

PORTRET KONNY ZYGMUNTA III W WEIMARZE.  
NIEZNANY RYSUNEK PRZYGOTOWAWCZY DO RYCINY  
WOLFGANGA KILIANA

THE EQUESTRIAN PORTRAIT OF ZYGMUNT III IN WEIMAR.  
AN UNKNOWN PREPARATORY DRAWING  
FOR WOLFGANG KILIAN'S ENGRAVING

Jacek Żukowski

Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum  
e-mail: jzukowski@zamek-krolewski.pl  
ORCID: 0000-0002-3931-8695

**ABSTRACT**

The discovery of the portrait of Zygmunt III in the Duchess Anna Amalia Library in Weimar prompted the author to draft a preliminary monograph about this work of art which would open up an opportunity for further academic research on the subject, since the history of the portrait before 1840 is still waiting to be uncovered. This article give readers an opportunity to familiarize themselves with the vagaries of visual court propaganda (in this case, the portrait of Zygmunt III), in particular the practice of commissioning likenesses of kings from artists abroad, and with the works of art also being used by their nineteenth- century owners to facilitate the process of teaching about art and connoisseurship (Schorn, Liphart). The drawing—carefully executed, both with regards to the contours and the compositional elements— was prepared as a model for an engraving by Wolfgang Kilian, published in Augsburg at the turn of 1609 and 1610. Although little known, the engraving is particularly important in the artist's career. The composition of the drawing was conceived by Tommaso Dolabella, who sent guidelines from Kraków, together with compositional drawings which, for the most part, were largely based on works by Stradanus and Antonio Tempesta, while claiming the authorship of the prototype for himself. Kilian's circle of co- workers included the painter and engraver, A.L. Schärer, but the actual surname of the author of the equestrian portrait, who used the initials ALS, is yet to be determined (the signature Tobias Stimmer is a falsification). The unknown artist was a master of high-calibre wash drawings which although multi- shaded, maintained distinct outlines—a sixteenth-century practice which placed him in north-European circles, most probably in the southern Netherlands. The portrait was commissioned long before Zygmunt III's recapture of

Smoleńsk in 1611, which is alluded to in the background. It was intended for the European viewer and its message was based on the idea of a Liberator (regaining lands occupied by the Grand Duchy of Muscovy), but above all, that of a Guardian, a protector, ensuring freedom and peace to his future subjects (i.e. Muscovite— because Zygmunt III aspired to be the Grand Duke of Muscovy). The engraving plate sent from Augsburg was transformed under Dolabella's watchful eye. Several other canvases were later modelled on the engraving—one of which is to be found in the collections in Wawel Castle in Kraków, while another copy adorned the Audience Chamber at the Royal Castle in Warsaw. Another version of the engraving was then published in Kraków, under the name of Dolabella, which was a travesty of Kilian's version. It was far-removed from reality and adapted for the needs of local propaganda.

## **KEYWORDS**

Zygmunt III Vasa, equestrian portrait, Smoleńsk, Wolfgang Kilian, Philip II Holbein, Tommaso Dolabella, Tomasz Makowski, Johann Karl Ludwig von Schorn, Karl Eduard von Liphart

Jacek Żukowski

Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum

## PORTRET KONNY ZYGMUNTA III W WEIMARZE. NIEZNANY RYSUNEK PRZYGOTOWAWCZY DO RYCINY WOLFGANGA KILIANA

*Pamięci Zdzisława Żygulskiego jun.*

Pośród 25 tysięcy rysunków uratowanych z pożaru Biblioteki Księżnej Anny Amalii w Weimarze (2004), od 1998 r. stanowiącej część zespołu kulturalnego Klasycyzy Weimar, wpisano na listę światowego dziedzictwa UNESCO (*Klassik Stiftung Weimar*), znajduje się dzieło przypisywane górnoreńskiemu mistrzowi Tobiasowi Stimmerowi (1539–1584), uznawane najczęściej za portret konny Alessandra Farnese (1545–1592)<sup>1</sup>. Ten wnuk cesarza Karola V,

<sup>1</sup> Pióro, pędzel, brązowy atrament galusowo-żelazowy z retuszami brunatnoczarnym atramentem tuszowym, lawowanie bistem w tonie jasnobrunatnym oraz szarym tuszem, na zarysie szkicu stylusem ołowiowym, ze śladami translacji konturów na matrycę za pomocą stylusa srebrnego, światła białym gwaszem ze znaczną zawartością kredy, papier, stan zachowania papieru dość dobry, drobne ubytki i popękania; 43,5 x 36,7 cm; niewłasnoręczna, wtórna (falszywa) sygnatura w lewym dolnym rogu: *Tobias Stimer f.* (z kreską nad „m”), Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek A-Format / Kasette 16, KK 193, numer identyfikacji Museums Datenbank 512089; F. T h ö n e, *Tobias Stimmer Handzeichnungen: mit einem Überblick über sein Leben und sein gesamtes Schaffen*, Freiburg im Breisgau 1936, s. 105, poz. 383 (jako *Alexander Farnese?*, ok. 1600, „dzieło przedstawia wodza ukazanego podczas walki przeciwko Turkom oraz rycerza z orderem Złotego Runa”). W górnej, krańcowej partii *verso* (pośrodku) najstarszy, XVII-wieczny napis tuszem w kolorze szarym: *König von Pol[e]n und Schweden*, a poniżej dwa późniejsze dopiski piórkiem, a następnie ołówkiem: *Tob. Stimmer*. Na wysokości twarzy modela zatarty znak, zapewne nieczytelna pieczęć własnościowa, przypominająca rozetę bądź serce. Pośrodku strony pieczęć (po 1919 r.) z prostokątnym obramowaniem i napisem: *STAATL. KUNST-/SAMMLUNGEN / WEIMAR*, poniżej numer inwentarza ołówkiem: *KK 193*. Na lewym marginesie, w dolnej trzeciej części strony, napis piórem w kolorze czarnobrazowym: *1058*, pod którym pieczęć kolekcjonerska Reinholda Karla von Lipharta (1864–1940), wnuka i spadkobiercy Karla Eduarda von Lipharta – właściciela rysunku w latach 1842–1891 (F. L u g t, *Les marques de collections de dessins & d’estampes...*, Le Haye 1956, nr 1758). W dolnej połowie strony po prawej napis nieznanego autorstwa (z XIX w.) piórem w kolorze czarnobrazowym: *Matth Merian*, a poniżej ołówkiem dopisek Carla Rulanda odnoszący się do aukcji 1898 r.: *605/Alessandro Farnese? 42: 36* (wymiany z ówczesnego katalogu aukcyjnego); dalej uwagi wypisane ołówkiem 20 maja 1867 r. przez jedną osobę (zapewne Karla Eduarda von Lipharta): *Am Ende Matth. Merians Entwurf / zu seinem Stich, / oder Stich nach Stimmer. / Diese Zeichnung kann nicht von Tob. Stimmer sein / da dieser 1534 zu Straßburg geb. sicher 1604 tod war od[er] / xxx Stich Wallenstein des Tob. Stimmer. / 20 V 1867 / aus Prof. Schorns Nachlaß / [Na krańcu projekt Matth. Meriana / do jego sztychu albo sztychu według Stimmera. / Nie jest możliwe, by był to rysunek autorstwa Tob. Stimmera, / ponieważ urodził się on w 1534 r. w Strasburgu i z pewnością w 1604 r. już nie żył albo / sztych xxxx Wallensteina Tob. Stimmera. / 20 V 1867 / Ze spuścizny po prof. Schornie] / Tilly? xxxx / xxxx / Ernst von Mansfeld? Za pomoc w pracy nad artykułem dziękuję Margarete Oppel z Biblioteki Księżnej Anny Amalii w Weimarze, Ingrid Sahk z Uniwersytetu Muzeum Sztuki w Tartu (Dorpacie), dr Ingrid Kastel z Albertiny, dr Susan Tipton z Uniwersytetu Ludwika Maksymiliana w Monachium oraz Felicitas Kolb z Landshut.*



1. Monogramista ASL, *Portret Zygmunta III Wazy na tle Smoleńska*, po 1609. Fot. © Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar / Monogrammist ASL, *Portrait of Zygmunt III Vasa with Smoleńsk in the background*, after 1609. Photo © Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar

książę Parmy, przeszedł do historii jako jeden z dowódców w bitwie pod Lepanto, a zwłaszcza jako bezkompromisowy namiestnik Niderlandów w latach 1578–1592 z ramienia króla Filipa II. Płonąca twierdza w tle to jednak nie żadne z buntujących się miast protestanckich, a ukazane liczne wojska to bynajmniej nie oddziały hiszpańskie i niderlandzkie. Nie jest to także, jak sądził Lucas Heinrich Wüthrich, wizerunek Gustawa II Adolfa ani sugerowane przez Karla Eduarda von Lipharta wyobrażenie Johanna t'Serclaesa, hrabiego Tilly'ego (1559–1632), bądź jego antagonisty z czasów wojny trzydziestoletniej – Piotra Ernesta II von Mansfeda-Friedeburga (1580–1626)<sup>2</sup>.

Tytułowy „abrys” wykonany na ołówkowym zarysie piórkiem w tonie ciemnobrązowym (a gdzieś tam prawie czarnym), precyzyjnie, rygorystycznie i szeroko lawowany na brunatno i szaro (w tonach częściowo rozbielonych), okazuje się dopracowanym w szczegółach rysunkiem przygotowawczym<sup>3</sup>, czyli specyficznym „rysunkiem miedziorytniczym”<sup>4</sup>, do portretu konnego Zygmunta III Wazy rytowanego przez Wolfganga Kiliana (1581–1662). Świetna odbitka oryginalnie opracowanego miedziorytu znajduje się w zbiorach Muzeum Warszawy<sup>5</sup> (il. 2) – szeroka, obejmująca kilkadziesiąt instytucji polskich i zagranicznych kwerenda ujawniła jeszcze tylko trzy egzemplarze tego rzadkiego, niezawodnie wydanego w niewielkim nakładzie sztychu<sup>6</sup>. Unikatowa wersja (il. 3) zachowana w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

<sup>2</sup> L.H. Wüthrich, *Die Handzeichnungen von Matthaeus Merian der Ältere*, Basel 1963, s. 81 oraz zob. przyp. 1.

<sup>3</sup> Podkładem rysunkowym, *modello* alias *disegno di stampa*, *patroen*, *preparatory drawing*, *dessin préparatoire*, *disegno preparatorio*, *Riss* (*Risse*), H. Geissler, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, t. 2, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1. Dezember 1979–17. Februar 1980, Stuttgart 1980, s. 197–200; T. DaCosta Kaufmann, *Drawings from the Holy Roman Empire, 1540–1680: a selection from North American collections*, Princeton 1982, s. 14–16; *Das gestochene Bild: Von der Zeichnung zum Kupferstich*, kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, red. Ch. von Cheusinger, Braunschweig 1987; J. Talbierska, „Pensiero, studi, modello, disegno”. *Uwagi o niektórych formach i koncepcji rysunku oraz jego związkach z grafiką XVI–XVIII w.*, w: *Disegno – rysunek. U źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26–27 października 2000*, Toruń 2001, s. 103–120; J. Wojciechowski, „Disegni di stampa”. *Szczególny aspekt związków między rysunkiem a ryciną we Włoszech w początkach XVI w.*, w: *ibidem*, s. 163–174; B. Hryszko, *A Painter as a Draughtsman. Typology and Terminology of Drawings in Academic Didactics and Artistic Practice in France in 17th Century*, w: *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 169–176.

<sup>4</sup> A. Michels, *Lucas Kilian fecit. Gezeichnete und gestochene Bilder der Augsburger Kupferstechers Lucas Kilian (1579–1637)*, w: *Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, red. J.R., Augsburg 2001, s. 41–54.

<sup>5</sup> Wymiary: 49,2 x 37,4 (37,1) cm (51,7 x 40,2 z dolejnymi do ryciny brzegami), Muzeum Warszawy, MHW 4446, *Muzeum M. St. Warszawy. Dary i nabytki 1945–1970*, Warszawa 1970, poz. 69; J. Lileyko, *Zamek warszawski – rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*, Wrocław 1984, s. 71–72, il. 89 (jako replika graficzna portretu malowanego przez Dolabellę po 1611 r., według badacza zawieszono w zamkowym Pokoju Audiencyjnym); M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986, s. 91–96, 103, il. 119; *Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1996, nr 227; *Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.)*. *Wystawa 8 kwietnia–7 lipca, Zamek Królewski w Warszawie*, red. K. Połujan, Warszawa 2002, s. 185–186, poz. II 84 (oprac. Z. Morka, tam wcześniejsza literatura). W zbiorach Gabinetu Rycin i Rysunków MNW znajduje się reprodukcja (światłodruk) tego miedziorytu – plansza z wydawnictwa: J. Łoski, *Ryciny polskich i obcych rytowników XVII i XVIII wieku odtworzone z oryginałów w fotodrukarni pod firmą M. Dutkiewicza*, Warszawa 1877–1881 (nr inw. Gr.Pol.5991/5).

<sup>6</sup> Jedna odbitka znajduje się w Gabinetie Rycin i Rysunków Muzeum XX. Czartoryskich (49 x 37,5 cm, nr inw. MNK XV R. 2266), druga w Narodowej Bibliotece Szwecji (49 x 37,5 cm; Kungliga Biblioteket w Sztokholmie, KoB Sv.P. Sigismund P. 63; włączona została do kolekcji w końcu XVIII w., w XX w. podklejona grubym papierem), trzecia w historycznych zbiorach książąt Waldburg-Wolfegg (*Wolfegger Kabinett* na zamku Wolfegg, *Kunstsammlungen der Fürsten von Waldburg-Wolfegg*, Band 26, Bl. 52).



2. Wolfgang Kilian, *Portret konny Zygmunta III na tle Smoleńska*, miedzioryt, ze zbiorów Muzeum Warszawy. Fot. Muzeum Warszawy / Wolfgang Kilian, *Equestrian Portrait of Zygmunt III with Smoleńsk in the background*, copperplate engraving, from the collections of the Museum of Warsaw. Photo the Museum of Warsaw

pochodzi z jednej z 163 tek („portfeli”) tworzących Gabinet Rycin Stanisława Augusta w Zamku Królewskim w Warszawie, kolekcji stanowiącej pomoc warsztatową dla królewskich artystów, założonej również z myślą o projektowanej akademii sztuk pięknych oraz przyszłym *Musaeum Polonicum*<sup>7</sup>. Szczęśliwie ów sztych uniknął losu 60 tysięcy rysunków i rycin zagrabionych bądź zniszczonych w czasie ostatniej wojny<sup>8</sup>. Ten biały kruk okazuje się nie tyle „pra-

<sup>7</sup> M. U t k i n, *Catalogue raisonné des Estampes composant la Collection du Cabinet d'Alexandre de Varsovie redigé par Nikolas Outkin*, t. 1–23, St. Pétersbourg 1843 [maszynopis]; T. K o s s e c k a, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa [b.r.w.], s. 76–81.

<sup>8</sup> Wymiary: 49,7 x 37,2 cm, Gabinet Rycin BUW, nr inw. 13023 (dawniej T. 879, nr 37 – „portfel” osobistości polskich, *Polonorum Icones*), J. R u s z c z y c ó w n a, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 12, 1969, cz. 1, s. 151–269, tu: 224, il. 46; *Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, maj–czerwiec 1976*, red. A. Fischinger, Kraków 1976, s. 55, poz. 565, oprac. W. Rothowa,



3. Wolfgang Kilian i rytownik z warsztatu Tomasza Dolabelli, *Portret konny Zygmunta III na tle Smoleńska*, miedzioryt, ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW / Wolfgang Kilian and an engraver from the workshop of Tommaso Dolabella, *Equestrian Portrait of Zygmunt III with Smoleńsk in the background*, copperplate engraving, from the collection of the Print Room of the Warsaw University Library. Photo Pracownia Reprograficzna BUW

wie identycznym miedziorytem<sup>9</sup>, ile ostatnim stanem tej samej ryciny, odbitką z matrycy przekształconej już w Krakowie przez niezbyt wprawny warsztat graficzny Tomasza Dolabelli, starający się sprostać zadaniu przesunięcia istotnych akcentów ideowych portretu Zygmunta III. Niesamodzielny charakter weimarskiego rysunku potwierdza fakt wyraźnego przeciągnięcia konturów stylusem – a to właśnie w procesie przenoszenia kompozycji na płytę graficzną. Niniejszy szkic stanowi próbę wstępnej monografii niezwykle ważkiego *Vasianum* – z jedynie

il. 24. Notabene w kolekcji Stanisława Augusta (w Tece 48) znajdował się rysunkowy portret Wolfganga Kiliana autorstwa Bartholomäusa Kiliana (in 8°); S. S a w i c k a, T. S u l e r z y s k a, *Straty w rysunkach z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej: 1939–1945*, Warszawa 1960, s. 35.

<sup>9</sup> M o r k a, *Polski nowożytny portret konny...*, s. 91.

fragmentarycznym naświetleniem zagadnienia ikonografii smoleńskiej wiktorii pierwszego Wazy na polskim tronie oraz próbą naszkicowania sylwetek dwóch najważniejszych właścicieli zabytku w XIX w., w tym „drugiego życia” rysunku, który prędko po translacji na miedzianą płytę zyskał status autonomicznego dzieła sztuki.

## SCHORN I LIPHART, CZYLI KARTA Z DZIEJÓW

W końcu marca 1609 r. Zygmunt III podjął ostateczną decyzję o wyprawie na Moskwę, 28 maja zaś wyruszył ze stolicy w kierunku wschodnich granic państwa. Zapobiegliwy władca zamówił swój triumfalny portret jeszcze w tym samym roku, a zatem zdecydowanie przed zdobyciem Smoleńska<sup>10</sup>. Projekt rysunkowy musiał zostać wystany na dwór do akceptacji<sup>11</sup>, a następnie odesłany rytownikowi do Augsburga, jednego z głównych ośrodków europejskiej produkcji graficznej, przodującego we wszystkich krajach niemieckich, swoistej *Bilderfabrik*<sup>12</sup>. Wolfgang Kilian z całą pewnością wyekspediował opracowaną przez siebie płytę do zleceniodawcy, a ten (po jakimś czasie) przekazał ją Dolabelli oraz współpracującemu z nim rytownikowi – być może Tomaszowi Makowskiemu<sup>13</sup> (dalej: Dolabella/Makowski), który to dokonał jej ważkich przekształceń. Czy augsburski rytownik dołączył do matrycy projekt rysunkowy, od początku pomyślany jako coś więcej niż tylko praca pomocnicza? Jeśli tak, został on włączony do wazowskiego gabinetu rycin w Zamku Warszawskim.

Oprócz autora ogólnej koncepcji konterfektu, czyli pracującego dla polskiego króla już od 1590 r. Dolabelli, rolę pośrednika w kontaktach z polskim dworem mógł odegrać Philip II Holbein, od tego samego roku mieszkający w Augsburgu<sup>14</sup>. Cieszący się tytułem *Hofjuvelier*, „cesarsko-dworskiego złotnika” i szlifierza diamentów, artysta rodem ze szwajcarskiego Uri starał się wkraść w łaski polskiego monarchy na początku XVII stulecia. Sugerują to data 1603 oraz napis na opublikowanej wówczas reprodukcji miedziorytniczej portretu królewicza Władysława, namalowanego w związku z inauguracją jego publicznej aktywności: *Ad solem hunc orientem oculis animoque conversus Subiectissimae reveverentiae honorem exhibit Philippvs Holbein*<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Podobno pierwsza wersja obrazu Dolabelli ukazującego prezentację carów Szujskich na jesiennym sejmie 1611 r. (*Triumf warszawski*) została również namalowana jeszcze przed samym wydarzeniem, D. C h e m p e r e k, *Triumf warszawski Stanisława Żółkiewskiego i hold Szujskich w historiografii siedemnastowiecznej*, w: *Hold carów Szujskich*, red. J.A. Chrościcki, M. Nagielski, Biblioteka „Baroku” 1, Warszawa 2012, s. 92–107, tu: 103.

<sup>11</sup> Zapewne z czasów owych wojaży pochodzą ślady czerwonej laki na *verso* rysunku.

<sup>12</sup> J. T a l b i e r s k a, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 28–29.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 110–124. Autorka kwestię współpracy Makowskiego z Dolabellą i krakowską oficyną Piotrkowczyków uznała za otwartą.

<sup>14</sup> Przed 1607 r. Philip Holbein („Philipp Holbein, Ich Królewskich Mości w Polsce i w Szwecji nadworny sługa i agent w Augsburgu”), posiadający wraz z małżonką „otwarte sklepy ze srebrem” (*offene Silberläden*) w Krakowie, prowadzone przez zarządcę Stefana Stenzela, wykonał dla Zygmunta III zastawę stołową opatrzoną monarszymi herbami (wykorzystując naczynia paradne jeszcze Anny Austriaczki), ale na skutek problemów z cłem cesarskim całość (zapakowana w dwie beczki) dotarła na polski dwór dopiero w 1609 r. Pomyślnie zakończenie owego zlecenia mogło skłonić Holbeina do pośrednictwa w sprawie portretu królewskiego, J. Ż u k o w s k i, *Philip II Holbein, złotnik i agent artystyczny Zygmunta III Wazy* (artykuł w opracowaniu).

<sup>15</sup> „W stronę tego Słońca Wschodu zwróciwszy swe oczy i duszę, Najuniżeńszej Miłości oddał cześć Philip Holbein”. Wiersz dedykacyjny głosi odrodzenie jagiellońskiego drzewa przez „Władysława-kwiatka” ku radości ukontentowa-



Jak przypuszcza Janina Ruszczycówna, sfinansowanie wspomnianego portretu Wazowicza nie było jedynym sposobem, do jakiego uciekł się Holbein w swych zabiegach o królewską protekcję. Jego to nakładem wydano w Wiedniu rok później portret Zygmunta III rylca Aegidiusa Sadelera II z identyczną jak na późniejszym wizerunku Kilianowskim dewizą: CRESCIT GEMINATIS GLORIA CVRIS („Chwała rośnie przy podwojeniu wysiłków”), oraz dedykacją: *Najjaśniejszemu, najpobożniejszemu i najpotężniejszemu władcy i panu Zygmuntowi III [...] panu swemu najłaskawszemu ów dowód całkowitego oddania Świętego Majestatu najwierniejszy sługa P[hilip] H[olbein] zadedykował*<sup>16</sup>. Tego typu zabiegi, których celem było pozyskanie przychylności monarchy, przyniosły rezultaty. Od tego czasu Holbein pozostawał w bliskich kontaktach z polskim dworem. Notabene w 1605 r. jako *S.R.M. jubilerus* przebywał w Krakowie – zapewne nie była to incydentalna wizyta<sup>17</sup>. Więcej, wspomniany portrecik Władysława z 1603 r., a także portret konny na tle Smoleńska nie były jedynymi realizacjami Wolfganga Kiliana dla polskiego władcy – wykonywał on potem ryciny do „królewskiej” oficyny Piotra Elerta<sup>18</sup>.

