., *Frans Francken der Jüngere (1581–1642). Die Gemälde mit Kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1989.

Härting U.A., *Studien zur Kabinettmalerei des Frans Francken II. 1581–1642*, Hildesheim 1984.

- Juszczak D., Małachowicz H., *Malarstwo do 1900.*, kat. zb., Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2007.
- Kamińska B.A., *Pieter Bruegel the Elder. Religious Art for the Urban Community*, Leiden–Boston 2019.
- Keersmaekers, A., *Drie rebus-blazoenen van de Antwerpse „Violieren” (1618–1619–1620)*, „Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde”, 1957, 343–350.
- Lavaggi A., *Il Cabinte d'amateur con asini iconoclasti della Società Economica di Chiavari. Iconografia, contesto storico, implicazioni religiose, significati culturali*, „Studia Ligustica. Collana di studi on line per l'approfondimento delle tematiche interdisciplinari riguardanti la storia, le arti e la bibliografia della Liguria”, t. 5, 2014, s. 2–22.
- Lugli A., *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.
- Marr A., *The Flemish „Pictures of Collections” Genre. An Overview*, „Intellectual History Review”, t. 20, 2010, nr 1, s. 5–25.
- Peeters N., *Brothers in Art. Hieronymus and Frans Francken I and Their Family. Portraits and Crypto-portraits in the Second Half of the Sixteenth Century*, „Dutch Crossing”, t. 23, 1999, nr 2, s. 80–102.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996.
- Ramakers B., *Sophonisba's Dress: Costume, Tragedy and Value on the Antwerp Stage (c. 1615–1630)*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art”, t. 64, 2014, s. 298–347.
- Rijks M., *A Painter, a Collector, and a Horseshoe Crab. Connoisseurs of Art and Nature in Early Modern Antwerp*, „Journal of the History of Collections”, t. 31, 2019, nr 2, s. 343–361.
- Rijks M., *Defenders of the Image. Painted Collectors' Cabinets and the Display of Display in Contrefaction Antwerp*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Yearbook for History of Art”, t. 65, 2015, s. 54–83.
- Scarpa-Sonino A., *Cabinet d'amateur. Le grandi collezioni d'arte nei dipinti dal XVII al XIX secolo*, Milano 1992.
- Schlosser J. von, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908.
- Schueren K. van, *De Kunstkamers van Frans II Francken: een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 1996, 59–89.
- Stoichita V.I., *L'invenzione del quadro*, Milano 1998.
- Suchtelen A. van, Beneden B. van, *Willem van Haecht. Room for Art in 17th-century Antwerp*, kat. wyst., Rubenshuis oraz Mauritshuis, Antwerp–Hague 2010.
- Szmydki R., *Kontakty artystyczne królewicza Władysława Zygmunta Wazy z Antwerpią*, Warszawa 2002.
- Szmydki R., *Pośmiertny inwentarz Ludwika Marii Gonzagi, 1667*, „Rocznik Warszawski”, t. 23, 1993, s. 261–294.
- Ważbiński Z., *Władysław IV jako „artis pictoriae amator”. Sztuka europejska przedmiotem prywatnych zainteresowań królów polskich*, w: *idem, Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej, cz. 2: Wiek XVII i XVIII*, Toruń 1988, s. 28–42.
- Welu J.A., *The Collector's Cabinet. Flemish Paintings from New England Private Collections*, kat. wyst., Worcester Art Museum, Worcester 1983.
- Ziomba A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2015.
- Żukowski J., *Diana triumfująca. Brukselski balet ku czci Władysława Zygmunta Wazy a zagadnienie ikonografii performatywnej*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka”, t. 22, 2015, 1 (43), s. 61–85.
- Żukowski J., *Gabinet sztuki królewicza Władysława Zygmunta Wazy*, w: *Świat polskich Wazów. Prześtrzeń, ludzie, sztuka*, red. J. Żukowski, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2019, s. 263–267.
- Żukowski J., *Listy Władysława Wazy i inne nieznane źródła do jego europejskiej peregrynacji z archiwów szwedzkich i niemieckich*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2015, nr 2 (68), s. 59–121.

Dr Agnieszka Pudlis – polska badaczka, historyk kultury i sztuki, poetka i tłumaczka. Zainteresowania badawcze: estetyka XVII i XVIII w., rola porcelany dalekowschodniej w zbiorach europejskich i wzajemne relacje pomiędzy Europą i Azją w okresie od XVI do XIX w. Mieszka i pracuje we Francji.