Najpóźniej z połowy XVII w. pochodzi najstarsza, częściowo zatarta i zakryta bibułą japońską inskrypcja na odwrociu weimarskiego rysunku, w górnej jego partii: *König von Pol[e]n und Schweden*. Nowożytno-nowoczesna historia portretu niestety niknie w mroku dziejów. Zabytek raczej nie trafił do Rzeszy jako część wyprawy posagowej Anny Katarzyny Konstancji Wazówny ani jako warszawska „zdobycz” Wettinów<sup>19</sup>. Niewykluczone, że padł ofiarą rabunku w okresie drugiej wojny północnej. Wiemy jedynie, iż do 1842 r. był własnością profesora Johanna Karla Ludwiga von Schorna<sup>20</sup>, historyka i krytyka sztuki, nauczyciela akademickiego, rysownika

---

nego Sarmaty: *Morte Sigismundi stirps deficit inclity Regum / Rege Sigismundo stirps renovate veget / Flosculus hanc ornat primus spes altera regni / Wladislaus in hoc Sarmata laetus ovat*. Rytownik podpisał dzieło: *Wolf. Kil. A. fec. a: 1603, R u s z c z y c ó w n a, op.cit.*, s. 197, il. 30. Zapewne na podstawie ryciny W. Kiliana powstał także portrecik Władysława umieszczony wraz z podobiznami rodziców w drzewie genealogicznym władców Polski z widokiem Grodna pt. *Reges Poloniae...* Miedzioryt autorstwa Dominika Custosa ozdobił kilka wydań Antonia Albizziego (Albiciusa) *Principum christianorum stemata...*, wydawanego m.in. w Augsburgu w latach 1608–1617, a także w wersji niemieckiej jako *Cristlicher Potentaten und Fürsten Stammenbäume*, m.in. u Christopha van der Heydena w Strasburgu. Był to pierwszy w Polsce po dziele Justusa Deciusa (*De vetustatibus Polonorum*, liber I, *De Jagiellonorum Familia*, liber II, *De Sigismundi Regis Temporibus*, liber III, Kraków 1521) portret panującej rodziny zawarty w dziele drukowanym. Analogiczne formalnie drzewo genealogiczne książąt Wirtembergii wydano we współpracy z Albizzim.

<sup>16</sup> R u s z c z y c ó w n a, *op.cit.*, s. 201–204, il. 31.

<sup>17</sup> W. T o m k o w i c z, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 189, 227; *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, kat. wyst. Muzeum Narodowego w Warszawie pod kierunkiem J. Malinowskiego, Warszawa 1993, poz. 443. Rachunek znajdujący się w Pradze potwierdza aktywność Philipa Holbeina w Krakowie, Republika Czeska, Centralne Archiwum Państwowe w Pradze (Státní ústřední archiv v Praze), sygn. SM-Cizina, III–IV 2682; Archiwum Państwowe w Krakowie, mikrof. 101727, *Katalog mikrofilmów i fotokopii poloników z archiwów zagranicznych*, zeszyt VI, Warszawa 1987, poz. 145 (bez paginacji).

<sup>18</sup> T a l b i e r s k a, *Grafika XVII wieku w Polsce...*, s. 62.

<sup>19</sup> Zob. J. Ż u k o w s k i, *Infantka Anna Katarzyna Konstancja i kultura artystyczno-kolekcyjerska dworu wazowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 79, 2017, nr 2 (w druku); *idem*, *Chrzest i koronacja Władysława Jagielly. Rysunek Matthäusa Gundelacha z wiedeńskiej Albertiny*, w: *Stołeczne Katedry Obojga Narodów: kościoły biskupie w Krakowie i Wilnie*, materiały konferencji naukowej, Wilno, 12–14 października 2016, red. K. Czyżewski, Kraków 2017 (w opracowaniu).

<sup>20</sup> Poniższe uwagi na podstawie: F. v o n M ü l l e r, *Zum Gedächtniss Johann Karl Ludwigs v. Schorn*, „Neuen Jena-ische Literatur-Zeitung”, 1842, nr 126 z 27 maja, s. 521–525; H. H o l l a n d, *Schorn, Ludwig von*, w: *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 32, Leipzig 1891, s. 379–382; E. Y. D i l k, *Johann Karl Ludwig von Schorn. Kunsthistoriker*,



4. Fragment il. 1 / Detail from fig. 1

amatora<sup>21</sup>. Warto w tym miejscu przybliżyć jego sylwetkę, a w dalszej kolejności naszkicować także portret następnego właściciela zabytku, a to w celu rekonstrukcji godnych uwagi funkcji wtórnie nadanych analizowanemu rysunkowi przez XIX-wiecznych konserwatorów.

Johann Schorn urodził się 9 czerwca 1793 r. w Castell (na południe od Schweinfurtu) w Dolnej Frankonii jako syn Krzysztofa Ludwika, zarządcy tamtejszej domeny, wówczas jeszcze zasiadającego w Reichstagu hrabiego Castell. Po ukończeniu studiów teologicznych na Uniwersytecie Fryderyka i Aleksandra w Erlangen (1811–1814) przeniósł się do Monachium. W 1816 r. znalazł się w grupie skupionej wokół barona Hallera v. Hallersteina oraz filologa Friedricha Wilhelma von Thierscha, co wpłynęło na skierowanie jego zainteresowań w stronę historii sztuki i archeologii. W 1818 r. opublikował swoje pierwsze dzieło *Ueber die Studien der griechischen Künstler* („O studiach greckich artystów”).

W tej i późniejszych pracach przedstawił swój specyficzny stosunek do sztuki, pojmowanej jako „twórcza zdolność do ukazywania wszelkich idei za pomocą zmysłowych środków wyrazu”, którą należało traktować z kapłańską wręcz czystością, a „prawdziwe jej wyświęcenie winno nastąpić w oparciu o szczegółowe studium natury za pośrednictwem poetyckiego tchnienia”<sup>22</sup>. Za główny

---

*Publizist, Hochschullehrer, Leiter von Kunstinstituten*, w: *Lebenswege in Thüringen: zweite Sammlung / herausgegeben von Felicitas Marwinski. Thüringer biographisches Lexikon Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte*, Beiheft 33, Weimar 2002, s. 187–191; *eadem, Schorn, Johann Karl Ludwig v.*, w: *Neue deutsche Biographie*, red. O. Stolberg-Wernigerode, t. 23, Berlin 2007, s. 483–484.

<sup>21</sup> Talent rysowniczy Schorna (przejawiający się już w dzieciństwie), który niejednokrotnie ułatwiał mu wygłaszanie wykładów i przyczyniał się do ich ożywienia, poświadczają m.in. *Gruppen des Lebens* („Grupy życia”), wydane przez niego na podstawie fresków Buonarrotiego znajdujących się w łuku okiennym kaplicy Sykstyńskiej i skomentowane za pomocą arabesek własnej inwencji, a opatrzone tekstem autorstwa jego przyjaciela Johanna Georga Engelhardta. „Goethe nazwał rysunek najbardziej etyczną ze wszystkich dziedzin sztuki, ponieważ opiera się na czystości i precyzji linii i form, definiując tym samym uczucia takimi pojęciami jak porządek, wierność i stosowność – osobowość Schorna jest prawdziwym potwierdzeniem tej opinii. Wcześniej odkryta skłonność do rysowania wkrótce przekształciła się w jego przypadku w potrzebę solidnego i logicznego, jasnego i stosownego porządkowania wszystkiego dookoła oraz swoich własnych działań. [...] Jego zdolności rysownicze były nieprzeciętne”, Müller, *op.cit.*, s. 524.

<sup>22</sup> „Był on zdania, że sztukę, jako potencjał twórczy, służący do urzeczywistniania pięknych idei za pomocą zmysłowych środków wyrazu, należy potraktować z duszpasterską czystością oraz, w oparciu o dogłębne studia przyrodnicze, uważał, że prawdziwe jej wyświęcenie możliwe jest jedynie dzięki tchnieniu poezji. [...] Schorn dopatrywał się w sztuce najwyższego stopnia rozwoju ludzkości, warunku wolnego panowania ducha nad zmysłowością,

przedmiot badawczy uznawał „dokonując się przez wszystkie czasy i we wszystkich narodach objawienie Ducha”. Znajomość z Karlem Otfriedem Müllerem, a zwłaszcza z historykiem sztuki i kolekcjonerem Johannem Sulpizem Melchiorem Dominikiem Boissierée umożliwiła mu w 1819 r. nawiązanie kontaktu z baronem Johannem Friedrichem von Cottą, właścicielem prestiżowego wydawnictwa w Stuttgarcie. Rok później to on przekazał Schornowi redakcję swej „Kunstblatt”, stanowiącej dodatek do „Morgenblatt für gebildete Stände”. Periodyk rozkwitł pod jego kierownictwem – w ramach redakcji najczęściej prowadzonej „zdalnie” z Monachium (1826–1832), a potem z Weimaru (1833–1842) – rychło zyskując status wiodącego w Niemczech fachowego czasopisma o sztuce. Oprócz własnych artykułów na najróżniejsze tematy związane z historią sztuki i estetyki Schorn – który z czasem zyskał liczne grono zagranicznych korespondentów – oferował czytelnikom aktualne wiadomości napływające do niego z różnych centrów europejskich<sup>23</sup>, niezależnie od bogatej spuścizny naukowej własnego autorstwa<sup>24</sup>.



5. Fragment il. 1 / Detail from fig. 1

W 1826 r., po powrocie z peregrynacji po Holandii i Anglii, Schorn objął stanowisko sekretarza generalnego w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz profesora w Katedrze Mitologii i Historii Sztuki na Uniwersytecie Ludwika Maksymiliana. Jego wykłady z historii sztuki, estetyki i mitologii cieszyły się powszechnym uznaniem, zwłaszcza ze względu na nowatorską

---

czystego objawienia wiecznych praw piękna, dobra i prawdy. Dlatego też w historii sztuki starannie badał wszystkie płaszczyzny przecięcia z danym etapem kultury narodów i z danym stopniem wykształcenia potrzeb religijnych i społecznych, w każdej pojedynczej relacji z dawnymi czasami poszukiwał śladów wskazujących na prawowity rozwój ducha”, Müller, *op.cit.*, s. 522, 525.

<sup>23</sup> Wśród autorów znaleźli się tak wybitni znawcy sztuki i archeolodzy, jak: Carl Friedrich von Rumohr, Karl Otfried Müller, Johann David Passavant, Gustav Friedrich Klemm, Gustav Friedrich Waagen, Franz Kugler i Karl Schnaase, Friedrich Hang, Ernst August Hagen, Friedrich von Matthiesson, Balthasar Späth, Helmut Kreuzer, Niccolò Maggioro, Rudolf Marggraff, Georg Kaspar Nagler, Friedrich Lucarnus, Christian Ludwig Stieglitz, Georg Rathgeber, Désiré Raoul Rochette, Pierre Alexander Coupin, Johann Wilhelm Gaye oraz filozof Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling.

<sup>24</sup> W 1822 i 1823 r. w towarzystwie hrabiego Erwina v. Schönborna odwiedził Włochy i Francję. Część owej podróży opisał następnie w pierwszym tomie *Italienische Reise* („Włoska podróż”) Thierscha. W tym czasie ukazała się jego kontynuacja dzieła *Homer in Zeichnungen nach Antiken* („Homer w rysunkach po antyku”) Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina (zeszyty VII–IX) oraz szereg artykułów w *Amalthei Böttigera* i *Heidelberger Jahrbücher* („Rocznikach Heidelbergu”). Równocześnie Schorn kontynuował działalność pisarską; dostarczył tekst do wrytego przez Hermana Amslera miedziorytu *Alexanderzug* („Pochód Aleksandra”) według Thorwaldsena (1835), opracował *Erklärung der am römischen Denkmale zu Igel befindlichen Bildwerke* („Objaśnienie rzeźb znajdujących się na rzymskim pomniku w Igel”), a nadto rozprawę o Laokoonie oraz *Umriss einer Theorie der bildenden Künste* („Zarys teorii sztuk pięknych”), Stuttgart 1835. Jego zasługi jako komentatora naukowego potwierdza niemieckie wydanie *Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgio Vasariego (6 tomów, 1832–1849), przedsięwzięcie sfinansowane przez Cottę. Schorn zdołał opracować jedynie dwa pierwsze tomy (Stuttgart 1832 i 1837), całość dokończył zaś jego współpracownik Ernst Förster.



6. Fragment il. 2 / Detail from fig. 2



7. Fragment il. 3 / Detail from fig. 3

metodę nauczania. Oprócz szkiców na papierze, miedziorytów i litografii w pracy dydaktycznej Schorn posiłkował się modelowymi rysunkami tworzonymi na tablicy, bezpośrednio na oczach słuchaczy. Przypadł mu również w udziale zaszczyt wygłaszania prywatnych wykładów przed królową, księżniczkami, księciem Maksymilianem Bawarskim (którego Schorn zainspirował do odbycia podróży do Egiptu i Azji Mniejszej), a później również przed następcą tronu. Akademia Nauk w Monachium, Królewski Holenderski Instytut Sztuki w Amsterdamie oraz wiele innych placówek naukowych mianowało go swoim członkiem, zaś tytuł doktora uzyskał on na wydziale filozoficznym uniwersytetu w Erlangen. Z okazji otwarcia monachijskiej Gliptoteki w 1830 r. sporządził pierwszy jej katalog opisowy, który w niezmienionej formie był następnie wydawany wielokrotnie aż do roku 1861.

W środowisku monachijskim Schorn pełnił funkcję pośrednika pomiędzy kierunkiem klasycystycznym a nazareńczykami. Oprócz znajomości z ludźmi pióra, wybitnymi historykami, literaturoznawcami, filologami klasycznymi i bibliotekarzami (Johann Valentin Adrian, 1793–1864) czy choćby kustoszem Gabinetu Rycin francuskiej Biblioteki Narodowej Jeanem Duchesne'em, kustoszem cesarskich zbiorów graficznych Johannem Trostem oraz dyrektorem Biblioteki Uniwersyteckiej w Getyndze Jeremiaszem Davidem Reussem nabywanie dzieł sztuki ułatwiały mu bliskie kontakty z praktykami sztuki oraz koneserami. Wśród tych pierwszych znajdowali się

prominentni architekci, rzeźbiarze, malarze<sup>25</sup>, medalierzy (Karl Reinhard Krüger) oraz rytownicy<sup>26</sup>. W drugiej grupie należy wyróżnić numizmatyków<sup>27</sup> i archeologów<sup>28</sup>, a zwłaszcza kolekcjonerów, takich jak Melchior Hermann Joseph Georg Boisserée, Ludwig Kraft Ernst Karl książę na Oettingen-Oettingen i Oettingen-Wallerstein, Peter Vischer-Passavant, Matthias Joseph de Noël, Carl Friedrich von Rumohr, Joseph Heller, Johann Gottlob von Quandt, Georg August Christian Kestner, Franz Erwein Graf von Schönborn-Wiesentheid oraz Ludwig Bechstein, o niesławnym niszczycielu greckich zabytków Thomasie Bruce hrabim Elgin nie wspominając. Jednak z dyrektorem Akademii Sztuk Pięknych Peterem Corneliussem łączyły Schorna niekoniernie przyjazne relacje – dlatego chętnie skorzystał z okazji i późną jesienią 1832 r. przyjął propozycję z Weimaru, gdzie zaoferowano mu stanowisko radcy dworu i dyrektora instytucji artystycznych. Tym samym został następcą Johanna Heinricha Meyera – od 1806 r. dyrektora tamtejszej Książęcej Wolnej Szkoły Rysunku (*Fürstliche freie Zeichenschule Weimar*), obejmującej także kustodię (od 1825) nad wielkooksiążęcymi zbiorami sztuki.

Pierwszy historyczny właściciel tytułowego rysunku wniósł ogromne zasługi na polu krytyki artystycznej, angażował się w działania na rzecz sztuki współczesnej i upowszechnienie techniki litografii. Jak poświadcza obszerna korespondencja z kanclerzem Friedrichem von Müllerem, z pomocą weimarskich nauczycieli oraz dzięki wciąż nowatorskiej („swobodniejszej”<sup>29</sup>) metodzie nauczania Schorn podźwignął tutejszą szkołę rysunku. Bogate zbiory rysunków, które do tej pory nie były tematem badań teoretyków sztuki, a w procesie edukacji artystycznej były traktowane jako źródło inspiracji dla artystów tylko w niewielkim stopniu, zostały wreszcie zaprezentowane w pełnej krasie, stając się przedmiotem poważniejszych studiów. Równocześnie wciąż obracając się w kręgach dworskich, wygłaszał wieczorowo-bankietowe wykłady (podczas „wieczornych spotkań literackich u Jej Królewskiej Wysokości Wielkiej Księżnej”) na temat sztuki średniowiecznej Turynii. Jako dyrektor Książęcych Instytutów Sztuki w Weimarze zreorganizował miejscową kolekcję<sup>30</sup>, inicjując nową wystawę stałą oraz nakierowując książęcą

<sup>25</sup> Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Wilhelm Johann Karl Zahn, Karl Wilhelm Wach, Karl Friedrich Wendelstadt, Karl Christian Vogel von Vogelstein, Veit Hans Schnorr von Karolsfeld, Carl August Bernhard von Arnswald, Johann Baese, Friedrich Hohe, Peter von Cornelius, Ernst Christian Johann Friedrich Preller, Ernst Joachim Förster, Gustav Georg Lange, Leopoldine Louise von Meyern-Hohenberg, Robert Reinick, Robert von Langer, Johann Dominik Fiorillo, Georg von Dillis, Franz Hanfstaengl, Peter Hess, Bernhard von Neher, Ferdinand von Olivier, Friedrich Karl Rupprecht, André Louis Victor Texier, Clemens von Zimmermann, Clemens Kögl i Karl Begas starszy.

<sup>26</sup> Franz Brulliot, Samuel Amsler, Friedrich Wagner, Julius Thaeter, Antoine-Françoise Sergent-Marceau, Karl August Schwerdgeburth, Jacob Felsing, Eugen Eduard Schäffer, Christian Friedrich Traugott Duttonhofer, Moritz Steinla, Jakob Felsing, Johann Gottlieb Abraham Frenzel, Peter Lutz, Johann Jacob Lips i Carl Barth.

<sup>27</sup> M.in. Gaetano Cattaneo, Frédéric Soret i Constantin F. Knoll.

<sup>28</sup> Karl August Böttiger, Gustav Adolf Schöll, Ernst Heinrich Toelken, Friedrich Gottlieb Welcker, Ernst Christian Friedrich Walz, Johann Gottfried Schweighäuser, Franz Streber, Eduard Gerhard, Emil Braun, Theodor Panofka, Domenico Lo Faso Pietrasanta książę Serradifalco, Joseph Anselm Feuerbach, Konrad Lewezov, Simon Joseph Léon Emmanuel, markiz de Laborde (1807–1869) oraz Charles Othon Frédéric Jean Baptiste Comte de Clarac (także utalentowany rysownik) i Karl Christoph Haller von Hallerstein (również architekt).

<sup>29</sup> „Jego wykłady cechowała całkowita swoboda przy jednoczesnej doskonałej jasności i precyzji wywodu, przy czym umiejętnie urozmaicał swoje wystąpienia, prezentując bogaty wybór najlepszych rysunków”, Müller, *op.cit.*, s. 523.

<sup>30</sup> M.in. zinventaryzował rysunki i grafiki z kolekcji Goethego, J. G r a v e, *Der „ideale Kunstkörper“: Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006, s. 265, 270.



8. Fragment il. 1 / Detail from fig. 1

szczodrość na młode talenty. To właśnie dzięki niemu pomieszczenia nowego skrzydła zamku przekształcono w żywy pomnik poetów bohaterów Weimaru, udekorowany dziełami sztuki (stworzonymi na kanwie dzieł Goethego, Schillera, Wielanda i Herdera) autorstwa takich artystów, jak Friedrich Preller starszy, Alexander Simon, Angelika Facius, Adolf Kaiser oraz Bernhard von Neher z Monachium. W procesie wyposażania od strony artystycznej galerii Goethego jako pełnomocnik Marii Pawłownej Romanowej pozyskał do współpracy Karla Friedricha Schinkla<sup>31</sup>. Jak to ujął Friedrich von Müller, to w Weimarze krąg wpływów i znajomości Schorna „rozszerzał się coraz bardziej, ze wszystkich stron sprowadzano udane rzeźby i rozmaite inne artystyczne wytwory rąk ludzkich, od czasu do czasu organizowano publiczne wystawy dzieł sztuki”; jego rozważa i opinia

wielkiego konesera w coraz większym stopniu inspirowały artystów, historyków sztuki i kolekcjonerów<sup>32</sup>.

Należy zwrócić uwagę, iż jeśli nie w Monachium, to z pewnością w Weimarze portret Zygmunta III służył Schornowi jako pomoc dydaktyczna, a także jako wizualny komentarz mniej formalnych wykładów w jego prywatnym domu<sup>33</sup>. Jeżeli nie wprost na rynku antykwarycznym<sup>34</sup> ani nie w drodze kolekcjonerskiej wymiany czy jako wynagrodzenie za pracę w wydawnictwie Cotty<sup>35</sup>, rysunek z fałszywą sygnaturą mógł zostać zaofiarowany Schornowi do zakupu

<sup>31</sup> Po latach księżna na klatce schodowej w zachodnim skrzydle pałacu nakazała ustawić marmurowe popiersie Schorna autorstwa Wolfa von Hoyera (1851); jego gipsowa wersja znajduje się dziś w Sali Rokokowej Biblioteki Księżnej Anny Amalii.

<sup>32</sup> Müller, *op.cit.*, s. 524.

<sup>33</sup> „Jego sprzęty domowe i wszystko, co go otaczało, było uporządkowane w sposób prosty a jednocześnie rozważnie wysmakowany; zawsze potrafił okrasić swą gościnność zachętą do intelektualnego wysiłku. Wieczorne spotkania, jakie organizował dla artystów i koneserów, ożywiając je wykładami na temat starszych i nowszych wydarzeń w świecie sztuki, pozostaną w pamięci ich uczestników jako niezapomniane wydarzenia”, Müller, *op.cit.*, s. 525.

<sup>34</sup> Zob. korespondencję Schorna z: wiedeńskim bibliotekarzem oraz teoretykiem sztuki rytmicznej Johannem Adamem von Bartschem z 1820 r., lipskim antykwariuszem Carlem Gustawem Boernerem z 1830 r., z antykwariuszem Wennerem z Osnabrück z 1832 r., z frankfurckim księgarzem i marszandem Karlem Jügelem z lat 1833–1834, z berlińskim handlarzem sztuką Ludwigiem Davidem Jacobym z lat 1836–1839, z lipskim księgarzem i antykwariuszem Johannem Augustem Gottliebem Weiglem z lat 1834–1840, a nadto frankfurckim antykwariuszem Josephem Baerem z 1838 r. oraz dwa inne listy z tegoż roku: lipskiego księgarza L.H. Bösenberga oraz hamburskiego marszanda i kolekcjonera Johanna Matthiasa Commetera, Archiwum Goethego i Schillera w Weimarze, sygn. odpowiednio: GSA 85/2,5; GSA 85/2,14; GSA 85/39,12; GSA 85/15,14; GSA 85/15,6; GSA 85/33,5; GSA 85/2,1; GSA 85/2,15 oraz GSA 85/4,8.

<sup>35</sup> Zob. Archiwum Goethego i Schillera w Weimarze, sygn. GSA 85/5.

po publikacji krótkiego artykułu o Stimmerze w jego „Kunstblatt” z 1820 r.<sup>36</sup>. Hipotetycznie profesor mógł go również nabyć za pośrednictwem protektorki swej drugiej żony (od 1839). Henrietta Nordheim, bo o niej mowa, była córką Fryderyka von Stein zu Nord- und Ostheim (szambelana wielkiego księcia Toskanii), pisarką i damą dworu wspomnianej księżnej Marii Pawłownej Romanowej – córki cara Pawła I, a żony Karola Fryderyka, wielkiego księcia Saksonii-Weimar-Eisenach. W ramach szczególnej łaski księżna – wychwalana przez samego Schillera za szczególne umiłowanie sztuki,



9. Fragment il. 2 / Detail from fig. 2

z czasem wielka patronka artystów – mogła sprezentować Schornowi dzieło sztuki ze swej kolekcji (wyprawy posagowej?), ale to tylko przypuszczenie wymagające podstawy źródłowej<sup>37</sup>. Jednak argumentem przeciwko tezie o kurtuazyjnym darze wydaje się sfalszowanie sygnatury Stimmera, prawdopodobnie w 1. ćwierci XIX w. W 1838 r. król Wirtembergii odznaczył Schorna orderem zasługi (Królewsko-Wirtemberskim Orderem Koronnym), rok później zaś wielki książę Saksonii-Weimar-Eisenach – Orderem Sokoła, przyznając mu dziedziczny tytuł szlachecki. Dla wzmocnienia organizmu latem 1841 r. profesor udał się w podróż leczniczą do wód w alzackim Niederbronn, która przedłużyła się o kolejną wyprawę badawczą do Paryża (gdzie został ciepło przyjęty przez rodzinę królewską), Strasburga, Karlsruhe i Würzburga. 17 lutego 1842 r. los nieoczekiwanie położył kres pracowitemu życiu Schorna w jego weimarskim mieszkaniu przy Esplanade A 3. Został pochowany obok członków rodziny Goethego, a już 1 marca w jego domu zorganizowano publiczną licytację pozostałych po nim książek, rękopisów, grafik, obrazów, rysunków, numizmatów, gipsowych odlewów oraz rozmaitych antyków<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> C.U.W., *Beyträge zur Kunstgeschichte*, „Kunstblatt. Herausgegeben von Ludwig Schorn”, 1827, nr 60 z 26 lipca, s. 240.

<sup>37</sup> Według umowy małżeńskiej posag Marii Pawłowny wynosił milion rubli, nie licząc licznych ruchomości. Zob. list jej matki, cesarzowej Marii Fiodorowny, do rosyjskiego ministra spraw zagranicznych, barona Andrieja Budberga, St. Petersburg, 28 kwietnia 1807, „Russkij Arhiv”, 1891, nr 12, s. 578–582.

<sup>38</sup> *Verzeichniss I. der Sammlung von Büchern aus mehreren Fächern der Literatur alter und neuer Zeit, namentlich der Kunstliteratur angehörende Schriften und Kupferwerke; II. der Sammlung von Oelgemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Lithographien, antiken Gegenständen, Münzen, Medaillen, Gypsabgüssen von antiken und modernen Skulpturen u. A. aus dem Nachlasse des Grossherzoglich Sächsischen*



10. Fragmenty il. 1 i 2 – ten sam detal rysunku i grafiki w odbiciu lustrzanym / Details from figs. 1 and 2 – the same detail from the drawing and print in mirror image

Omawiany obiekt jako pewną pracę Tobiasza Stimmera zakupił wówczas rezydujący w tym czasie w Bonn Karl Eduard von Liphart (1808–1891)<sup>39</sup> – urodzony w estońskiej prowincji Tartu znawca sztuki i wytrawny kolekcjoner, współtwórca działającego do dziś Estońskiego Stowarzyszenia Naturalistów (*Eesti Looduseuurijate Selts*). Po studiach na uniwersytetach w Tartu, Królewcu i Berlinie (matematyka, anatomia i nauki przyrodnicze) zainteresował się bliżej sztuką; po 1839 r. na kilka lat przeniósł się do Bonn, gdzie zaprzyjaźnił się z Augustem Wilhelmem von Schleglem, który zmotywował go do podjęcia studiów neofilologicznych. Podczas pobytu w Dorpacie (1843–1862) po cotygodniowym nabożeństwie w swym domu organizował tzw. niedzielne akademie, w ramach których, oprócz wspólnych rozważań na temat sztuki i wprawk malarskich, zapoznawał gości z wybranymi książkami, pracami graficznymi oraz rysunkowymi. Jednocześnie nie każdemu znajomemu Lipharta udawało się dostać do gabinetu, by podziwiać jego zbiory graficzne – przywilej taki mieli m.in. uznani wykładowcy uniwersyteccy<sup>40</sup>.

*Geheimen Hofraths und Ritters Dr. J.C. Ludwig von Schorn, welche zu Weimar den 1. März 1842 zu den Nachmittagsstunden von 2 bis 5 Uhr, Esplanade A Nr. 3 erste Etage, gegen baare Bezahlung im 14-Thalerfuss öffentlich versteigert werden sollen*, Weimar 1842, s. 56, poz. 41 (jako dzieło Tobiasza Stimmera; „wódz na koniu; w tle bitwa pod płonącą twierdzą”).

<sup>39</sup> *Deutschbaltisches biographisches lexikon: 1710–1960*, red. W. Lenz, Köln 1970, s. 463–464.

<sup>40</sup> „W domu Lipharta bywali intelektualści i uczeni mężowie. W niedziele, po kościele, spotykało się tam grono praktykujących miłośników sztuki podczas tzw. niedzielnej akademii, jak nazwali swoje stowarzyszenie, a podczas tych spotkań z ogromnym zapamiętaniem oddawano się malowaniu. Do tejszej niedzielnej akademii należeli, poza samym gospodarzem domu, późniejszy starosta August von Sivers, malarz Felix von Sivers, który dopiero co powrócił z Holandii, von Samson-Urbs, a także jego syn, inżynier i znany pisarz Hermann von Samson oraz W. Krüger, przyjaciel Lipharta z młodości. [...] Podczas poszczególnych wieczorów zajmowano się studiowaniem i objaśnianiem miedziorytów oraz rysunków; kiedy indziej czytano, wówczas w spotkaniach uczestniczyli również m.in. Pano-



W 1862 r. Liphart przeniósł się do Florencji, gdzie udało mu się powiększyć swą kolekcję<sup>41</sup> i nawiązać ważne kontakty wśród antykwaryuszy i miłośników sztuki, nie bez protekcji wielkiej księżnej Marii Romanowej, córki cara Mikołaja I.

We Florencji dorpacką *Sonntagsakademie* zastąpiły „wieczory Lipharta” (*Liphartschen Abende*), wielogodzinne dyskusje koneserów przy książkach, mapach, rycinach i rysunkach. Owe swobodne rozmowy na wszelkie tematy związane ze sztuką i nauką stanowiły swoiste repertorium tego, co widziano podczas organizowanych pod przewodnictwem Lipharta wycieczek po Florencji i jej okolicach, względnie terenach środkowej i północnej Italii. Punkt centralny jego mieszkania, z którego rozpościerał się okazały widok na Ogrody Boboli z jednej oraz na Giardino Torrigiani z drugiej strony, stanowił gabinet pana domu. Wypełniały go teczki z bezcennymi szkicami i rysunkami pomieszczone z fotografiami, odlewami z gipsu i książkami, które nie mieściły się w repozytoriach i szafach. Sztuchy zdobiły nawet baldachim łóżka tego miłośnika sztuki<sup>42</sup>.

Baron Karl Eduard von Liphart zmarł w stolicy Toskanii w 1891 r., wcześniej zapisawszy w testamencie weimarski rysunek wraz z całą kolekcją swemu wnukowi Reinholdowi Karlowi von Liphartowi (1864–1940), co potwierdza pieczęć kolekcjonerska na odwrociu. Ten ostatni znaczną część zbiorów rozprzedał, głównie na aukcjach zorganizowanych w roku 1894<sup>43</sup>, 1898 i 1899<sup>44</sup> w renomowanym lipskim domu aukcyjnym Carla Gustava Boernerera. Jak oblicza Ingrid Sahk, spieniężono wówczas łącznie ok. trzy tysiące obiektów<sup>45</sup>. Tytułowy rysunek udało się zbyć na drugiej ze wspomnianych wyprzedaży, pośród rycin i szkiców znajdujących się w 25 pudłach, wraz z ogromnym archiwum fotograficznym Lipharta<sup>46</sup>. 27 lipca 1898 r.

---

wie Nikolai, Alexander i Arthur von Oettingen, profesorowie [Johann Friedrich] Erdmann i [Theodosius] Harnack, starszy pastor W. Schwarz, później jako młody docent również de Gustav Reyher Theil”, K. K r ü g e r, *Ernst von Liphart*, „Baltische Monatsschrift”, 1899, 47, s. 373–396, tu: 376, za: I. S a h k, *Geteilte Freude und gelehrsame Abende. Über die Graphiksammlung und die künstlerischen Abende im Haus des Kunstkenner Karl Eduard von Liphart*, „Baltic Journal of Art History”, jesień 2011 – wiosna 2012, s. 303–327, tu: 315.

<sup>41</sup> Jego zbiory obejmowały dzieła Dürera, Lucasa van Leydena, Hansa Brosamera, Adriaena van Ostade, Paulusa Pottera, Williama Hogartha etc. Wraz z Wilhelmem von Bode dokonał wielu ważkich ustaleń atrybucyjnych odnośnie do takich twórców, jak Leonardo, Rafael czy Hercules Seghers.

<sup>42</sup> Jak wspominał Wilhelm von Bode, „wszystkie te skarby sprawiały wrażenie pograżenia w takim chaosie, że korzystanie z nich wydawało się praktycznie niemożliwe. A mimo to ich właściciel doskonale orientował się, gdzie co leży, i w tym pozornym bałaganie utrzymywał tak surowy ład, że jego młodzi przyjaciele niejednemu raz zostali ostro skarżeni, póki nie nauczyli się przestrzegać wzorowego zmysłu porządku właściciela podczas przeglądania poszczególnych tomów, wieszania i zdejmowania fotografii itd. Ten jedyny w swoim rodzaju dom Lipharta był wiernym odzwierciedleniem stanu jego umysłu: ogromne zasoby wszechstronnej wiedzy, pozornie nieuporządkowanej, z których w każdej chwili i dla każdego potrafił wydobyć coś frapującego”, W. v o n B o d e, *Karl Eduard von Liphart*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, 1891, 14, s. 448–450; *idem*, *Mein Leben*, t. 1, Berlin 1930, s. 44.

<sup>43</sup> *Catalog der hinterlassenen Kunstsammlung des Herrn Karl Eduard v. Liphart ehemals in Florenz*, Leipzig 1894.

<sup>44</sup> *Mehrere Kunst-Sammlungen aus verschiedenem Besitz. Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte alter Meister darunter viele seltene alte Italiener. Werk des Daniel Chodowiecki. Versteigerung zu Leipzig. Dienstag, den 24. Januar 1899 und folgende Tage*, Leipzig: C.G. Boerner, 1899; *Mehrere Sammlungen von Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuerer Meister darunter Ornamentzeichnungen aus verschiedenem Besitz. Versteigerung zu Leipzig Dienstag, den 27. Juni 1899 und folgende Tage*, Leipzig 1899.

<sup>45</sup> S a h k, *op.cit.*, s. 322.

<sup>46</sup> Większość zbiorów trafiła do rodzinnej Estonii i w znacznej mierze jest ozdobą Muzeum Uniwersytetu w Tartu (Dorpacie). Zob. G. A g o s t i, *Una famiglia di studiosi leonardeschi nei ricordi di Adolfo Venturi: i Liphart, padre e figli*, w: *I leonardeschi a Milano*, red. M.T. Fiorio, Milano 1991, s. 255–268; D.M. G o e z e, *Ich möchte meine*

decyzją dyrektora Carla Rulanda został on zakupiony jako praca Matthäusa Meriana do Wielkksiążęcych Zbiorów Sztuki i Muzeów w Weimarze<sup>47</sup>.

Portret Zygmunta III Wazy trafił do kolekcji Staatliche Kunstsammlungen Weimar, a potem do biblioteki założonej przez księcia Saksonii-Weimar Wilhelma Ernesta I (1662–1728), wywodzącego się z luterkańskiej, ernestyńskiej linii rodu Wettinów, surowego patrona samego Jana Sebastiana Bacha. W 1991 r. biblioteka otrzymała imię po swej największej mecenasce, księżnej Annie Amalii, panującej jako regentka w latach 1758–1775. To ona odziedziczyła zbiory biblioteczne po mężu Erneście Augustie II Konstantynie, synu Ernesta Augusta I, bratanka założyciela biblioteki. Z kolei jej potomek, Karol August I, patron epoki określonej z czasem jako klasyka weimarska (niem. *Weimarer Klassik*), opiekę nad zbiorami bibliotecznymi przekazał samemu Johannowi Wolfgangowi Goethemu. Zbiory Graficzne Biblioteki Księżnej Anny Amalii weszły w skład założonego w 1919 r. Instytutu *Kunstsammlungen zu Weimar*, a następnie wspomnianego zespołu kulturalnego Klasyczny Weimar.

## WOLFGANG KILIAN A PROBLEM AUTORSTWA RYSUNKU

Umieszczona w lewym dolnym rogu kompozycji sygnatura Tobiasa Stimmera jest oczywiście fałszywa<sup>48</sup>. Spreparowano ją zapewne w 1. połowie XIX w., być może na wzór sygnatury Stimmera na autoportrecie tegoż z 1563 r.<sup>49</sup>. Zresztą już na pierwszy rzut oka widać, że rysunek nie ma nic wspólnego ani z epoką Stimmera, ani z jego indywidualnym modusem. Jak pisze Dieter Koepplin<sup>50</sup>, w swej twórczości ów wielki *Praeceptor Germaniae* wykraczał daleko naprzód w porównaniu z sobie współczesnymi, potrafiąc łączyć bogactwo pełnych fantazji osiągnięć z monumentalną prostotą. W weimarskiej realizacji na próżno jednak szukać jego zamaszystych i mocnych pociągnięć piórka, regularnego i precyzyjnego szrafowania, uważnie i oszczędnie stosowanej, „silnej, a jednocześnie delikatnej i przejrzystej oraz po części deko-

---

*Feder meinem lieben baltischen Vaterlande weihen. Aus Briefen Georg Julius von Schultz-Bertrams an Karl Eduard von Liphart*, w: *Buch und Bildung im Baltikum. Festschrift für Paul Kaegbein zum 80. Geburtstag*, red. H. Bosse, O.H. Elias, R. Schweitzer, Lüneburg 2005, s. 457–466; *Unistuste Raadi. Liphartite kunstikogu Eestis/Raadi of Our Dreams. The Liphart Family and Their Art Collection in Estonia*, red. I. Kukk, Tartu 2015. Przeważająca część prywatnego archiwum Lipharta znajduje się w zbiorze dokumentów Instytutu Herdera w Marburgu (DSHI 110 Liphart).

<sup>47</sup> *Kunstnachlass des Herrn Karl Eduard von Liphart ehemals in Florenz... Zweite Abteilung: Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuer Meister. Versteigerung zu Leipzig Dienstag, den 26. April 1898 und folgende tage von vormittags 10 uhr an durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner Nürnbergerstrasse 44*, s. 52, poz. 605.

<sup>48</sup> M. C h r i s t, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogryphes, rebus, etc...*, Paris 1750, s. 272; F. B r u l l i o t, *Dictionnaire de monogrammes...*, Munich 1817, cz. 1, nr 1222, *Supplement de la premiere part*, nr 173; G.K. N a g l e r, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, Welch sich zur Bezeichnung ihrer Werke lines figürlichen Zeichens, der initialen des Names, der Abbréviation desselben etc...*, t. 5, München 1879, poz. 324.

<sup>49</sup> Piórko, tusz, akwarela, papier, 19,7 x 15 cm, Peyersche Tobias-Stimmer-Stiftung Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen.

<sup>50</sup> D. K o e p p l i n, *Stimmers kaum manieristische Zeichnungen*, w: *Spätrenaissance am Oberrhein: Tobias Stimmer 1539–1584*, kat. wyst., Kunstmuseum Basel, 23 września – 9 grudnia 1984, red. R. Hiltbrand, Basel 1984, s. 295–311.



11. Fragment il. 1/ Detail from fig. 1



12. Fragment il. 1 / Detail from fig. 1

racyjnej”, długiej kreski<sup>51</sup>. Jednocześnie tytułowe dzieło sztuki znamionuje inne podejście do modelunku światłocieniowego niż u wspomnianego typowego epigona Dürerowskiego szrafunku epoki późnego renesansu. Zabytek dokumentuje przede wszystkim adaptację weneckiej ikonografii portretowej końca XVI w. oraz zakorzenienie w stylistyce późnego manieryzmu południowoniderlandzkiego.

Z wielu względów trudno również przyjąć za autora Zygmunтового portretu Matthäusa Meriana starszego (1593–1650), co sugerowano w 2. połowie XIX w.<sup>52</sup>. Twórca ryciny opracowanej na podstawie omawianego rysunku (przypomnijmy, widać wyraźne ślady przenoszenia go stylusem na płytę miedzianą, por. il. 4, 13), czyli Wolfgang Killian, współpracował z urodzonym w Bazylei artystą przy kilku projektach, m.in. przy *Theatrum Europeum*<sup>53</sup>. Jednak w 1609 r. Merian odbywał praktykę u Christopha Murera i Dietricha Meyera starszego w Zurychu<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> J. Tylicki, *Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, Toruń 2005, s. 77.

<sup>52</sup> Zob. przyp. 1.

<sup>53</sup> *Vera Delineatio Portae Triumphalis, Quam Invictissimo Rom: Imperatori Ferdinando III, cum parta pace in Germania, sua Caes. Maiestas, primum urbem. Ratisp: ad Comitia ingrederetur, laudatiss: Senatus ibidem, in signum submissa gratulationis, et summae devotionis, erigi curavit, Anno 1652. d. 12. Decemb.*, miedzioryt, 59 x 42 cm.

<sup>54</sup> W ü t h r i c h, *Die Handzeichnungen von Matthäeus Merian...*, s. 17–18 oraz 81 – tu wzmianka o tytułowym rysunku (nierozpoznanym współcześnie przez autora w kolekcji weimarskiej) wystawionym na aukcję w 1898 r. rzekomo jako praca M. Meriana: *Nach links galoppierender Feldherr mit Harnisch und dem Orden des Goldenen Vlieses. Im Hintergrund eine grosse Schlacht, dabei ungarische Reiter. Federzeichnung mit Bister, Weiss gehört,*



13. Fragmenty il. 1 i 2 – ten sam detal rysunku i grafiki w odbiciu lustrzanym / Details from figs. 1 and 2 – the same detail from the drawing and print in mirror image

Jesienią roku następnego na krótko powrócił do Bazylei, aby wkrótce podjąć studia w Strasburgu (u Friedricha Brentela), a następnie w Nancy i Paryżu (od 1612), pobierając nauki od samego Jacques'a Callota i prędko zyskując samodzielną pozycję na rynku graficznym<sup>55</sup>. Wspomniana inskrypcja (raczej nie autorska) na odwrociu: *König von Pol[ei]n und Schweden*, na pierwszy rzut oka przypomina nieco charakter pisma Meriana. Ekspertyza grafologiczna wykluczyła jednak jego rękę<sup>56</sup>. Znamienne, że środki wypowiedzi artystycznej są tu odmienne

360 x 440 mm (hochformatig).// vomöglich Vorzeichnung zum Portrait von König Gustav Adolf zu Pferd, Radierung 336 x 445 cm.

<sup>55</sup> L.H. Wüthrich, *Matthaeus Merian d. Ä. Biographie*, w: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn (15.9.–7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (27.11.1993–13.2.1994) als unsterblich Ehren-Gedächtnis zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren: worin eygentlich beschrieben und abgebildet wird sein ganzes Leben*, oprac. W. Bingsohn, U. Schneider, Frankfurt am Main 1993, s. 5–19; *idem, Merian Matthaeus d. Ä., w: Neue deutsche Biographie*, t. 17, Berlin 1994, s. 136–138; M.H. Grieb, *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, München 2007, s. 1007.

<sup>56</sup> Co oczywiście nie przekreśla całkowicie hipotezy, iż rysunek znajdował się w kolekcji Meriana lub jego spadkobierców, *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn...*, poz. 3.1 i 157. Za opinię grafologiczną dziękuję niniejszym Felicitas Kolb z Lanshut.

od praktyki Merianowskiej, zwłaszcza okresu (w którym bez wątpienia omawiany rysunek powstał), kiedy to młody Merian pozostawał pod przemożnym wpływem linearnego stylu wspomnianego Murera. Opracowując wówczas rysunki przygotowawcze do malowideł na szkło (z drobiazgowym konturowaniem i intensywnym, szarym lawowaniem), kopiował dzieła Dürera oraz Hansa Holbeina młodszego<sup>57</sup>. Dopiero po latach – nie bez wpływu Paula Brila (1554–1626), Frederika van Valckenborcha (1566–1623) oraz artystów tzw. szkoły frankentalskiej – Merian zyskał swobodę w omawianej dziedzinie. Zinternalizował zdobycze świetlistego, sugerującego szczególną głębię rysunku niderlandzkiego, praktykę stosowania delikatnego piórka, odważnego lawowania i podmalowywania całości akwarelą na brązowo i szaro. Trzeba jednak przyznać, iż nigdy nie osiągnął takiego poziomu w różnicowaniu walorowym jak autor tytułowego dzieła. I co istotne: wykonywał owe niemal zawsze niesygnowane, niejednolite w planie formalnym rysunki prawie wyłącznie na potrzeby wydawnictwa, które przejął od Johanna Theodora de Bry we Frankfurcie nad Menem<sup>58</sup>. Niezawodnie tytułową pracę łączono z Merianem z racji pewnej zbieżności ikonograficznej z władczyimi portretami konnymi, rytowanymi według zamysłu tego artysty, z charakterystycznymi szarfami dowódczymi swobodnie powiewającymi w przeciwnym kierunku, niż zmierzał jeździec<sup>59</sup>. Kim zatem był autor tytułowego rysunku? Zanim podejmiemy próbę odpowiedzi na to pytanie, wydaje się wskazane, by najpierw pochylić się nad osobą rytownika, dla którego zrealizowano omawiany „abrys”.

Cieszący się tytułem *Bürger- und Kùpferstecher in Aùgspurg*, względnie *Eiconographus Augustanus*, Wolfgang Kilian był synem Bartholomäusa Kiliana starszego, a uczniem swojego ojczyrna Dominika Custosa (1560–1612)<sup>60</sup>. W latach 1605–1608 odbył podróż do Mediolanu, Mantui, Rzymu i Wenecji, której reminiscencje odnajdujemy w późniejszych sztychach,

<sup>57</sup> M. Reinhard-Felice, *Die Zeichnungen Matthäus Merian des Älterens*, w: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn...*, s. 55–57 oraz w tymże katalogu poz. 36–42. Można choćby porównać ujęcie ruin Smoleńska z odpowiednim fragmentem narysowanego po 1620 r. *Kwietnia* Meriana, a dym nad Smoleńskiem z charakterystycznymi dla Meriana, dopracowanymi chmurami, choćby na wyobrażeniu rzeki Wiese pod Bazyleą, Städtelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, nr inw. 13066 oraz Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie, Gabinet Rycin, nr inw. C 1937–1009, *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn...*, s. 86–87, poz. 54 i poz. 74.

<sup>58</sup> Merianowskie rysunki przygotowawcze do rycin wykonywane były zwykle przy użyciu brązowego tuszu nanoszonego na papier piórkim oraz szarego lawowania pędzelkiem. W celu dokonania translacji najpierw zacerniano je na odwrociu, a następnie stylusem przenoszono kompozycję na metalową matrycę. Należy przy tym wziąć pod uwagę, iż niektóre zachowane jego rysunki przygotowawcze nie zostały bezpośrednio przeniesione na płytę graficzną. Przypuszczalnie istniały jeszcze inne ich wersje, ze szczegółowymi zmianami ikonograficznymi; nie możemy jednak wykluczyć, iż Merian rysował także bezpośrednio na matrycach miedziorytniczych, Reinhard-Felice, *op.cit.*, s. 56.

<sup>59</sup> Zob. portret konny Ludwika XIII wydany w 1614 r. czy nieco bardziej zbieżny formalnie z tytułowym dziełem portret Jana Fryderyka Wirtemberskiego z ok. 1623 r., *Hollstein's German Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, t. 26: *Matthäus Merian the elder*, red. T. Falk, oprac. R. Zijlma, Amsterdam 1989, poz. 434; *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn...*, s. 183, poz. 123, s. 185, poz. 127; L.H. Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ae*, t. 1: *Einzelblätter und Blattfolgen*, Basel 1966, s. 206–207, poz. 650, il. 384.

<sup>60</sup> Dominik Custos (jego właściwe nazwisko rodowe brzmiało Baltens) założył w Augsburgu wydawnictwo artystyczne, gdy ożenił się z wdową po złotniku Bartholomäusie Kilianie (zm. 1583). Jego twórczość obrazuje syntezę tradycji niderlandzkiej oraz środkowoeuropejskiej – inspirowanej sztuką Italii.

wykonanych na wzór Tintoretta, Veronesego, Jacopa Bassano i Paola Farinatiego<sup>61</sup>. Oczywiście włoska wędrownka artystyczna nie pozostała bez wpływu także na omawiany portret polskiego króla – skoro Kilian sporządził go tuż po powrocie do zniszczonego zarazą przełomu 1607 i 1608 r. oraz targanego konfliktami wyznaniowymi Augsburga<sup>62</sup>. Prestiżowy w wymowie miedzioryt, kompozycyjnie odbiegający od całej znanej twórczości portretowej artysty, został opublikowany – niechybnie jako sztuka mistrzowska (*Kunststück*) opracowana po powrocie z czeladniczej peregrynacji – w wydawnictwie urodzonego w Antwerpii Custosa. Stąd zapewne pochodzą – niezależnie od północnego w typie pierwowzoru rysunkowego – dostrzegalne w pracy pierwiastki niderlandzkich prądów stylowych, najwidoczniej nabyte podczas terminowania u ojczyma<sup>63</sup>. Wolfgang, uprawiający głównie miedzioryt, doskonale sprawdzał się w grafice ilustracyjnej, użytkowej oraz okolicznościowej, ale oprócz wedut i wyobrażeń kartograficznych to konterfekty stanowiły *gros* jego dorobku. Choć najczęściej nienagane pod względem technicznym, jego prace cechują się zazwyczaj pewnym konserwatyzmem formy. Wyróżniający się linearnością stylu oraz wręcz pryncypialną predylekcją do profuzji ornamentalnej nieco ustępował w kunszcie swemu bratu Lucasowi – artyście mającemu ambicje niemal malarza rytownika (*peintre-graveur*), a w każdym razie mistrza grafiki autorskiej<sup>64</sup>.

Lucas Kilian, najbliższy manierze Claude'a Lorraina, pozostawił niemało niesygnowanych prac, jednak raczej nie był on autorem tytułowego rysunku. Różnicę pomiędzy stylami obu braci Kilianów wyraźniej dostrzegamy tam, gdzie stawiane są wyższe wymagania, jeśli chodzi o swobodę inspiracji i talent twórczy, a zwłaszcza w sposobie redagowania ornamentów. Wolfgang – znany z silnie i zdecydowanie ciętej rylcem oraz kunsztownie giętkiej, nierzadko mistrzowsko zwijającej się na końcach kreski, a przy tym zdyscyplinowanego szrafowania, słowem: z trzeźwego, a czasem niemalże rzemieślniczego stylu twórczości – był przede wszystkim rytownikiem reprodukcyjnym. Do historii przeszły zwłaszcza serie portretowe jego autorstwa,

<sup>61</sup> A. H ä m m e r l e, *Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian*, Augsburg 1922, s. 16.

<sup>62</sup> Artyści z rodziny Kilianów byli ewangelikami.

<sup>63</sup> Dopiero w 1611 r. Wolfgang poślubił córkę augsburskiego złotnika Susannę Endriß, co umożliwiło założenie własnej oficyny wydawniczej. Niedostatek zmusił go do publikowania również niezbyt artystycznie projektów. Brak perfekcji technicznej, wirtuozerii oraz efektów malarskości dostrzegamy choćby w *Hortus Eystaettensis* z licznymi miedziorytami, które stanowiło opis książęco-biskupiego ogrodu botanicznego na zamku Willibaldsburg w pobliżu Eichstätt (1 wyd. 1613). Ilustrowane przez Wolfganga Kiliana dzieło o podrzędnym znaczeniu artystycznym to również historia klasztoru St. Ulrich w Augsburgu, opatrzona rycinami według projektów Hagera, a także choćby 101 ilustracji do *Vita S. Jgnatii*.

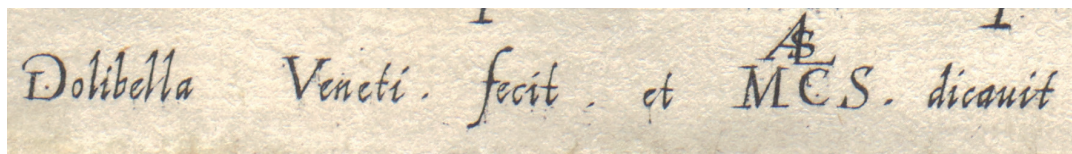
<sup>64</sup> Trzeba przyznać, iż bezpośrednia, a jednocześnie surowa technika Lucasa Kiliana była mniej wrażliwa i delikatna aniżeli twórczość jego niderlandzkich rówieśników. Jak zauważył Albert Hämmerle, artysta łączył bogactwo talentu ze wszystkimi „linearnymi” ograniczeniami swoich czasów; jego *œuvre* jest klasycznym przykładem transmisji wzorców formalnych i ikonograficznych grafiki niderlandzkiej na teren Rzeszy. Z czasem odrzucił on północną ostrożność w opracowywaniu materiału, pewne ignorowanie światłocienia, surowość i szorstkość kontrastów oraz brak głębi. Zanegował sztukę, która potępiała każdą prostą linię, której celem było jedynie kokietowanie sposobem prowadzenia dłuta, pełnym teatralnej lekkości, w duchu tzw. stylu *Teigstil*, całkowitego rozproszenia i rozmiękczenia materii graficznej. Zaczął skłaniać się ku sztuce włoskiej, a w szczególności weneckiej. Anette Michels uznaje go za najważniejszego rytownika w pierwszych trzech dekadach XVII w., którego „dzieła wyróżniały się najdoskonalszą jakością”. Jego technika w przekonaniu E. Wengenmayra „zakrawała niemalże na brawurę”. E. W e n g e n m a y r, *Lucas Kilian: Sein Leben und sein Werk 1579–1637*, Würzburg 1922, s. 30, 32; H ä m m e r l e, *op.cit.*, s. 50; M i c h e l s, *op.cit.*, s. 41.



14. Fragmenty il. 2 i 3 / Details from figs. 2 and 3

np. wizerunki Fuggerów (*Contrasehe der Herren Fugger und Frauen Fuggerin, welche in diesem Geschlechte geboren wurden und zu demselben sich ehelich verpflichtet haben*), cesarzy i arcyksiążąt austriackich oraz książąt Saksonii i Bawarii (*Genealogia Sev. Boariae ducum et quorundam genuiae effigies*). Jego nazwisko jako jedynego autora występowało najczęściej na planach i wedutach miast<sup>65</sup>. Stosunkowo rzadko ujawniał nazwiska autorów reprodukowanych bądź parafrazowanych pierwowzorów, robił wyjątki w przypadku takich artystów, jak

<sup>65</sup> Wart szczególnego uznania jest jednak niemający sobie równych ośmioczęściowy plan miasta Augsburga autorstwa Wolfganga Kiliana z 1626 r., będący prawdziwym arcydziełem kartografii – szczególnie zdumiewająca jest jego niemalże naukowa dokładność, jak również śmiałość i rozmach całego projektu.



15. Fragment il. 2 / Detail from fig. 2

Johann II Sadeler, Veronese<sup>66</sup>, Tintoretto, Adriaen de Vries, Jacobo Palma, Matthäus Gundelach, Christoph Schwartz, Johann Matthias Kager, Christian Richter, Johann Heinrich Schönfeld i Joachim von Sandrart<sup>67</sup>. Wśród autorów Kilianowych pierwowzorów spotykamy nadto takie nazwiska, jak: Caspar am Ortz, Burckhardt Schramman, Alexander Wiskemann, Magnus Kilian, Johann Ernst von Altmannshausen, Antonius Stevens a Steinfels, Emmanuel Stenglin, Franciscus de Traytorrens, Joannes Conrad Seitz, Johann Eusebius Mayer, Johannes Bottanus, Francisco Bazan, P. Franceschi, T. Hoffman, Andreas Schuch (Schuech, Schuoch) oraz Johann Creutzfelder<sup>68</sup>. Czy któryś ze wspomnianych twórców mógł być autorem tytułowego rysunku? Raczej nie. Na pewno nie był nim wykształcony w środowisku rudolfińskim artysta rangi M. Gundelacha, choć warto podkreślić, iż musiał pozostawać z owym kręgiem w wyraźnym związku. Potwierdza to choćby fakt posłużenia się schematem ikonograficznym wykorzystanym parę lat wcześniej (1604) w portrecie Zygmunta III, zrealizowanym przez Josepha Heinza starszego, dawniej przechowywanym w Schleissheim<sup>69</sup>. Niezależnie od zapożyczeń z ikonosfery weneckiej styl artysty wykazuje głębokie powinowactwo z formą sztuki Niderlandów, względnie północnych krajów niemieckich<sup>70</sup>.

Mieczysław Morka celnie skonstatował, iż miedzioryt Kiliana, oparty na wzorach dostarczonych przez Tomasza Dolabellę, powstał jeszcze przed zdobyciem Smoleńska, a został zlecony „zapewne podczas wojennych przygotowań lub pierwszych miesięcy działań militarnych i nasilającej się kampanii propagandowej”<sup>71</sup>. Niezachowaną datę 1609, być może zatartą bądź jeszcze w 1867 r. znajdującą się na następnie (wtórnie) obciętym krańcu tytułowego rysun-

<sup>66</sup> *Hollstein's German Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, t. 18, wyd. F. Anzelevsky, oprac. R. Zijlma, Amsterdam 1976, poz. 4.

<sup>67</sup> *Ibidem*, poz. odpowiednio: 16; 89; 414; 382, 385, 392, 878A; 8; 29, 52, 266, 416–428, 522–581, 708; 111, 179, 356; 78, 582; 137.

<sup>68</sup> *Ibidem*, poz. odpowiednio: 439–441; 384, 397, 442, 443, 877; 120; 360; 80; 383; 93; 84; 87; 98; 66; 14; 318; 908–909; 207, 311, 313, 354; 257.

<sup>69</sup> Olej, płótno, 147 x 113 cm (z sygnaturą *J. Heintzen: F.*), Monachium, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, nr inw. 11 885 (d. 7031), *R u s z c z y c ó w n a*, *op.cit.*, s. 204, il. 35.

<sup>70</sup> W przekonaniu prof. Jacka Tylickiego „dzieło jest w ogóle raczej niderlandzkie, niż niemieckie, chyba że kolońskie. Jego staranny i uważny, ale dość swobodny, niewymuszony modelunek przypomina rysunki przygotowawcze do rycin, wykonywane np. przez Crispijna van de Passe starszego”, list z 24 listopada 2016 r. Dodajmy, iż przedmiotowy rysunek przypomina nieco idiom norymberskiego artysty Johanna Kreuzfeldera (1571–1636), *Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus 5 Jahrhunderten, 15. Jh.–19. Jh. aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg*, red. H. Maedebach, Coburg 1970, poz. 61, il. 46.

<sup>71</sup> M o r k a, *Polski nowożytny portret konny...*, s. 92–94. Zob.: U. A u g u s t y n i a k, *Informacja i propaganda w Polsce za Zygmunta III*, Warszawa 1981; *eadem*, *Wazowie i „królowie rodacy”. Studium władzy królewskiej w Rzeczypospolitej XVII wieku*, Warszawa 1999, s. 80–102.



ku, Liphart odczytał mylnie jako 1604<sup>72</sup>. Nie sposób jednak nie zauważyć, iż Kilian wyrył portret konny polskiego władcy formatu *in folio* nie według dopracowanego pierwowzoru rysunkowego autorstwa mistrza z Belluno<sup>73</sup>, lecz na podstawie przestanych z Krakowa wskazówek. Były to głównie sugestie pisemne oraz wzory graficzne, takie jak *Mediceae familiae rerum feliciter gestarum victoriae et triumpho elegantissimi iconibus a Iohanne Stradano Flandro artificiosissimo penicillo delineata et a Philippo Galaeo in aes incisa et edita 1583*<sup>74</sup>, względnie przerysy z tych ostatnich. U dołu kompozycji Kiliana czytamy: *S.R.M. Pictor Thomaso Dolibella [sic!] Veneti. Fecit. et MCS. dicauit. Wolff. Kilianus scalpsit* – w tym okresie Kilian zazwyczaj używał tej formuły zamiast *sculpsit*. Nad wspomnianym skrótem *MCS dicauit* umieszczono monogram wiązany *ASL (ALS)*, który umknął uwadze badaczy (il. 15). Jeśli uznamy ów skrót za całość, *ASLMCS dicauit* mogłoby oznaczać, iż Dolabella z radością zadedykował całość Jego Cesarskiej Mości: *a libens Suae Maiestatis Caesareae Sacrae dicauit*. Ów detal odnosi się jednak raczej do autora pierwowzoru rysunkowego. Jego dodanie na końcu opracowania płyty i kaligrafowania wszystkich inskrypcji mogło wynikać z pewnych nieporozumień, które wyniknęły pomiędzy związanym wolą zleceniodawcy Kilianem a autorem precyzyjnego rysunku przygotowawczego do miedziorytu.

Artystą kryjącym się za wspomnianymi inicjałami *ASL* bynajmniej nie był Laurentius Stoerius Augsburgensis, czyli Lorenz Stoer (Lienhart Stöer, Stör, Stoer, Sterr, Storr, 1537–ok. 1612), podpisujący się monogramem *LS*<sup>75</sup>, czy choćby podobnie sygnujący swe dzieła Lorenz Strauch z Norymbergi (1540 – po 1630)<sup>76</sup> bądź Lorenz Saeuberlich (Seuberlich, zm. 1613) – wydawca i księgarz z Wittenbergi<sup>77</sup>. Inicjałami *LAS* podpisywał się rytownik reprodukujący rysunki Stimmera w Strasburgu ok. 1570 r.<sup>78</sup>. Środkowe „A” mogło być także zlatynizowanym odpowiednikiem

<sup>72</sup> Zob. przyp. 1.

<sup>73</sup> „Z większą ostrożnością należy traktować fragment napisu mówiący o wykonaniu i dedykowaniu królowi tej kompozycji przez Dolabellę. Mając na względzie braki jego talentu, wyraźnie widoczne w rozwiązaniu ryciny z 1611 roku, można przypuszczać, że albo przesłał on Kilianowi rysunek odwzorowujący układ jakiegoś innego wizerunku zachodnioeuropejskiego, albo tylko bardzo ogólny szkic kompozycyjny wraz z przekazem portretowym króla. Na tej podstawie sztycharz dał własne opracowanie, zgodnie z obiegowymi schematami stosowanymi w pracowniach rodziny de Passe, Mateusza Meriana, czy innych rytowników niderlandzkich i niemieckich”, M o r k a, *Polski nowożytny portret konny...*, s. 92.

<sup>74</sup> P. F e h l, *Vasari e Stradano come panegiristi dei Medici. Osservazioni sul rapporto tra verità storica e verità poetica nella pittura di fatti storici*, w: *Il Vasari storiografo e artista: congresso internazionale nel IV centenario della morte, 1974*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florence 1976, s. 207–224; *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Johannes Stradanus*, part 3, oprac. M. Leesberg, red. H. Leeftang, Amsterdam 2008, s. 352–372. Na popularność pod polskim niebem, a w szczególności w pracowni Dolabelli, cyklu Stradanusa/Gallego wskazał M. M o r k a, *Wzorce graficzne polskiego malarstwa batalistycznego w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 41, 1984, nr 2–3, s. 210–256.

<sup>75</sup> Według Stettena Stöer żył jeszcze w 1621 r., P. v o n S t e t t e n, *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgechichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1779, s. 283, 373; C h r i s t, *op.cit.*, s. 209.

<sup>76</sup> J. H e l l e r, *Zusätze zu Adam Bartsch's Le Peintre Graveur*, Nürnberg 1854, s. 117–120; N a g l e r, *Die Monogrammisten...*, t. 5, poz. 133.

<sup>77</sup> C h r i s t, *op.cit.*, s. 209; N a g l e r, *Die Monogrammisten...*, t. 5, poz. 141.

<sup>78</sup> C h r i s t, *op.cit.*, s. 201–202; G. K. N a g l e r, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten Und unbekanntes Künstler aller Schulen, Welch sich zur Bezeichnung ihrer Werke lines figürlichen Zeichens, der initialen des Names, der Abbrueviatur desselben etc...*, t. 4, München 1864, s. 926, poz. 275.

przyimka „van”<sup>79</sup>. Sposób zapisu monogramu na miedziorycie Kiliana przypomina inicjały nieokreślonego twórcy *DSL* (*SDL*), działającego w Czechach ok. 1619 r.<sup>80</sup>. Niezidentyfikowany malarz norymberski aktywny w latach 1626–1650 także posługiwał się zbliżonym monogramem, ale bez „S”<sup>81</sup>. *Last but not least* malarz i rytownik A.L. Schärer, podpisujący się najczęściej wiązonym monogramem *SL*, współpracował z Lucasem Kilianem w augsburskim emporium złotniczo-graficzno-wydawniczym, będąc zapewne jego uczniem. Miedziorytnik czynny ok. 1612 r., znany m.in. z kopii rycin Pietera Jansza Saenredama wydanych w Augsburgu przez Lucasa Kiliana, a także sztychów kopiujących prace Jacoba Mathama i Aegidiusa Sadelera II, często bywa utożsamiany z monogramistą *HLS* (H.L. Schaerer), autorem rycin opracowanych według pierwowzorów Saftlevena<sup>82</sup>. Jego styl co do zasady odpowiada stronie formalnej tytułowego rysunku, choć kwestia nazwiska jego autora, a także jego realnego wkładu w pracę koncepcyjną z pewnością pozostaje wciąż otwarta. Ścisłe połączenie wspomnianych trzech liter z dedykacją dla cesarza (współfinansującego przedsięwzięcie?), łącznie z faktem wykorzystania pierwowzoru Heintza w sposobie formowania głowy modelu, mogłyby wskazywać na krąg cesarski jako sferę filiacji artystycznej nieznanego praktyka piórka i pędzla. Brak tu jednak śladów steatralizowanego, alegorycznie skomplikowanego, afektowanego manieryzmu i silnie włoskiego sposobu obrazowania, charakterystycznych dla sztuki rudolfińskiej; w to miejsce dostrzegamy wyraźne zakotwiczenie w praktyce wypracowanej przez co najmniej dwa pokolenia artystów działających w południowych Niderlandach.

Pewną zagadką stanowi niejednorodność, formalny dysonans pomiędzy niektórymi partiami dzieła. W opracowaniu postaci jeźdźca, konia oraz płonącej twierdzy konstatujemy finezyjne wykończenie i klarowną, formalnie wyważoną strukturę, miejscami błyskotliwe, swobodne operowanie pędzlem, malarską jakość, jednoznaczny prymat lawowania. Ten ostatni zabieg

<sup>79</sup> Skrótem *L. à S.* opatrywał niekiedy swe grafiki Ludwig von Siegen, urodzony w 1609 r. wynalazca mezzotinty; inicjałami *S.A.L.* (*S à L*) sygnował swe prace uceń Crispina de Passe młodszego, Simon Anton van Lamsweerde z Utrechtu (Steven van Lamsweerde *alias* Lamzweerde). Żaden ze wspomnianych artystów nie mógł jednak być autorem rysunku – już choćby ze względu na datę urodzin. Assuerus van Londerseel (Assuerus van Londerzeel) działał głównie do 1599 r. i posługiwał się nieco innym monogramem; w Plantinianie pracowali także Anton. van Leest oraz Assuerus Van Landerzeel, *L. de Laborde, Histoire de la gravure en manière noire*, Paris 1839; G.K. Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, Welch sich zur Bezeichnung ihrer Werke lines förglichen Zeichens, der initialen des Names, der Abbriviaturesselben etc...*, t. 1, München 1858, poz. 813; *idem, Die Monogrammisten...*, t. 4, s. 275, poz. 927, s. 1004, poz. 3938; *Annales Plantiniennes*, oprac. Ch. Ruelens, Bruxelles 1865, s. 42; A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, t. 2, Wien und Leipzig 1910, poz. 3430; P.T.A. Swillens, *De Utrechtsche teekenaar=graveur Steven Van Lamsweerde, „Oud Holland”*, 1933, 50, s. 58–63.

<sup>80</sup> Nagler, *Die Monogrammisten...*, t. 4, s. 338, poz. 1034.

<sup>81</sup> Nagler, *Die Monogrammisten...*, t. 1, poz. 809.

<sup>82</sup> Christ, *op.cit.*, s. 149; J.R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon oder Kurtze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister...*, cz. 1, Zürich 1810, s. 603; F. Brulliot, *Dictionnaire de monogrammes...*, Munich 1817, cz. 2, nr 221; Nagler, *Die Monogrammisten...*, t. 5, poz. 147; *idem, Neues allgemeines Künstlerlexicon: oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, bildhauer, baumeister, kupferstecher, etc.*, t. 15, München 1845, s. 105; *Suppléments au peintre graveur de Adam Bartsch, recueillis et publiés par Rudolph Weigel*, t. 1: *Peintres et dessinateurs Néerlandais*, Leipzig 1843, s. 35–36; *Hollstein's German Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, t. 42, red. T. Falk, oprac. R. Zijlma, Rotterdam 1996, s. 72–81.



16. Georg Kelller, *Smolensko*, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Krakowie, kolekcja Emeryka Hutten Czapskiego. Fot. Pracownia Reprograficzna MNK / Georg Kelller, *Smolensko*, copperplate engraving, National Museum in Kraków, Emeryk Hutten Czapski collection. Photo Pracownia Reprograficzna MNK

– zarówno powtarzający wyraziste kontury (wł. *aombrare di aquarelle*), jak i kunsztownie wypełniający tworzące przez nie pola<sup>83</sup> (wł. *macchiare*) – zdecydowanie dominuje nad dość śmiałą, płynną i delikatną, a jednocześnie elastycznie i starannie prowadzoną długimi duktami, poprawną, choć bynajmniej nie wirtuozerską, kreską. Na podkreślenie zasługuje powściągliwe stosowanie w całej kompozycji linii cieniujących, przy tym rzadko się krzyżujących. Są to cechy miękkiego stylu zaalpejskiego, typowe dla italianizującego artysty północnego manieryzmu, precyzyjnym światłocieniem świadomie budującego poszczególne bryły, choć – w opozycji do tradycji (staro)niemieckiej – nie naśladującego zdyscyplinowanego, regularnego duktu pedantycznych linii miedziorytu (*Federkunststück*). Dla kontrastu, po części retuszowane ciemniejszym tuszem i węższym piórkiem (miejscami przetarte) partie wojska w dalszym planie wydają

<sup>83</sup> W tym zakresie możemy domyślać się inspiracji twórczością rysunkową Pietera Aerstena i Maertena de Vosa.

się dość nieporadnie oddane<sup>84</sup>, zdradzając niejaką niepewność chwiejnej, dość nerwowej, rwącej się szkicowej kreski, o liniach cokolwiek chaotycznych. Te przejawy pewnej niespójności wraz z brakiem oryginalnej sygnatury na rysunku mogą poddać myśl o przypisaniu autorstwa rysunku działającemu pod opieką Custosa i Kilianów młodemu, niezbyt doświadczonego artyście – bardziej malarzowi niż rytownikowi czy złotnikowi swobodnie operującemu techniką opartą na pracy piórkem – poszukującemu impulsów w aktualnych zdobyczach sztuki niderlandzkiej. Związany wymogami warsztatu rytowniczego, niejako *ex definitione* narzuconą linearnością stadium pośredniego w przygotowaniu ryciny, ów rysownik starał się zrealizować sugerowaną przez zleceniodawcę wizję, rekonstruowaną na podstawie wytycznych przesłanych do Augsburga przez Dolabellę – świetnie poruszającego się w świecie grafiki zarówno włoskiej, jak i tej kręgu północnego<sup>85</sup>. Przy czym warto nadmienić, iż ów współpracownik Kilianów pisemne wskazówki zinterpretował raczej dość swobodnie, w trzeźwym duchu północnego realizmu. Wbrew sugestii Dolabelli nie dopuścił do świata przedstawionego postaci alegorycznych czy mitologicznych, natomiast źródła ikonograficzne sparafrazował kreatywnie, mimo wszelkich niedostatków tworząc harmonijną całość. Wolfgang Kilian miał w zwyczaju wykorzystywać jedynie główne zarysy szablonu-modelu, na potrzeby opracowania walorowego miedziorytu dając upust własnej inwencji. Podczas powielania *modello* nie do końca udało mu się odtworzyć w metalu ekspresyjność modelunku, lekkość w sposobie rozłożenia cieni, czyli tak celnie zbudowanych stosunków świetlnych i przestrzennych „abrysu”; nieco zaburzył on także pierwotne proporcje anatomiczne<sup>86</sup>. Niezależnie od odnotowania pewnych mankamentów w opracowaniu sztychu warto jednak zauważyć, iż potrafił ów prawzór przeformułować twórczo, starając się kompozycji nadać charakter nieco klarowniejszy i zwarty (godna uznania precyzja i czystość rysunku), a jednocześnie bardziej wychodzący naprzeciw oczekiwaniom fundatora. Porównanie z wcześniejszym zleceniem przeznaczonym dla dworu wazowskiego (1603) dowodzi ważkiej przemiany stylowej artysty, w sposób bezpośredni (po-dróż) oraz pośredni (wytyczne Dolabelli) asymilującego wenecką tradycję obrazową.

## IKONOGRAFIA

Mimo ewidentnych różnic techniczno-formalnych (odmienności plastycznych środków wyrazu) oraz faktu rozwinięcia pierwotnego projektu na metalowej matrycy uzupełnionej o złożoną warstwę inskrypcyjną tytułowy rysunek oraz opracowany na jego podstawie miedzioryt

<sup>84</sup> Niezależnie od czytelnych nawiązań do szkoły południowoniderlandzkiej (Joachim Beuckelaer, 1530–1574; Peter Candid, 1548–1628) zagmatwane kreski budujące sylwetki ujętych szkicowo – na granicy poprawności, niefrasobliwości i groteski – żołnierzy oraz koni zdają się stanowić próbę twórczej repetycji, *aemulatio* z praktyką rysowniczą Antonia Tempesty. Zob. ilustrację do *Jerozolimy wyzwolonej* T. Tassa – *Pieśń Pierwsza*, Biblioteka Narodowa, BN Rys. 222, *Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich: katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. J. Guze i A. Kozak, oprac. W. Baraniewski et al., Warszawa 1980, poz. 95.

<sup>85</sup> M. M a c h a r s k a, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, 1973, 9, s. 89–126; W. L e i t s c h, *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen*, t. 1, Wien 2009, s. 370.

<sup>86</sup> W stosunku do rysunku Kilian zdecydowanie obniżył linię horyzontu i wydłużył kompozycję, ale przy okazji zatracił równowagę w symetrii i budowie ciała ludzkiego (zbyt małe głowy w stosunku do korpusu itp.).



17. Warsztat Tomasz Dolabelli, *Portret Zygmunta III na tle Smoleńska*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki. Fot. Ł. Schuster / Workshop of Tommaso Dolabella, *Portrait of Zygmunt III with Smoleńsk in the background*, State Art Collections at the Wawel Royal Castle. Photo Ł. Schuster

Kiliana na poziomie ideowo-symbolicznym należy rozpatrywać łącznie, kompatybilnie, jako właściwie jeden portret królewski. Zlecenie dzieła wpisywało się w akcję propagandową na etapie przygotowań do wojny z Moskwą i jej pierwszych miesięcy<sup>87</sup>, kampanię zorientowaną zwłaszcza na odbiorcę poza granicami kraju, mającą na celu umocnienie autorytetu polskiego króla w Europie, kreującą go wręcz na misjonarza, „rycerza Kościoła walczącego za wiarę ze schizmatykami”<sup>88</sup>. Spójna koncepcja dzieła została tu osnuta bynajmniej nie wokół idei Zdobywcy, lecz Wyzwoliciela, Obrońcy (*Cura*), który odzyskuje to, co utracono, ale przede wszystkim samym Moskwiom i „ich państwu tak barzo zniszczonemu ogniem i mieczem” zapewnia „pokój stateczny” oraz obronę przed nieprzyjaciółmi i tyraństwem, a mieszkańcom Księstwa Siedmiogrodzkiego oraz Hospodarstwa Wołoskiego i Mołdawskiego przyniesie wyzwolenie z tureckiego jarzma<sup>89</sup>. Dodajmy, iż całość zakomponowano na podstawie redakcji jeszcze dość nieszampowej jak na rok 1609<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> E. Saviščevas, *Triumph and Ashes: Circumstances of the Regaining of Smolensk in 1611*, w: *The Victory at Smolensk on June 13, 1611 and the Ceremonial Reception of Sigismund Vasa in Vilnius on July 24, 1611*, red. E. Ulčinaitė, E. Saviščevas, Vilnius 2011, s. 7–69, tu: 45.

<sup>88</sup> W. Polak, *O Kreml i Smoleńszczyznę. Polityka Rzeczypospolitej wobec Moskwy w latach 1607–1612*, Toruń 1995, s. 97–98.

<sup>89</sup> H. Wisner, *Zygmunt III Waza*, Wrocław 1991, s. 119–121; P. Palczowski, *Kołęda moskiewska*, oprac. G. Franczak, Warszawa 2010, s. 87, 92.

<sup>90</sup> Zygmunt Batowski uznał, iż portret przedstawia władcę „w zamaszystym, choć konwencjonalnym układzie”, Z. Batowski, *M. Skrudlik, Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła* [recenzja], „Kwartalnik Historyczny”, r. 29, 1915, s. 349–357.

Portret Zygmunta III zaprezentowanego na spiętym koniu ujętym profilowo stanowi kompilację rozwiązań zaczerpniętych z kilku źródeł, kreatywnie i „krzyżowo” zreinterpretowanych. Założenia kompozycyjne wykazują wyraźne zbieżności z portretem Henryka IV autorstwa Antonia Tempesty opublikowanym w 1593 r.<sup>91</sup>. Szczegóły ujęcia zapożyczono z miedziorytniczego konterfektu arcyksięcia Alberta VII Habsburga, wyrytowanego i wydane go przez Crispijna van de Passe starszego przed 1604 r.<sup>92</sup>, w zakresie tła portretowego zdecydowano się zaś m.in. na recepcję wspomnianego albumu *Mediceae familiae rerum feliciter gestarum victoriae et triumpho*.

Waza uchwycony na rysunku zaskakująco witalnie i w sposób idealizowany – zwraca uwagę charakterystyczny zabieg przeskalowania oczu, zbyt dużych w stosunku do reszty twarzoczaszki – spogląda na widza w swej ulubionej konwencji *à la espagnole*: we włosach zaczesanych do tyłu, loczkach zawiniętych na skroniach (sugestia modnych *guedejas*), z topatkową brodą i starannie wymodelowanymi wąsami, wreszcie w pieczołowicie gufrowanej, mało praktycznej w obozie wojskowym kryzie<sup>93</sup>. Na piersi demonstruje zawieszony na łańcuszku manierystyczny medalion o bardziej prywatnym charakterze, zapewne z ukrytym wizerunkiem małżonki, ozdobiony czterema perłami (rysunek) bądź jedną perłą (miedzioryt), wreszcie cokolwiek przeskalowany Order Złotego Runa wiszący na sznurowym łańcuchu w typie wężyka<sup>94</sup>. Kostiumowe detale zostały tu odzwierciedlone z wyjątkową drobiazgowością, w redakcji graficznej wzbogacone niekiedy fantazyjną skłonnością Kiliana do profuzji zdobień. Autorzy zdecydowali się na konwencję *a mezza armatura*, portretując spodziewanego triumfatora smoleńskiego w nieco archaizowanym kirysie, z pasami trawionego, wiciowego ornamentu, liczniejszego i precyzyjniej dopracowanego na sztychu. Spod kirysa fragmentarycznie wyłania się kabat (hiszp. *jubón*) z fantazyjną baskiną przepasaną paskiem, na którym zawisły podtrzymujące zasugerowaną z tyłu szpadę rąpcie-pretiny, zwane w polskich źródłach szynami. Patki baskiny opadają na krótkie, listwowe pludry (hiszp. *calzas acuchilladas*), tworzące wraz z przyszytymi do nich północzochami komplet (*calzas enteras*). Model zdecydowanym ruchem wkłada w strzemiona nogi zakryte wysokimi i dopasowanymi butami jeździeckimi bez obcasa (za to z ostrogami), wykonanymi z miękkiej skóry i wykończonymi guziczkami spinającymi większą część cholewy<sup>95</sup>. Monarcha z regimentem w prawicy<sup>96</sup>, mocno osadzony w siodle z prostokątnymi połami pod-

<sup>91</sup> E. L e u s c h n e r, *Antonio Tempesta. The illustrated Bartsch*, t. 35: *Commentary*, part 2, New York 2007, poz. 150.

<sup>92</sup> J. H o f m a n n, *Das reiterbildnis Ferdinands II. von Crispin van de Passe*, „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst”, 1911, s. 33–34; *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, t. 15: *Van Ostade – De Passe*, red. K.G. Boon, oprac. J. Verbeek, Amsterdam 1974, s. 262.

<sup>93</sup> Zob. J. Ż u k o w s k i, *Pejsy, czy hiszpańskie loki?*, [http://wilanow-palac.pl/pejsy\\_czy\\_hiszpańskie\\_loki.html](http://wilanow-palac.pl/pejsy_czy_hiszpańskie_loki.html) (dostęp 18 I 2017 r.); *idem*, *Broda à la Pisa*, [http://wilanow-palac.pl/broda\\_la\\_pisa.html](http://wilanow-palac.pl/broda_la_pisa.html) (dostęp 18 I 2017 r.); *idem*, *Cejlońskie „kolo u wozu”. O kryzie słów kilka*, „Barok: Historia–Literatura–Sztuka”, 2010, XVII/2 (34), s. 121–141.

<sup>94</sup> E. L e t k i e w i c z, *Klejnoty w Polsce. Czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów*, Lublin 2006, s. 499.

<sup>95</sup> Oprócz precyzyjnego wydobycia drobnych detali Kilian nie mógł oprzeć się pokusie, aby pokryć wicią wywiniętą partię cholewy, dodać władcy koronkowe mankiety itp.; powtórzył dekorację końskiego podgardla z rysunku, ale dodatkową ornamentację zastosował także w innych elementach, nawet przy opracowaniu końskich wodzy i pasków ogłowia!

<sup>96</sup> Zob. J. Ż u k o w s k i, *Laska władzy, czyli regiment*, [http://www.wilanow-palac.pl/laska\\_wladzy\\_czyli\\_regiment.html](http://www.wilanow-palac.pl/laska_wladzy_czyli_regiment.html) (dostęp 18 I 2017 r.).

szytymi futrem i wiciową bordiurą na krawędziach (fragment nieco bardziej skonkretyzowany w wariacie graficznym), triumfuje na tle obozu wojskowego (widzimy m.in. namioty i kolebkę) oraz oddziałów wyruszających pod widoczną w dali twierdzę smoleńską.

Oprócz kilku wąsatych jeźdźców uwidoczniionych w odosobnieniu, w tym dowódcy chorągwi husarskiej (il. 10, 13), dominują tu trzy, nie do końca koherentnie zaprezentowane grupy dość imaginacyjnie wyrażonej<sup>97</sup>, licznie wyposażonej w „drzewie” husarii – uchwyconej w trakcie szarży<sup>98</sup> („kruszenia kopii o mury”<sup>99</sup>), w ścieśnionych szykach<sup>100</sup>. Na skraju kompozycji (lewym na rysunku, prawym na miedziorycie, il. 11, 14) uwidoczniiono – być może przerysowany z tzw. rolki sztokholmskiej<sup>101</sup> – oddział w typie piechoty wybranieckiej o ujednoliconych mundurach w konwencji „hajduckiej”, z rusznicami, kopiami z proporcami, pikami i powiewającymi chorągiewkami (na rysunku jedna z nich przypomina Union Jacka), któremu asystuje doboż w stroju zachodnim. Do boju ową piechotę prowadzi skierowany w stronę twierdzy smoleńskiej konny rotmistrz na wspiętym rumaku (il. 11, 14), z lamparcią skórą na plecach, przestylizowaną karabelą u boku oraz w szyszaku zwieńczonym okazałym pióropuszem strusim, trzymający w rękę buławę (rysunek), względnie przedmiot podobny do berła czy swoiście zredagowanego buzdyganu (szytych). Warto w tym miejscu oddać Kilianowi sprawiedliwość: szanując zaplanowaną dynamikę scen batalistycznych oraz niektóre materialne detale przekazu historycznego (magierki, półkopieniacze, usarki z krótkimi półrękawkami itp.), bezsprzecznie starał się zniwelować pewne uproszczenia rysunku przygotowawczego, skonkretyzować dość fantasmagoryczne elementy uzbrojenia polsko-litewskiego wojska. Przykładowo w miejsce dziwnych kapuz i kołpaków zbliżonych do czapek elektorskich (czy elementów mody węgierskiej z lat 40. XVI w.) zaprezentował nowożytnie szturmaki z folgowymi nakarczkami i daszkami podniesionymi do góry (por. il. 12, 13, 14). Wobec przewagi sumarycznej i dość chaotycznie ujętych „kopijników” nie dziwi jednak fakt, iż wojska moskiewskie<sup>102</sup> zostały tu jedynie zasugerowane. Wątek bezpośredniego starcia sygnalizuje m.in. scena (w prześwicie przednich kopyt konia królewskiego) przebijania kopią leżącego Moskwicina przez jeźdźca upozowanego na św. Jerzego walczącego ze smokiem – wyraźna aluzja do godła Moskwy.

<sup>97</sup> Zob. choćby dość fantastyczne tarcze czy naturalistycznie wymodelowane skrzydła wyrastające z tylnych łęków siodeł, przypominające przeskalowane skrzydła orła (il. 13), etc.

<sup>98</sup> „Stefan zaś Potocki szedł z usarzami swemi,/ Za którym ludzi spólnych z sercy gotowemi;/ Ej, jako się k’oblankom mężnie pośpieszali,/ Litwa oś teper idet Moskwa zaś wołali./ I Niemcy pewna ista że się też stawili,/ Tak mężnie w tej szturmowej bitwie, w której byli/ Eurus im nie przeszkadzał, gdyż również z drugimi,/ Waier, których prowadził, szli, że z gotowemi/ Szpadami, rapirami, na oblanki weszli”, *Szturm pocieszny smoleński, który był odprawowany szczęśliwie w roku terażniejszym 1611, 13 dnia czerwca, opisany przez Baltazara Ozimińskiego*, Wilno 1611, k. A<sub>2</sub>v.–B<sub>1</sub>r.

<sup>99</sup> Pałcowski, *op.cit.*, s. 139.

<sup>100</sup> Zob. drzeworyt *Walka husarza z Turkiem* z książki A. Czahrowskiego *Treny i rzeczy rozmaite*, Poznań 1598, repr. w: Żygułski i ju n., *Husaria polska*, Warszawa 2000, il. 17.

<sup>101</sup> Z. B o c h e ń s k i, *Opis Rolki Sztokholmskiej*, w: *Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego*, cz. 9/10, Kraków 1988, s. 39–74.

<sup>102</sup> „Uporni oblężnicy smoleńscy”, *O rekuperowaniu Smoleńska od Moskwy przez niezwykniężonego monarchę Zygmunta Trzeciego... pod którym król jegomość z rycerstwem i wojskiem leżał, mocą i traktatami go dobywając... aż do wzięcia onego do dnia 13 Junii w roku 1611*, Wilno 1611, k. A<sub>2</sub>r.

W miedziorytniczej interpretacji tematu całość uzupełniono w górnej partii o ważne elementy ideowe: z lewej zaprezentowano zwieńczony koroną herb Rzeczypospolitej i króla, z prawej zaś – owalny kartusz z dewizą: CRESCIT GEMINATIS GLORIA CVRIS, oraz przedstawieniem Cerery i Neptuna. Modela identyfikuje napis ściśniętą antykwą w górnej partii kompozycji: SIGISMVNDVS III. D.G. REX. POL. M. DUX LIT. RVSS. PRVS. MAS. SAMO. LIVO. NEC NON SVEC. GOT. VAD. HAEREDITARIVS REX. Całość opatrzone starannie przemyślanym tekstem literackim, wpisującym pracę w nurt *les estampes de genre versifiées*. Ułożona w czterech dwuwiersowych zwrotkach inskrypcja *Na portret tegoż najjaśniejszego króla* u dołu rozwija motto wspomnianego emblematu osobistego władcy, zgodnie z treścią zasugerowaną przez Dolabellę, ale nie do końca w sposób kompatybilny ze szczegółami ostatecznie zrealizowanego miedziorytu: *Sceptrigerum hunc pietas notum facit evocit alte,/ Rebus in adversis quam gerit ille, Fides./ Sicque aliquem regum patientia in orbe coronat/ Virtute hac certe nemo sub axe prior./ Flectunt, non frangunt totiem geminata pericla,/ In testes o quod conscia seclis vocas./ Da coelum, ut crescat geminatis gloria curis./ Augustae iactant quam monimenta domus.* Zatem to sama Pobożność owemu słynnemu triumfatorowi pomaga wysoko podnosić berło (!), a w trudnych chwilach wspiera go towarzysząca mu Wiara. Skoro niektórych spośród królów na tym świecie koronuje Cierpliwość, tym bardziej w obliczu śmierci („pod toporem”) z całą pewnością nie ma cnoty wyższej. Tak często powtarzające się niebezpieczeństwa i przeciwności losu uginają nasze karki, uczą pokory, lecz ich nie łamią. Autor kończy pytaniem oraz wezwaniem retorycznym, odnosząc się do toposu *aurei saeculi*: „Oh, cóż za wieki przywołujesz w pamięci? Sprawcie niebios, aby wzrosła podwójna chwała obrońcy. Jakże przestawne pamiętki dają świadectwo chwale domu [królewskiego]”. Zaprezentowany na „szczybie Sławy” król sam ją uosabia. Suweren zmaga się z wiatrem, wierzchowcem oraz wrogiem zasugerowanym w tle. Przy czym jego triumf, wpisujący się w nowożytny ideał heroiczny<sup>103</sup>, nie ma jedynie charakteru doczesnego, ziemskiego, ale także niebiański, moralny.

Mieczysław Skrudlik uznał rycinę Wolfganga Kiliana za przykład „posągowego” ujęcia postaci człowieka i rumaka<sup>104</sup>. Istotnie, omawiany konterfekt można uznać za substytut konnego monumentu Wazy, niemożliwego do zrealizowania w ówczesnych realiach społeczno-politycznych. Oczywiście wybór takiej konwencji przedstawieniowej (co sugeruje choćby przemyślane epigrafika) niósł ze sobą szczególny ładunek instruktywny i propagandowy<sup>105</sup>. Od czasu ustawienia figury Marka Aureliusza (uznawanej za wyobrażenie Konstantyna Wielkiego) na Kapitolu w 1538 r. wierzchowiec stał się symbolem świeckiego władztwa, fundamentalną kli-

<sup>103</sup> M o r k a, *Polski nowożytny portret konny...*, s. 8, 32, 52.

<sup>104</sup> „Wysunięcie króla na plan pierwszy, ruch i sposób osadzenia konia, kulisowe zaznaczenie terenu planu pierwszego w formie bazy, plastyczna wyrazistość figur – nadają w sumie kompozycji Dolabelli charakter posągu”. Wyodrębnienie figury suwerena osiągnięto tu poprzez wyraźne odseparowanie go od akcji militarnej, M. S k r u d l i k, *Polskie pomniki konne*, „Rodzina Polska”, 1938, r. 12, luty, s. 57–63, tu: 59.

<sup>105</sup> G. C. W e i g l, *‘And when slow Time hath made you fit for warre’: The Equestrian Portrait of Prince Henry, w: Prince Henry Revived: Image and Exemplarity in Early Modern England*, wyd. T. Wilks, Southampton 2007, s. 146–179. Zob. U. K e l l e r, *Reitermonumente absolutistischer Fürsten: Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen*, München 1971; K. W a g n e r, *A woman on top? Christina of Sweden on horseback and the early modern equestrian portrait*, dysertacja obroniona na Wydziale Historii Sztuki Uniwersytetu w Oxfordzie pod kierunkiem prof. G. Johnson, Oxford 2015.



szą ikonografii władzy. Rumak stanowił element konstytutywny etosu królewskiego – ewokując czystość i łaskawość monarchy, zwiastując pokój i sprawiedliwość. Wyodrębniony ok. połowy XV stulecia portret konny odzwierciedlał powszechnie w ówczesnej świadomości powiązanie metaforyki hippiki z teorią rodzącego się ustroju absolutystycznego. Propagandowe zespolenie z myślą polityczną prowadziło do nadawania jeźdźcowi symbolicznego statusu wodza<sup>106</sup>. Wyobrażenie włodarza swobodnie panującego nad koniem oddawało relację król–poddani. Modus reprezentacji oparty na wspomnianym posągu kapitolijnskim oraz słynnym *Regisole* w Pawii (zniszczonym w 1796), pomnikach *Gattamelaty* Donatella i Colleonego Verrocchia, wreszcie dziełach szkoły francuskiej 2. połowy XVI w., wyływał z obsesji hipicznej, podsycanej przez takie publikacje, jak wielokrotnie wznawiany i tłumaczony traktat *Gli ordini di cavalcare* Federica Grisona (1. wyd. Neapol 1550) czy *Ritterliche Reutter Kunst* z ilustracjami Josta Ammana (Frankfurt nad Menem, 1584), wreszcie dzieło Antoine'a de Pluvinela. Złaskawca biały rumak, zgodnie ze starożytną tradycją cesarskiej epifanii, zyskał w czasach nowożytnych walor symbolu imperialnego. „Jego maść miała być symbolem czystości i łaskawości, jaką władca żywił dla swych poddanych oraz była zwiastunem pokoju i sprawiedliwości”<sup>107</sup>. Dynamiczna, genezę sięgająca starożytności figura maneżowa *levada* (*Le monarque*) stanowiła najważniejszą formę heroizacji, dowód opanowania wytrawnych zdolności jeździeckich. Bernardo de Vargas Machuca pisał w 1619 r.: „Rzeczą najwyższą, jaką można powiedzieć o władcy, to właśnie to, że dobrze jeździ konno – określenie to zawiera w sobie jego cnotę i dzielność”<sup>108</sup>. Suweren zasiadający w siodle symbolizującym tron, z nonszalancją prowadzący konia, dowodzący kunsztu jazdy był w stanie pewnie kierować nawą państwową, stąd w wizerunkach jeźdźcy-przywódcy ważną była swoista dezynwoltura w podtrzymywaniu cugli (paralela z poddanymi, u których monarcha znajduje posłuch)<sup>109</sup>.

Miedzioryt Kiliana, portretującego Zygmunta III w kategoriach opiekuna i orędownika swego ludu, a jednocześnie zgodnie z pryncypiami reprezentacji, doktryną monarchiczną oraz ideologią suwerenności, powszechnymi w Europie Zachodniej, zdecydowano się jednak poddać korekcie „podług nieba i zwyczaju polskiego” – zgodnie z praktyką postrzegania źródeł charyzmy, „dostojeństwa albo majestatu królewskiego” przede wszystkim w królewskich cnotach<sup>110</sup>.

## TOMASZ DOLABELLA I JEGO WARSZTAT

Wykazujący zaskakujące umiejętności autopromocyjne Dolabella dysponował sporych rozmiarów warsztatem, wręcz przedsiębiorstwem posługującym się jego „firmą”, z którym to

<sup>106</sup> Zob.: W. L i e d t k e, *Royal Horse and Rider*, New York 1989; B. R o w l a n d, *The Horse and Rider Figure*, „University of Toronto Quarterly”, 1965/1966, 35, s. 246–259.

<sup>107</sup> M. M o r k a, *Portret konny a prestiż społeczny*, w: *Portret. Funkcja–forma–symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 117–147.

<sup>108</sup> B. d e V a r g a s M a c h u c a, *Teorica y ejercicios de la gineta*, 1619, cyt. za: M o r k a, *Portret konny a prestiż...*, s. 127–128.

<sup>109</sup> H. R o o d e n b u r g, *The Eloquence of the Body. Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004, s. 102–109.

<sup>110</sup> A u g u s t y n i a k, *Wazowie i „królowie rodacy”...*, s. 54.



18. Warsztat Tomasza Dolabelli, *Portret Zygmunta III na tle Smoleńska*, miedzioryt, dawniej we lwowskiej kolekcji Pawlikowskich. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie / Workshop of Tommaso Dolabella, *Portrait of Zygmunt III with Smoleńsk in the background*, copperplate, formerly in the Pawlikowski collection in Lviv. Photo of the National Museum in Warsaw

współpracowało kilku rytowników, z Tomaszem Makowskim na czele. Janina Ruszczycówna zasugerowała, iż opracowując swój miedzioryt (il. 2), Wolfgang Kilian przerobił podobną rycinę *Portret konny króla Zygmunta III na tle Smoleńska*, znaną z Gabinetu Rycin BUW (il. 3), tworząc apoteozę króla wojownika, a nie konterfekt związany z konkretnym sukcesem wojennym. Zastężona dla badań nad ikonografią wazowską badaczka uznała przy tym, iż autor wspomnianego dzieła z kolekcji warszawskiej wzorował się częściowo na (uznanym przez nią za najstarszy) sztychu z inskrypcją autorską Dolabelli oraz konkretną, niepozostawiającą wątpliwości datą: *Tomas Dolabella Pictor S.R.M. figuravit sculpsit et excudit Cracoviae 1611* (il. 18). Sekwencja miała jednak odwrotny charakter. Jolanta Talbierska za przywołaną wyżej opinią Mieczysława Morki zauważyła, iż portret według zamysłu Dolabelli rytowany zapewne przez Tomasza Makowskiego stanowi „drugą wersję wcześniejszego miedziorytu Wolfganga Kiliana”<sup>111</sup>. Warto jeszcze raz podkreślić, iż Dolabella/Makowski nie skopiował grafiki Kiliana<sup>112</sup>,

<sup>111</sup> Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce...*, s. 62, 122–123, il. 84.

<sup>112</sup> Jak to się powszechnie uważa w literaturze, Morka, *Polski nowożytny portret konny...*, s. 92.

ale przemodelował bezpośrednio jego płytę miedziorytniczą – wystarczy porównać dukt paralelnych, ułożonych w uporządkowane rytmiczne zespoły linii oraz szczegóły szrafowania na obu sztychach. Unikatowa rycina z dawnej kolekcji Stanisława Augusta jest zatem ostatnim stanem tego samego miedziorytu, grafiką odbitą z owej przerytowanej (przerobionej), retuszowanej, a następnie zniszczonej, zużytej i porysowanej matrycy (por. il. 6 i 7 oraz il. 14).

Najwyraźniej za sugestią samego suwerena jego portret poddano ważkiej „adiustacji” – z jednej strony w duchu formalno-treściowego historyzmu, antykizacji, z drugiej – swojskiej aktualizacji<sup>113</sup>. W ramach krakowskich modyfikacji matrycy przystanej z Augsburga zdecydowano się skronie modelu zwieńczyć laurowym wieńcem Sławy, dodając mu tę postać za towarzyszkę – z gałązką palmy w ręku dmącą w trąbę w towarzystwie słów: VICTORIA PIO ET CONSTANTI REGI, głoszących zwycięstwo, które przypadło w udziale królowi dzięki jego pobożności i wytrwałości. Zmiany Dolabelli/Makowskiego polegały m.in. na (dodajmy, dość nieudolnym) przeredagowaniu oraz poszerzeniu warstwy inskrypcyjnej w zgodzie z sytuacją polityczną zaistniałą po zdobyciu Smoleńska. Pod nogami królewskiego rumaka wyrytowano ujawniające cokolwiek imperialne aspiracje władcy motto: PARCERE SUBIECTIS ET DEBELLARE SUPERBOS, zapowiadające program rządów Wazy po okresie niepokojów i wojen: być wyrozumiałym dla podległych oraz razić (zwalczać) wyniosłych, czy raczej „oszczędzać poddających się i poskramiać pysznych”, „przebaczać ukorzonym, a zuchwałych korzyć”. Cytat z *Eneidy* Wergiliusza (6, 853), słowa Anchizesa skierowane do Eneasza, miały w tym kontekście głosić zasadę sprawiedliwych rządów opartych na męstwie, wielkoduszności i łagodności. Główny wiersz dedykacyjny Dolabella/Makowski zmienił całkowicie, komentując podobiznę swego pryncypała: SIC REX IBAT QUO CAPERET DUM GRANDE SMOLENSCUM/ QUAM FORTIS PATIENS CONSTANS SI FORTE REQUIRIS/ SARMATICO ET MOSCHOS SUBDERET IMPERIO/ HOC HOSTIS VICTUS BINAQUE BRUMA DOCET<sup>114</sup>.

Niezależnie od drobnych korektur (zmniejszenie kontrastu i gradacji walorowej) najdalej idąca aktualizacja odnosiła się jednak do sztafażu, zwłaszcza tła portretowego w partii twierdzy, podpisanej przez Dolabellę/Makowskiego wprost jako SMOLENSCUM. Zastosowano tu manierę kontynuacyjną, symultaniczną. Po prawej widzimy scenę oblegania grodu – ukazanego już w manierze perspektywicznej, z sugestiami bram (m.in. Abramowskiej, Jeleńskiej i Małachowskiej) oraz baszt (m.in. Antyfonowskiej i Jewstafiewskiej), w szczególności moment przedarcia się wojsk polsko-litewskich przez wyłom w murze smoleńskim. Po lewej zaś autor roztoczył przed widzem – z oczywistych względów nieobecny na rysunku i opracowanym na jego podstawie sztychu – scenę płonienia części wybuchającego grodu: „Nieprzyjaciół strachu

<sup>113</sup> J. Ż u k o w s k i, *Kryptoportrety polskich monarchów w nowożytnym malarstwie sakralnym*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 37, 2012, s. 165–199; *idem*, *W asystencji, w przebraniu, w retorycznym geście: królewski obraz w sakralnym azylu*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2014, nr 1 (67), s. 7–99; *idem*, *Alegoria Błogostawieństwa Bożego. Malowidło stropowe Hermana Hana w Ratuszu Starego Miasta*, w: *Ratusz Starego Miasta w Gdańsku. Historia. Architektura. Wnętrze*, red. M. Kaleciński, K. Grabowski, Gdańsk 2016, s. 145–168.

<sup>114</sup> „Skoro los tak zdarzył, że pytasz o niezłomnego, cierpliwego i wytrwałego – tak oto postępował król, dążąc do zdobycia wielkiego Smoleńska i oddania Moskwan pod sarmacką zwierzchność; o tym poucza najkrótszy dzień w roku i los obu pokonanych wrogów”.

napełniony do desperacji udawczy się zapalił posadę, która bardzo gęsta w zamku była<sup>115</sup>. Chodziło tu raczej nie tyle o wspomnienie wyczynu Bartłomieja Nowodworskiego, który za pomocą miny wysadził w powietrze fragment muru („który sam prochy zasadzał i ręką swą zapalał<sup>116</sup>), ani o wybuch prochów w podziemiach pałacu arcybiskupa („Echo po wszystkim mieście tak w ten czas grzmotnęło,/ Iż już wszyscy mniemali, by się zapaść miało/ Smoleńsko to<sup>117</sup>, por. Aneks 1), co o eksplozję i zapłonienie „wieży Przełonowej<sup>118</sup> – kiedy to ogień podłożony pod bastion wypełniony okazałą ilością prochu spowodował wysadzenie go w powietrze (Aneks 2). Do wydarzeń już po zdobyciu Smoleńska odnoszą się postacie spętanych najważniejszych jeńców moskiewskich, zaprezentowanych w lewym dolnym rogu: arcybiskupa Hermiona Siergieja, wojewody smoleńskiego Michała Borysowicza Szeina oraz drugiego wojewody smoleńskiego, kniazia Piotra Iwanowicza Gorczakowa (Korsakowa)<sup>119</sup>.

Moskiewscy jeńcy odgrywają daleko istotniejszą rolę na wspomnianym, zaginionym międzyrozie z 1611 r., stanowiącym dowód adaptacji i trawestacji w duchu aktualizmu kompozycji Kiliana–Dolabelli/Makowskiego (il. 18)<sup>120</sup>. W miejsce wertykalnego zdecydowano się tu zasto-

<sup>115</sup> „Powstał silny ogień z wiatrem panującym, w który się i sama Moskwa rzuciła. Ogarnął domy miejskie i dwory bojarские, zasiągał część pięknie pokrytych dachów murowych, pożarł i chędogie manastery murowane, w starym niegdybywszym zameczku. Bo iż na kilkunastu miejsc prochów wielkość była; tedy te prochy, gdzie ich ogień dosięgł, wielką szkodę czyniły, manastery, cerkwie i dwory powyrzuciły”, *O rekuperowaniu Smoleńska...*, k. A<sub>3</sub>v.

<sup>116</sup> „Kawaler Nowodworski, kiedy tak nieprzyjaciela zabawiono, podsadziwszy petardę, co mu zamieszkało, pod mur w rynsztok, którym plugastwo z zamku wychodziło do Dniepru, swą ręką z odwagą zdrowia swego zapalił, a sztukę muru na dziesięć sążeni wzdłuż, a w szerz na cztery sążeni (bo mur smoleński nie ledajaki, jakiego cudzoziemcy, co tu służą, w tak wielkiej cirkumstancji nie widzieli) na dwu chłopów od ziemi wszędy z kwadratowego kamienia z basztami i bramami swymi szeroki jest od Niepru na cztery sążeni, a gdzie od pola to na trzy wyrzucił”, *Krótkie a prawdziwe opisanie wzięcia Smoleńska, przedniejszego zamku Państwa Siewierskiego*, [o.m.dr.] 1611, k. Av.

<sup>117</sup> *Szturm pocieszny smoleński...*, k. B<sub>1</sub>v.

<sup>118</sup> „A w tym jegomości pan starosta feliński i z częścią ludzi króla jegomości przez głęboki przekop przebywszy, a na przykry i barzo wysoki wał wstąpiwszy z wielką pracą i udręczeniem; już na ten czas ze wszystkich stron strzelano, sieczono, bito. W ten czas się bliska wieża Przełonowa zapaliła – czy to od prochów naszych, czy nieprzyjacieli sam proch, który w tej baszcie był, zapalił. Snadnie rozumieć, że ten ogień wielką szkodę uczynił, bo między siedmią baszt nakrycie w murze nad Dnieprem we trzech basztach *contignationes* wypalił i Carską bramę rozburzył. [...] Blisko tej cerkwie było wielkość wielka w kilku sklepach prochów, przez 15 tysięcy, jako naszych solanek, do których kiedy ogień doszedł, cud słyszeć, a widzieć było, nie *terrae motus*, nie *fulmina*, nie *tonitrua*, ale coś w jedno spojonego ze wszystkich tych rzeczy”, *Krótkie a prawdziwe opisanie wzięcia Smoleńska...*, k. A<sub>1</sub>v., A<sub>2</sub>r.

<sup>119</sup> „Archipiskopa Hermana Siergieja ci, którzy dziurą wypaloną prochem wpadli, zaraz w cerkwi świetno i bogato ubranego (jako się do obiedni ubiera) pojмали i *detractis pretiosis vestibus et ornamentis* w głowę też trochę szablą obrazili; osoba chędogo *liberalis vultu*, brody długiej i szerokiej, biało kurowatej. Tam też blisko cerkwie wojewoda smoleński Korsakow *minoris autoritatis* niż Sein (który zgoła musiał Seinowi *subesse*) był pojmany, człowiek długiej brody, mało nie pół siwy. To, gdy się działo, gromady białych głów, które przed ogniem do naszych uciekały, pytano o Seinie; powiedzieli, że nie zabili, ani zgorzali, ale się na jednej baszcie z kilkunastą zawarł, z której się wnet potym miłosierdzia prosząc, pokazał. Szedł tedy na tę tam basztę pan kamieniecki i onego z kilkunastą przedniejszych wziął. [...] Nazajutrz więźnie Jego Królewskiej Mości oddawano, powinszowawszy wprzód Królowi J. Mci za dostanie tego zamku i tej prowincji, i opanowania doskonałego tego państwa”, *Krótkie a prawdziwe opisanie wzięcia Smoleńska...*, k. A<sub>2</sub>r. „Zamek ten już przez polski miecz Moskwie odjęty,/ Więźnie także spół wszystkie okowane pęty/ Jakub Potocki dawał nazajutrz królowi,/ Caru daj Boże rychto cnemu Nestorowi./ Jako tam cne rycerstwo z dzielności ich wszelkiej/ Ewandrowego wojska ludzie mocy wielkiej/ Zalecał panu swemu – z przewag i ochoty,/ Ochoczy bowiem byli do tej cnej roboty”, *Szturm pocieszny smoleński...*, k. B<sub>2</sub>v.

<sup>120</sup> Unikatowa odbitka znajdowała się dawniej we lwowskiej kolekcji Pawlikowskich; znany ją jedynie z fotografii w Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (neg. 10839) oraz w Archiwum Fotografii i Rysunków Pomiarowych IS PAN (negatyw nr 32056PL). Inskrypcja dedykacyjna brzmiała: *Ad effigiem Sigismundi III Poloniae et Suetiae*

sować układ horyzontalny. Biorąc pod uwagę gusta rodzimego odbiorcy propagandy, autor (autorzy) zdecydował się zaprezentować Zygmunta III już nie pod egidą Famy głoszącej indywidualną i dynastyczną glorię, ale Orła Białego dzierżącego w szponach banderolę z autoreferencyjnymi słowami ogłaszającymi szczęśliwy prognostyk: *OMINE FAUSTO*. Nie bez przyczyny uwieczniono tu władcę w stroju parapolskim (a właściwie mieszanym, zgodnym z relacjami z roku 1611<sup>121</sup>), nawiązującym do praktyki husarskiej<sup>122</sup>. Widzimy go zatem w szacie wierzchniej przypominającej wczesne wcielenie kontusza, w spodniach *à la* szarawary i butach zachodnich, ale nieco przypominających baczmagi, o płaskiej podeszwie i „husarskich”, długich ostrogach, z przeskalowaną buławą w prawicy<sup>123</sup> – w przekonaniu szlachty bardziej przystającą monarsze niż kojarzony z zachodnimi porządkami regiment. Owa zdeprecjonowana przez Dolabellę i jego współpracownika laska dowódcza urealniała proces rządzenia, symbolizowała równowagę stanową i porządek społeczny gwarantowany przez suwerena-opiekuna (mistrza powściągliwości), ale jednocześnie stanowiła swoistą groźbę i ostrzeżenie przed (dalszymi) buntami. Wystarczył jeden ruch ramieniem do przodu, aby kojarzony ze starorzymskim toposem *bâton de commandement* przekształcił się w wizualną deklarację podporządkowania przestrzeni... Niezależnie od nieporadności, naiwności oraz wyraźnych niedociągnięć formalnych (zaburzenia proporcji, koń przypominający postać z kreskówki, brak spójności i dezintegracja układu itp.) na zaginionym sztychu sygnowanym przez Dolabellę razi dosadność, bezceremonialny, niewybredny brutalizm; przykładowo na pierwszym planie król traktuje trupa z odciętą, czy wręcz oderwaną, głową. Obok zrozumiałej rodzajowości i cennego realizmu – np. odnośnie do fortyfikacji Smoleńska<sup>124</sup> czy przedstawionych wojsk i szczegółów działań militarnych, m.in. oszańcowań, kobylin, koszokopów, kwater, baterii („dział spiżanych”), namiotów, drabin i innych urządzeń oblężniczych<sup>125</sup> – może wprawić w zdumienie owa swoista,

---

*regis./ Sic rex ibat aequo caepit dum grande Smolenscum/ Sarmatico, Moscos subdit et imperio./ Ante fuit nullis regum pietate secundus/ Nunc omnes armis fortibus exsuperat./ Vive diu Sigismunde, armis pietate dumabis/ Quae Boreas Euris regna superba teneret.* M. Morka uznał grafikę za „w pełni własnoręczną pracę Dolabelli”, M o r k a, *Polski nowożytny portret konny...*, s. 92.

<sup>121</sup> Np. *Discours véritable, de ce qui s'est passé en la diète de Pologne, touchant l'investiture et réception du fief du Duché de Prusse*, Paris 1612, s. 4. Zob. J. Ż u k o w s k i, *W kapeluszu i w delii, czyli ewenement stroju mieszanego w dawnej Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 2009, nr 1, s. 19–37.

<sup>122</sup> Zob. Ż y g u l s k i j u n., *op.cit.*, il. 195.

<sup>123</sup> „Gdyż sam król hetmanif jegomości panu marszałkowi wielkiemu wielkiego księstwa litewskiego i jegomości panu Jakubowi Potockiemu kasztelanowi”, *O rekuperowaniu Smoleńska...*, k. A<sub>2</sub>r.

<sup>124</sup> „Pan Stephan Potocki starosta feliński szedł z usarzami do starego przelomu, przeciw któremu była Moskwa wały przekop stary poprawiła, a pan marszałek z częścią piechoty z usarzami i rajtarami, z panem Bartłojem Nowodworskim kawalerem, przy petardach od rzeki Dniepru, mijając bramę Kryłoszańską, za którą była krata żelazna pod mur wywiedziona dla zbiegania ryszoków”, *O rekuperowaniu Smoleńska...*, k. A<sub>3</sub>r.

<sup>125</sup> „Tak tedy pan marszałek litewski z panem kamienieckim uradzili, ponieważ dwiema pułki wojska króla jegomości władali, aby rozrządziwszy wojskiem, jednych po drabinach na oblanki, drugich za przelamaniem muru petardami i prochami do szturm przypuścić. Przeto dnia 12 Junii, gdy się jedno zorza ku świtanu zapalać poczęła, przypuścili ichmość ze czterech stron szturm do Smoleńska – na co sam król jegomość okiem swym patrzył z góry jednej. [...] Marszałek jako dobry wódz, chociaż był narażony kamieniami, spieszo kazał następować usarzom i piechocie prosto do starego przelomu, gdzie ochotni rycerze przypadszy lud moskiewski od armaty rozgromili i swoim, którzy byli z panem Stefanem Potockim, wolne przejście w zamek uczynili. A zatym, pan marszałek, przypadszy do Carskiej bramy przedtym nieprzystępnej, wrota wyrabiać i wrzęby ziemią nasypane, któremi Moskwa bramę zatarasowała była, rozrzucić kazał; gdzie już i na koniach ludzie bezpiecznie przyjeżdżali”, *O rekuperowaniu Smoleńska...*, k. A<sub>2</sub>v., A<sub>3</sub>r.

wręcz groteskowa ekspresywność. W realizacji opracowanej pod „firmą” mistrza Tommaso zastanawia brak choćby śladów dyskretnego dostojeństwa, artyzmu i wykwintu – tak charakterystycznych dla najwyższej próby kunsztowności pierwowzoru, czyli nieprzeciętnej realizacji Kiliana według tytułowego rysunku.

Miedzioryt Dolabelli/Makowskiego opracowany wprost na płycie Kiliana stał się wzorem dla zrealizowanego w warsztacie Włocha portretu konnego Zygmunta III z Suchej Beskidzkiej (il. 17)<sup>126</sup>. Choć ów wawelski obraz jest niekiedy uznawany za przykład „ciężkiego, nieudolnego malowidła”<sup>127</sup>, jego ikonograficzna niepowtarzalność nie pozostawia wątpliwości<sup>128</sup>. Podobnie jak na wspomnianym sztychu w jednym egzemplarzu zachowanym w unikatowej kolekcji ostatniego władcy Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Waza ukazany tu został w póżbroi, w wieńcu laurowym i z regimentem w dłoni, z rozwianą szarfą i Orderem Złotego Runa na piersi. W głębi z lewej uwieczniono fragment obozu wojskowego oraz fortyfikacji Smoleńska z momentem wybuchu<sup>129</sup>, z prawej zaś – polsko-litewskie piesze i konne wojsko nacierające na oblegany gród. W przeciwieństwie do graficznego pierwowzoru na płótnie z Zamku Królewskiego na Wawelu ujednociono wyobrażenie zdobywanej twierdzy (jej kształt wyraźnie zaczerpnięto z ilustracji G. Kellera z 1609 r., il. 16<sup>130</sup>), sugerując, iż to lewa, wspomniana część miasta płonie od wybuchu prochowni. Na tle nieba z prawej strony, bezpośrednio nad grodem powtórzono (tym razem ze skrótem) napis *Smole[n]scvm*. Z przyczyn kompozycyjnych przesunięto nieco w prawo postać Famy dmącej w trąbę z identycznymi słowami: VICTORIA PIO ET CONSTANTI REGI, z lewej

<sup>126</sup> Olej, płótno, 261 x 474 cm, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, nr inw. 3228, K. K u c z m a n, *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków (w druku), poz. 109 (tam dalsza literatura). Obraz ze zbiorów Tarnowskich z zamku w Suchej (a wcześniej prawdopodobnie w zamku w Żywcu), przejęty w depozyt w 1947 r., wykupiony od rodziny Tarnowskich w 2006 r. K. Kuczman sugeruje, iż jest to dzieło malarza z kręgu Dolabelli: „Do malarstwa weneckiego manieryzmu nawiązuje tu uskrzydłona postać geniusza zwycięstwa, swobodnie, choć z błędami w rysunku malowane są grupy żołnierzy. Zdecydowanie większa dyscyplina w kompozycji jeźdźca, wręcz kaligraficzny rysunek konia, a także kontur określający pierwszoplanowe plamy barwne oraz zabudowania miasta, wartości mniej kojarzące się z twórczością mistrza Tomasza, wyptywać mogą głównie z nawiązywania do wzorów graficznych”. Dziękuję serdecznie Autorowi za udostępnienie tekstu przed jego opublikowaniem. J. Talbierska mylnie uznaje płótno za pierwowzór dla dwóch rycin Dolabelli/Makowskiego odnoszących się do smoleńskiego triumfu, T a l b i e r s k a, *Grafika XVII wieku w Polsce...*, s. 123.

<sup>127</sup> M. S k r u d l i k, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła. Ustęp z dziejów malarstwa XVII stulecia w Polsce*, „Rocznik Krakowski”, t. 16, 1914, s. 93–162, tu: 147.

<sup>128</sup> Widok szturmu Smoleńska (z „podobiznami licznych senatorów i dygnitarzy polskich”) wraz z *Holdem carów Szujskich* zdobył wnętrza *piano nobile* wawelskiego Zamku Królewskiego w Warszawie, zapewne wmontowany w strop pierwszej antykamery królewskiej. J. Lileyko przekonuje, iż portret konny pierwszego Wazy pędzla Dolabelli wisiał w Pokoju Audiencyjnym, np. wypełniając architektoniczną nadstawę tamtejszego kominka typu szafiestego, S. C i a m p i, *Bibliografia critica*, t. 2, Firenze 1839, s. 234, za: W. T o m k i e w i c z, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 18–19; L i l e y k o, *Zamek warszawski...*, s. 68–72. Zob. *Oddawanie triumfalne Wasiela Szujskiego cara moskiewskiego i z bracią jego Królowi Imci na sejmie w Warszawie*, Bibl. Kórn., rkps 1286, s. 761.

<sup>129</sup> Zob. wielki medal na pamiątkę wiktoria smoleńskiej o wadze 315 dukatów i średnicy 135 mm, lany, projektu Samuela Ammona, z reductowym widokiem obleganego miasta na rewersie, prezentującym z lotu ptaka zarys umocnień i usytuowanie wojsk, z mottem DUM VINCOR LIBEROR (Gdym zwyciężony, wolność odzyskuję). Widok zdominowało wyobrażenie wspomnianego wybuchu, J. D u t k o w s k i, *Złoto czasów dynastii Wazów*, t. 1, Gdańsk 2015, s. 137–138, poz. 111.

<sup>130</sup> *Smolensko*, miedzioryt, 19 x 23 cm, sygn. G. K e l l e r, Muzeum Narodowe w Krakowie, kolekcja Emeryka Hutten-Czapskiego, MNK III-ryc.-36205 (d. NJ 34.441). Była to ilustracja do dzieła gdańszczyzanina Gottharda Arthusa pt. *Mercurii gallobelgici sleidano succenturiati, sive Rerum in Gallia et Belgio potissimum Hispania quoque Italia, Anglia, Germania, Ungaria, Transylvania... gestarum*, t. 8, księga 2, Frankfurt am Main 1609, s. 90.

zaś zdecydowano się powtórzyć zwieńczony koroną kartusz z herbami Polski i Litwy, rezygnując z emblematu królewskiego; gołym okiem konstatujemy jeszcze ślady jego zamalowania. Jak już wspomniano, strawestowano tu także sylwetki pojmanych dostojników moskiewskich, patriarchy Siergieja oraz wojewodów Szeina i Gorczakowa – tych ostatnich na wzór miedziorytu Dolabelli/Makowskiego wyposażając w mitry zbliżone kształtem do koron wielkoksiążęcych. Warto w tym miejscu jedynie zasygnalizować, iż motyw hołdu składanego przez owych hierarchów stanowił kolejne stadium okołosmoleńskiej ikonografii pierwszego Wazy na polskim tronie – co poświadczają m.in. obraz przypisywany Szymonowi Boguszewiczowi<sup>131</sup>, jedna z płycin wawelskiego sarkofagu władcy zamówionego przez jego następcę w Gdańsku czy intrygujący miedzioryt sygnowany przez Dolabellę i określany w literaturze jako *Apoteoza zwycięstwa Zygmunta III Wazy*<sup>132</sup>. W ostatniej realizacji zastosowano mechanizm przeciwstawienia wazowskiej Sławy (postać dominująca po lewej stronie sfery niebiańskiej) jej moskiewskiemu odpowiednikowi, czyli moskiewskiej Niestawie ze złamanymi trąbami. Przywołane „adiustacje” i nowe redakcje motywu autorstwa Dolabelli/Makowskiego w warstwie ideowej kreowały Zygmunta na upostaciowienie Pokory „łamiącej wyniosłych” i triumfującej nad występkiem, co być może miało stanowić aluzję do rokoshu Zebrzydowskiego.

## KONKLUZJA

Jak zauważył Mieczysław Morka, w rzeczywistości Rzeczypospolitej „w oficjalnych portretach konnych królów polskich unikano ukazywania monarchy na majestatycznie kroczącym stępa wierzchowcu [...]. W wizerunkach polskich podkreślano przede wszystkim drugą funkcję monarchy jako wodza, obrońcy narodu i zwycięzcy nieprzyjaciół królestwa”<sup>133</sup>. To być może tłumaczy dość ograniczony nakład oraz wydzźwięk propagandowy wpisującego się w schyłkowy, elitarny manieryzm wytwornego sztychu Kiliana – opracowanego na podstawie zidentyfikowanego w Weimarze rysunku, funkcją i rangą dającego się porównać jedynie do dwóch portretów drugiego Wazy w Albertinie autorstwa Soutmana<sup>134</sup>. Konterfekt dokumentujący imperialne aspiracje Zygmunta III skrywa wciąż wiele niewiadomych – okazuje się jednak ważkim, brakującym dotąd ogniwem nie tylko w ikonografii suwerena (realizacją pokrewną wobec płót-

<sup>131</sup> Pochodzący ze zbiorów Ossolineum, przypisywany Szymonowi Boguszewiczowi portret króla Zygmunta III ukazuje w tle scenę (niestety wtórnie przyciętą) zdobycia Smoleńska, a właściwie hołdu możnowładców smoleńskich złożonego pod murami miasta królowi, olej, płótno, 114 x 86,5 cm, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, nr inw. Ж-4546 (dawniej Muzeum Historyczne Miasta Lwowa, nr inw. Ж-919), ostatnio: *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų ir didikų portretai iš Ukrainos muziejų*, kat. wyst. pod red. D. Tarandaitė, Vilnius 2012, s. 110–111, poz. 6, oprac. B. Verbiejūtė, D. Tarandaitė, V. Dolinskas.

<sup>132</sup> Muzeum XX. Czartoryskich, R. 6908, odbitka z podpisem *Thomas dela Bella pictor S.R.M. [Sacrae Regiae Maiestatis] Pictor / et inventor D.D.C.C. [dicat, dedicat, consecrat, curavit]*, Tomkiewicz, *op.cit.*, s. 19–20, il. 3. Przy okazji ów miedzioryt dokumentuje, iż w warsztacie Dolabelli nie działał tylko jeden mistrz rytownictwa. W zbiorach prywatnych zidentyfikowano niedawno częściowo zachowaną (wtórnie wykorzystaną jako podobrazie obrazka dewocyjnego, namalowanego na odwrociu) płytę miedziorytniczą do tej ryciny, T a l b i e r s k a, *Grafika XVII wieku w Polsce...*, s. 122, przyp. 183.

<sup>133</sup> M o r k a, *Polski nowożytny portret konny...*, s. 72, 178.

<sup>134</sup> J. Ż u k o w s k i, *Pieter Claesz. Soutman and Frans Luyck in service of Wladislaus IV Vasa* (w opracowaniu).

na zdobiącego niegdyś wnętrza Zamku Królewskiego w Warszawie<sup>135</sup>), ale także w dziejach szeroko pojętej polskiej sztuki nowożytnej. Mimo swej służebnej wobec miedziorytu funkcji weimarski rysunek daje świadectwo dojrzałej kreacji autora oraz wysokich aspiracji zleceniodawcy – czyli pierwszego Wazy na polskim tronie, wspieranego przez agentów artystycznych i cały szereg twórców z ambitnym Wolfgangiem Kilianem oraz przedsiębiorczym Dolabellą na czele. Przytoczony kazus pozwala także wyrobić sobie pojęcie o mechanizmach obstalowywania za granicą usankcjonowanego, kanonicznego wizerunku królewskiego, opracowanego jednak z wyłączeniem bezpośredniego pozowania artyście – dodajmy: praktyce powszechnej na dworze wazowskim.

W świetle powyższych uwag rodzi się pytanie: jak wiele analogicznych, nierozpoznanych wzianów znajduje się jeszcze w światowych kolekcjach?

---

<sup>135</sup> J. L i l e y k o, *Z rozważań nad programem ideowym pokojów królewskich na Zamku Warszawskim za Wazów*, „Rocznik Warszawski”, t. 15, 1979, s. 185–200.



## ANEKS 1

*Wiktoria i zwycięstwo najjaśniejszego i najpotężniejszego Pana Zygmunta III z Bożej łaski króla Polski i Szwecji etc., szczęśliwie odniesione przez Jego Królewską Mość dzięki potężnej i słynnej militarnej i biegotności w ataku, kiedy to dnia 13 czerwca 1611 roku odzyskał potężną i słynną twierdzę w Smoleńsku. Cały przebieg oblężenia wraz z najistotniejszymi wydarzeniami, zawarty w dwóch szczególnych listach wysłanych ze Smoleńska, został tutaj pokrótce opisany, [b.m.dr.] 1611<sup>136</sup>.*

Relacja ze Smoleńska, dnia 15 czerwca 1611 roku.

Dwunastego dnia tego miesiąca bardzo wczesnym rankiem planowano przystąpić do ataku. Doszło jednak do zdrady przez jednego z husarzy, który ostrzegł broniących się na zamku. Ci zaś natychmiast wzmoгли czujność i rozpoczęli przygotowania do walecznej obrony. Nasi, skoro tylko dostrzegli ruch na zamku, zawrócili, nie odnosząc żadnych szkód. Taki przebieg wydarzeń bardzo odpowiadał obrońcom Smoleńska, którzy dzięki temu poczuli się bezpiecznie, myśląc, że przez jakiś czas nie będą już więcej atakowani. Jednak wkrótce ponownie rozpoczęto przygotowania i następnej nocy, podobnie jak przedwczoraj, 13 czerwca, wczesnym rankiem przystąpiono do działania. Pan Jakub Potocki jako jedyny dowódca dokonał pierwszego ataku u boku kozaków i przy użyciu drabin. Dorohostajski, marszałek litewski, wraz z kawalerem Nowodworskim i podchorążym przy pomocy petardy i około 60 centnarów prochu, które podłożono w prowadzącym do Dniepru kanale, przy żelaznej kracie, wysadzili fragment murów na tyle duży, że mogło przez niego przejść 30 lub 40 muszkieterów maszerujących obok siebie. Niemieccy żołnierze piechoty z drugiej strony naszego obozu weszli na mury po drabinach. Hajducy oraz pozostała husaria otrzymali rozkaz stawienia się przy starym wyłomie i w takim właśnie porządku przystąpiono do ataku na Smoleńsk. Wojewoda Szein dostrzegł pewne poruszenie po kozackiej stronie, nie zważał jednak na nie zbyt w przekonaniu, że to kozacy wznieśli fałszywy alarm (co niejednokrotnie wcześniej już się zdarzało). Dlatego wystawił niewielu ludzi w tym miejscu, a wszystkie siły ponownie zwrócił w stronę Niemców – skoro nie było ich zbyt wielu, w rezultacie Moskwianie wraz z Szeinem musieli uchodzić do jednej z baszt.

Niemcy zdołali opanować mury w taki sposób, że zostały one wysadzone przez pana marszałka, który następnie przeszedł przez nie wraz ze swoim oddziałem. Skoro tylko Moskwianie zobaczyli powiewającą chorągiew na swoich murach i na zamku, wkrótce stracili odwagę i większość z nich umknęła do Starego Zamku i do monasteru. Niedługo potem wrzucili ogień do domów i wszystko podpalili, a następnie, uczyniwszy przed sobą znak krzyża, sami rzucili się w ogień. W pobliżu monasteru znajdowała się zbrojownia, w której przechowywano kilka tysięcy centnarów prochu. Ten proch również zajął się ogniem, wskutek czego cała zbrojownia

<sup>136</sup> *Victoria und Sieg Des Durchleuchtigsten und Grossmechtigsten Herrn Sigismundi III. Von Gottes gnaden Königes in Polen und Schweden etc. Welche jhre Königl. May. mit Kriegesmacht und stürmender Hand glücklich erhalten den 13. Junij Anno 1611. Wieder die vortreffliche und berühmte Festung Smolensko, Alles nach den fürnembsten umbstenden auss zweyen Particular Schreiben von Smolensko anhero gesand kurtz zusammen getragen, [b.m.dr.] 1611; tłum. M. Hoc.*

i monastyr zostały wysadzone w powietrze. Znajdujące się tam skarby, których ogrom i bogactwo bardzo wysoko oceniano, również zostały wówczas pogrzebane, teraz zaś planuje się je odkopać. Znalaziono ogromne zapasy żyta i innego ziarna, a także wina, miodu i piwa. Musielibyśmy zapewne odczekać jeszcze z 6 lat, zanim zdołalibyśmy wziąć obrońców twierdzy głodem. Żołnierze zrabowali dla siebie bogate łupy, o które teraz jednak toczą się zażarte kłótnie, ponieważ niektórzy z nich domagają się wspólnego podziału zdobyczy, czemu z kolei sprzeciwiają się ci, którzy najbardziej się obłowili.

List ze Smoleńska z dnia 18 czerwca.

Najpierw przed wschodem słońca od kozackiej strony przybył kasztelan kamieniecki, przynosząc drabiny oblężnicze, a wraz z nim byli również żołnierze piechoty Moskwan, 140 ze strony króla, a także dwudziestu pięciu *Rundatzirer*, którzy służyli u pana kamienieckiego panom wojewodom, a także pan Koszewski oraz pan Marcus, tak że naszych było w sumie około 600 ludzi. Z drugiej strony, koło północy, nad rzekę Dniepr dotarł pan marszałek wraz z kawalerem z petardami. Towarzyszyła mu świta dworska jego królewskiej mości wraz z 300 Niemcami, a także 160 rajtarów. Jeśli chodzi o petardy, nasi już wcześniej zanieśli proch pod kratę zamkową przy baszcie. Zgromadzeni z trzeciej strony, a mianowicie przy Starym Szańcu, po zachodzie słońca przy uszkodzonej baszcie Niemcy pod wodzą Pana Waiera zarzucili drabiny. Z czwartej strony, tam gdzie wcześniej atakowaliśmy i gdzie przed rokiem uczyniliśmy wyłom naszymi działami i strzałami, pan starosta jeleński ze swoimi wybranymi żołnierzami przystąpił do ataku. Jego królewska mość wraz ze swoją świtą dworską stał na szańcu, aby obserwować nasz atak i swoją obecnością dodawać żołnierzom odwagi do walki.

W pierwszej kolejności żołnierze piechoty starosty kamienieckiego zarzucili pięć drabin, którymi natychmiast podążyli nasi na znak dany chorągwią: tak więc część z naszych zdołała dostać się na blanki. Natrafiliśmy tam na śpiących czterech Moskwan i ledwo zdołaliśmy sobie z nimi poradzić, kiedy już Moskwanie w basztach krzykiem podnieśli alarm i wkrótce około pięćdziesięciu z nich wraz z Betuzym napadło na nas na blankach. Pozostali zbiegali się ze wszystkich stron. Potykaliśmy się z nimi dobrą chwilę, póki jego taskawość pan kamieniecki nie przyszedł nam w sukurs wraz ze swoją husarią. Jako że wróg teraz już zauważył, że ciężko będzie mu przegonić nas z blank, zaczął zabezpieczać się w najokazalszej baszcie, skąd mógł wyrządzić szkodę zarówno nam, jak kolejnym wspinającym się po drabinach. Pan Gorecki ledwo pozostał przy życiu. Pan Krobanowski został zastrzelony, podobnie jak wielu innych.

Przypuściliśmy szturm na basztę, gdzie zabarykadował się Betuzy, któremu też Szein wysłał na pomoc trzystu strzelców. Wróg zaczął wzywać do ataku, my jednak pozwoliliśmy przejść grającym na trąbach i bębnach, co wprawilo wroga w ogromne przerażenie. Bronili się jednak dobrze, bo nie spodziewali się już żadnego zagrożenia z innych stron. W międzyczasie pan Waier zarzucił ze swymi Niemcami drabiny od strony Starych Szańców, w miejscu, gdzie Szein bronił się osobiście i gdzie *male stantibus fuis rebus*, wszystkie swoje siły przeciwko nam kierując. Pan kawaler Nowodworski zapalił proch, który wysadził mur na długości kilku sążni. Wówczas odwaga całkowicie opuściła obóz wroga, tak że więcej już nawet nie śmiał chwytać za broń.

Następnie pan marszałek wpadł do zamku i wraz z Niemcami zdołaliśmy ocalić kilka baszt, Betuzy został pojmany, przy nim zaś pokonaliśmy prawie sześćdziesięciu Moskwian. Zadbaliśmy jednak również o to, by wróg z klasztoru nie mógł, jak to zamierzał, ponownie chwycić za broń. Brakowało im jednak przywódcy. Kilku z nas napadło na klasztor, paru zaś na działa wroga i w ten sposób opanowaliśmy zarówno monastyr, jak i zdobyliśmy armaty.

Kiedy z naszych szarżców przybył przez wyłom pan starosta jeleński, nikt już nawet nie próbował sięgać po broń. Było tam około trzystu strzelców i kilku bojarów, a także inni, którzy próbowali się bronić, ale zostali pobici. Podobnie rzecz miała się również z mottochem, tak że wszędzie na zamku słychać było głośnie krzyki i jęki. Widziano pewnego żołnierza, który podpalił jedną z baszt w miejscu, gdzie pan kawaler obsypał mur prochem, wyrządzając tym samym ogromne straty zarówno na zamku, jak i jeśli chodzi o zapasy prochu. Od tego ognia zajął się również proch należący do wroga, którego były ogromne ilości, zapewne około piętnastu tysięcy beczek. W pierwszej kolejności w powietrze wyleciał dach klasztoru wraz z całym kościołem, nie bez szkody również dla ludzi znajdujących się w innych miejscach, tak że widok był to straszliwy.

Po stronie wroga zabitych zostało około trzech tysięcy ludzi, a wielu z nich wybuch prochu pogrzebał w domach i wyłomach. *Metropolitanus* został pojmany żywcem. Sam Szein wraz z kilkoma swoimi ludźmi został zaatakowany w jednej z baszt, a skoro tylko pojawił się tam starosta kamieniecki, odrzucił od siebie broń i oddał się na łaskę jego królewskiej mości. Jego małżonkę także wzięto do niewoli żywą, wraz z synem. Betuzy został zabity.

Ponad trzydzieści osób straciło życie w walkach, ale spośród tych, którzy pośpiesznie rzucili się na łupy, wielu zginęło lub odniosło rany. Teraz dopiero widzimy, jakże okazała jest to twierdza. W świecie chrześcijańskim próżno gdziekolwiek by szukać murów o takiej grubości – są grube na pięć sążni, a na blankach swobodnie mogą minąć się dwa powozy. Prowiant zachował się jeszcze, choć w niedostatecznych ilościach, było tam zboże, jedzenie, konie i wszelkiego rodzaju zwierzęta, choć nękane przez ciężkie choroby. W zamku znaleziono dwieście dużych sztuk broni. Trzeba będzie zacząć poszukiwania zakopanych pieniędzy. O tym, co zdarzy się później, doniosę w kolejnym liście. *Vale*.

Fragment listu z dnia 22 czerwca z dzicy [!]

Kiedy Lepanow usłyszał, że nadchodzi pan Sapieha ze swoimi oddziałami, które mają liczyć nawet pięć tysięcy ludzi oraz siedem tysięcy kozaków, którzy się do niego przyłączyli, udał się ze stolicy w Moskwie do Kaługi. Jego ludzie jednak zaczynają się już rozbiegać i mamy nadzieję, że nasi zdołają go pokonać, zanim dotrze do niego wiadomość ze Smoleńska, która z pewnością jeszcze bardziej go przygnębi. Na przybycie jego królewskiej mości na św. Jakuba wszystko tutaj będzie gotowe.

## ANEKS 2

[Giacomo Lauro] *Krótką acz prawdziwą relacją o podbiciu i zdobyciu miasta i fortecy Smoleńska w Moskwie, które szczęśliwie przypadło w udziale jego królewskiej mości Zygmuntowi III, niezwyciężonemu królowi Polski i Szwecji oraz walecznemu narodowi polskiemu, 13 czerwca 1611 roku, a także o uciechach uczynionych z tegoż powodu w Polsce i Rzymie przez przedstawicieli tejże nacji, Rzym 1611*<sup>137</sup>.

[...] [s. 3] Moskwanie graniczą z Królestwem Polskim, z którym często wojowali; a ostatnio, wbrew pokojowi, jaki pięć lat wcześniej zawarli z nimi Polacy, zamordowali swojego praworządnego władcę Dymitra, ponieważ był katolikiem i powiernikiem jego królewskiej mości oraz sprzymierzeńcem Królestwa Polskiego. Wbrew prawom przyjaźni i zasadom pokoju złamali rozejm, jako że po barbarzyńsku i bez powodu zgładzili wielu Polaków, którzy towarzyszyli do Moskwy córce wojewody sandomierskiego, poślubionej wspomnianemu Dymitrowi. I jakby dla jakowejś kpiny utrzymują jeszcze w więzieniu samych ambasadorów wysłanych przez króla oraz Królestwo Polskie na wspomniane zaślubiny i zaproszonych przez nich samych. Z kolei wzburzeni tak wielką obrazą Polacy wraz ze swym niezwyciężonym królem Zygmuntem III wykorzystali najsprawiedliwszą okazję do pomśzczenia rozlanej krwi swych pobratymców (pośród których byli także księża katolicy, wysłani dla propagowania świętej prawdziwej wiary katolickiej w tamtych dalekich, jakże jej wrogich regionach) oraz w celu odzyskania Wielkiego Księstwa Siewierza w Moskwie (przebogatej prowincji, która około stu lat umierała z tęsknoty do Polskiego Imperium), w ramach którego znajduje się potężne i wielkie miasto Smoleńsk, stolica owego księstwa, w sposób oszukańczy opanowana przez owych Moskwan. Z tychże przyczyn w roku 1609 jego królewska mość król Polski wraz z polskim wojskiem wkroczył do Moskwy, gdzie szczęśliwie i szybko odzyskał prawie całe wspomniane Wielkie Księstwo Siewierskie oraz wiele innych okupowanych twierdz i miast, wraz z samym wielkim miastem Moskwą [...] Pod koniec października wspomnianego 1609 roku rozłożył obóz pod Smoleńskiem, zajmując się wszystkim zawsze osobiście. [...] [s. 4] Z przybyciem polskiego wojska zjednoczeni w duchu obrońcy i mieszkańcy grodu zademonstrowali gotowość do bohaterskiej obrony, jak to zawsze zwykli czynić; ale koniec końców, z pomocą Boga i dzięki roztropności jego królewskiej mości oraz przewagom Polaków, użyto siły w sposób następujący.

W niedzielę 12 czerwca bieżącego roku 1611 tuż po zachodzie słońca Polacy ruszyli w kierunku murów Smoleńska z drabinami, petardami i wielką ilością worków dla wypełnienia fosy [...]. Do natarcia pierwszy ruszył pan kamieniecki, porucznik hetmana polskiego na ziemię wschodnie, gdzie obozowali kozacy, jeźdźcy wyposażeni w hakownice, szable, łuki, a niektórzy we włócznie. Od północy, w kierunku rzeki Dniepr, która z tej strony obmywa miasto, przybył pan Dorostajski, marszałek Wielkiego Księstwa Litewskiego, z panem Bartłojem Nowo-

<sup>137</sup> Tytuł oryginału: *Breve et vera relazione dell'acquisto et presa della citta et fortezza di Smolenscho in Moscovia, successa felicemente alla sereniss, maestà di Sigismondo III invittissimo re di Polonia et Suetia, et alla bellicosa nazione polacca alli 13 di Gugno 1611, et delle allegrezze fatte per quella in Polonia et in Roma dall'istessa nazione*, Roma 1611; tłum. J. Żukowski.

dworskim, kawalerem maltańskim i kapitanem gwardii jego królewskiej mości, wraz z petardą i stosowną ilością prochu. Ze strony, gdzie zaczynała się bateria ogniowa, nadszedł zaś pan starosta feliński, a od strony, gdzie uprzednio rozpoczęto ostrzał, nadjechał porucznik kapitana Pucka oraz pan Vaier wraz z niemiecką piechotą. A jako że noce w tym okresie bywały krótkie, półtorej godziny przed wschodem kasztelan kamieniecki zdecydował się ruszyć jako pierwszy, dostając się na mury dzięki drabinie podtrzymywanej przez innych; jak tylko wrogowie zobaczyli go przeskakującego przez mury, chwycili za broń. Ale jak tylko nasi napastnicy dostali się wewnątrz murów, ich obrońcy pozostawili je i się rozpierchli. Pędzący w sukurs będącym już w mieście napastnikom Polacy z wielką chyżością kontynuowali zdobywanie murów przy pomocy drabin; połączyli się z pierwszymi, dzięki czemu wszyscy wzmocnieni na duchu zdecydowali ruszyć dalej w poszukiwaniu wroga i w celu jego pokonania; podzieleni w dwa szwadrony, z krzykiem na ustach i z bronią w rękę na jeden znak zepchnęli wrogów na siebie i ich rozgromili. Po wykonaniu owej wspinaczki Niemcy opanowali inną partię murów, a równocześnie z zewnątrz nasze wojsko dzięki obstrzałowi powstrzymało wroga przed frontalnym uderzeniem. Do tego czasu kawaler Nowodworski, kiedy to wróg wciąż liczył na zwycięstwo w walce obronnej, przeprowadził szturm za pomocą miny umieszczonej pod murem wewnątrz kanału, którym odprowadzano do Dniepru z miasta nieczystości. [s. 5] Własnoręcznie, nie bez narażenia swego życia na wielkie niebezpieczeństwo, podłożył tam ogień; fala uderzeniowa wyrzuciła w powietrze znaczny fragment muru długości dziesięciu i szerokości czterech łokci; mur Smoleńska jest tak wielkiej grubości, że obcokrajowcy, którzy znaleźli się na tej wojnie, potwierdzili z wielkim podziwem, iż nigdy nie widzieli obwarowań tej skali [...].

Marszałek litewski, wkroczywszy następnie ze wspomnianym kawalerem w mury Smoleńska przez ów wyłom uczyniony przez minę, rozkazał zagrać na trąbach i bębnach; ów niespodziewany dźwięk wystraszył wroga niezorientowanego, iż dokonano przedarcia przez mury – wiedzieli oni o podłożeniu min w innym miejscu, a ze względu na wielkie zasieki byli pewni co do niemożności wysadzenia bram grodu, dlatego też nagle wpadli w zmieszanie i przygnębienie. Podobnie gdy Moskwianie broniący się przed pierwszym natarciem Polaków zobaczyli marszałka z żołnierzami wkraczających przez wyłom w murze, pragnąc rzucić się do ucieczki, bez stawiania przeszkody pozwolili, aby kapitan, starosta feliński, z grupą żołnierzy przekroczyli fosę (która była w tym miejscu niezwykle głęboka), a sami znaleźli inne, umocnione schronienie. Tak że gdy większa część miasta wypełniła się polskimi żołnierzami, tamci oczekiwali na kontynuację walki przez obie strony. Tymczasem skoro podłożono ogień pod bastion stojący obok głównej sceny bitwy (nie wiadomo, czy z powodu działań wrogów, czy naszych, czy przez przypadek), ten wyleciał w powietrze, ponieważ wewnątrz znajdowała się duża ilość prochu. Ów wybuch uczynił takie szkody, że uznano go za czynnik o najważniejszych konsekwencjach, jeśli chodzi o opisywany szturm – jako że spośród siedmiu bastionów stojących wzdłuż Dniepru trzy zostały wówczas spalone i zniszczone, a brama znajdująca się pomiędzy tymi basztami (zwana Cesarską) pozostała naruszona i zdeformowana. I stało się jeszcze tak, iż jak tylko wybuchła wspomniana baszta, ktoś podłożył ogień w budynku przylegającym do Bramy Cesarskiej (naprzeciwko której obozował król jegomość), czyniąc w niej przeogromny uszczerbek. Aby pożar nie rozszedł się z tak wielką ruiną dalej, marszałek wiele obiecywał

temu, kto go zdusi, ale nie znalazł się śmiać gotów ponieść tak wielkie ryzyko. Także wiatr, który nadszedł, wzmógł do tego stopnia płomienie, iż stały się niemożliwe do ugaszenia i skierowały się ku pałacowi arcybiskupiemu, w którym to znajdowały się wielkie skarby i bogactwa, zarówno w monecie i kruszcu, jak i kosztownych tkaninach oraz drogocennych szatach. W dużej części zostały one zrabowane przez żołnierzy, którzy tam wskoczyli pośród powszechnego zniszczenia. Jednak znaczne bogactwa pozostały tam ukryte i zapewne (jak się wydaje) zostały skonsumowane przez ogień, który tam dotarł z kilku stron wielkimi skokami, w swej żarłoczności przywabiony 15 tysiącami funtów prochu składowanego w podziemiach wspomnianego pałacu, ku przerażeniu wszystkich powodując wysadzenie całości w powietrze.

Wybuch i pożar uczyniły wielki wyłom w murze [s. 6] kościoła katedralnego, przez który to Polacy weszli do środka. Natrafili tam na arcybiskupa Ermona Sergieja, bogato wystrojonego w przewspaniałe szaty, któremu asystowali w odprawianiu rytów podobnie wystrojeni schizmatycy [...]. Obok świątyni rezydował wojewoda smoleński Korsak [...]. W tym oblężeniu zginęło niewielu Polaków [...]. 14 czerwca przedstawiono królowi wszystkich więźniów, z wielką radością i triumfem z powodu szczęśliwego zdobycia tak ważnej twierdzy [...].

[s. 7] [...] Jak tylko dotarli do Krakowa wieści o tak przesławnym zwycięstwie i wielkim podboju, zorganizowano tam trzydniowe, okazałe demonstracje radości – z triumfami, sztucznymi ogniami oraz innymi widowiskami trwającymi od 30 lipca. W szczególności przede wszystkim duchowieństwo tego miasta zebrało się w katedrze i tu z wielką powagą oraz oddaniem złożyło dzięki Bogu poprzez odśpiewanie *Te Deum* przy akompaniamencie najśodszej muzyki i koncertów. Potem nocą zaprezentowano niezliczoną ilość ogni w mieście; szczególny widok tworzyła iluminacja zwieńczenia wieży pałacowej wysokości 150 łokci, gdzie ogień umieszczono wewnątrz wielkiego żelaznego koła zawieszzonego na czterech łańcuchach, co tworzyło świetlisty spektakl widoczny zarówno dla otoczenia zamku, jak i nawet dla odległych ziem. Także inne ognie zaprezentowano na zamku i wystrzelono niezliczone salwy artyleryjskie. Na ratuszu sporządzono ognie (prze)sztuczne; na szczycie kuli wieńczącej tamtejszą wieżę, ku podziwowi, i przerażeniu ogółu, przez cały dzień stało dwóch mężczyzn – z niespotykaną zręcznością, zważywszy na brak miejsca i wyjątkową wysokość. Jeden grał na bębnie, drugi operował chorągwią z herbem królewskim. Podczas innego widowiska przez miasto przejechały dwa powozy; jeden przedstawiał poprzednie przewagi nad Moskwą, a drugi – zdobycie Smoleńska, w szczególności dostrzec można było dwóch więźniów-wojwodów. Na końcu pojazdy zatrzymały się przed ratuszem i oba rozkosznie spłonęły, wystrzeliwując ogromem ogni sztucznych.

Polski naród zamieszkujący Rzym, pomimo oddalenia od rodzinnego domu i czcigodnego króla, pragnąc stosownie zademonstrować uczucie wszechogarniającej radości, dowiedziawszy się o szczęśliwych przedsięwzięciach jego królewskiej mości, biorąc pod uwagę niemałe korzyści, jakie to przyniosło religii i [s. 8] wierze katolickiej, poprzez ceremonie duchowe zwrócił się ku Najwyższemu Bogu, oddając mu chwałę, a poprzez doczesne uciechy honorując swego niezwyciężonego władcę. Przeszło w niedzielę, a było to 7 sierpnia (wcześniej ogłoszono odpust zupełny dla wszystkich, którzy wówczas nawiedzą kościół Najświętszego Zbawiciela, zwany także kościołem św. Stanisława Męczennika, biskupa krakowskiego i patrona Królestwa Polskiego, znajdujący się w Rzymie, u stóp Kapitolu, naprzeciw kościoła il Giesù), podczas

specjalnej celebry przez cały dzień, bardzo uroczyście i z wielką pompą odprawiano Boże nabożeństwa. Mszę odśpiewał jego ekscelencja, aktualny arcybiskup Ragugi, asystujący przy wszystkich świętych rytach tego dnia oraz następnego poranka, wysłuchując najśłodszej muzyki wokalne oraz koncertów instrumentalnych; a wspomniana msza miała charakter wotywny, jako podziękowanie Bogu za opisane zwycięstwo. Na zakończenie Polak, ojciec jezuita Mikołaj Rakowski, wygłosił uczoną i wyszukaną mowę łacińską, a wspomnianą świątynię przez cały dzień odwiedziła wielka masa ludzi, w tym wielu znamienitych księży kardynałów i prałatów, a w szczególności znalazł się tam przełożony generalny Towarzystwa Jezusowego, przewielebny ojciec Aquaviva w towarzystwie przedstawicieli wielu narodów. Nie można nie wspomnieć, iż podczas odśpiewywania *Te Deum* wystrzelono wiele petard oraz grano na trąbach i bębnach, które to wypełniły dźwiękiem wszystkie piersi pełne radości. Wieczorem powtórzono salwy i zadudniły bębny oraz rozniosły się dźwięki towarzyszące zachwycającemu widowisku: przed kościołem na ziemi ustawiono ognie w beczkach, a powietrze wypełniły ognie sztuczne, które przedstawiały dwa orły. Jeden z nich był biały, co jest godłem Polski, a drugi czarny z dwiema głowami, zgodnie z herbem Moskwy. Jak to przemyślnie wykoncypowali Polacy, tak wszystko zaaranżowano, iż Orzeł Biały spalił czarnego, który rozsypał się w niezliczonych wybuchach i ogniowych rozpryskach. Potem również Orzeł Biały rozbłysnął, nie bez towarzystwa zachwycającego deszczu ognia spadającego z obracającego się wiatraka umieszczonego na kościele. Na końcu, zgodnie ze szczególnym konceptem, można było zaobserwować, jak z ogromną siłą i z błyskiem ogień pochłoniął wyszukane maszty ustawione w niektórych beczkach wypełnionych wodą i ustawionych na ziemi. W końcu owe maszty wybuchły z ogromnym zgiełkiem i rozpadły się w wodzie. Oby ów żar wieńczący widowisko dał siłę jego królewskiej mości, zgodnie z jego niezwykłym duchem, by dokonał jeszcze większych zdobyczy na korzyść Republiki Chrześcijańskiej, a na zagładę jej wrogów. Amen.

## STRESZCZENIE

Odkrycie w Bibliotece Księżnej Anny Amalii w Weimarze portretu Zygmunta III skłoniło autora do nakreślenia wstępnej monografii dzieła – otwierającej pole do dalszych dociekań naukowych, gdyż dzieje obiektu sprzed 1840 r. wciąż oczekują na rekonstrukcję. Artykuł daje okazję zapoznania się z meandrami dworskiej propagandy wizualnej, w szczególności procesu zamawiania za granicą wizerunków królewskich, a także z przykładem wtórnej funkcji dzieła sztuki, wykorzystywanego przez XIX-wiecznych właścicieli w procesie szkolenia artystycznego oraz studiów koneserskich (Schorn, Liphart).

Rysunek – opracowany w starannej manierze, zarówno w zakresie konturów, jak i rozłożenia walorów – przygotowano jako podkład do miedziorytu Wolfganga Kiliana, wydane w augsburskiej oficynie na przełomie 1609 i 1610 r., mało znanego, ale niezwykle ważnego w karierze artysty. Ogólnym „konceptorem” kompozycji był Tomasz Dolabella, który przesłał z Krakowa wytyczne pisemne wraz z wzornikami kompozycyjnymi, w większości opartymi na pracach Stradanusa i Antonia Tempesty, rezerwując sobie miano autora pierwowzoru. W kręgu współpracowników Kilianów znajdował się malarz i rytownik A.L. Schärer, ale kwestia nazwiska autora tytułowego dzieła, operującego inicjałami ALS, pozostaje otwarta (sygnatura Tobiasa Stimmera jest fałszywa). Był to mistrz kilkuodcieniowego lawowania wysokiej próby z zachowaniem wyraźnego obrysu, konwencji o XVI-wiecznej genezie, sytuującej go w kręgu północnoeuropejskim, zapewne południowoniderlandzkim.

Portret zlecono na długo przed odbiciem Smoleńska sugerowanym w tle. Adresowane do europejskiego odbiorcy przesłanie opierało się na koncepcji Wyzwoliciele (odzyskującego zajęte przez Wielkie Księstwo Moskiewskie ziemie), ale przede wszystkim Opiekuna, protektora zapewniającego przyszłym (w domyśle: moskiewskim) poddanym wolność i pokój. Przystaną z Augsburga płytę miedziorytniczą przekształcono pod okiem Dolabelli. Ów sztych sparafrazowano potem na kilku płótnach – jedno z nich znajduje się obecnie w zbiorach wawelskich, inna wersja zdobita zapewne Pokój Audiencjonalny Zamku Królewskiego w Warszawie. Pod nazwiskiem mistrza z Belluno wydano następnie w Krakowie inną redakcję ryciny, trawestację wersji Kiliana poddaną daleko idącej aktualizacji, dostosowaną do rodzimych środków perswazji.

SŁOWA KLUCZOWE: Zygmunt III Waza, portret konny, Smoleńsk, Wolfgang Kilian, Philip II Holbein, Tomasz Dolabella, Tomasz Makowski, Johann Karl Ludvig von Schorn, Karl Eduard von Liphart



## SUMMARY

## THE EQUESTRIAN PORTRAIT OF ZYGMUNT III IN WEIMAR. AN UNKNOWN PREPARATORY DRAWING FOR WOLFGANG KILIAN'S ENGRAVING

The discovery of the portrait of Zygmunt III in the Duchess Anna Amalia Library in Weimar prompted the author to draft a preliminary monograph about this work of art which would open up an opportunity for further academic research on the subject, since the history of the portrait before 1840 is still waiting to be uncovered. This article give readers an opportunity to familiarize themselves with the vagaries of visual court propaganda (in this case, the portrait of Zygmunt III), in particular the practice of commissioning likenesses of kings from artists abroad, and with the works of art also being used by their nineteenth-century owners to facilitate the process of teaching about art and connoisseurship (Schorn, Liphart).

The drawing—carefully executed, both with regards to the contours and the compositional elements—was prepared as a model for an engraving by Wolfgang Kilian, published in Augsburg at the turn of 1609 and 1610. Although little known, the engraving is particularly important in the artist's career. The composition of the drawing was conceived by Tommaso Dolabella, who sent guidelines from Kraków, together with compositional drawings which, for the most part, were largely based on works by Stradanus and Antonio Tempesta, while claiming the authorship of the prototype for himself. Kilian's circle of co-workers included the painter and engraver, A.L. Schärer, but the actual surname of the author of the equestrian portrait, who used the initials ALS, is yet to be determined (the signature Tobias Stimmer is a falsification). The unknown artist was a master of high-calibre wash drawings which although multi-shaded, maintained distinct outlines—a sixteenth-century practice which placed him in north-European circles, most probably in the southern Netherlands.

The portrait was commissioned long before Zygmunt III's recapture of Smoleńsk in 1611, which is alluded to in the background. It was intended for the European viewer and its message was based on the idea of a Liberator (regaining lands occupied by the Grand Duchy of Muscovy), but above all, that of a Guardian, a protector, ensuring freedom and peace to his future subjects (i.e. Muscovite—because Zygmunt III aspired to be the Grand Duke of Muscovy). The engraving plate sent from Augsburg was transformed under Dolabella's watchful eye. Several other canvases were later modelled on the engraving—one of which is to be found in the collections in Wawel Castle in Kraków, while another copy adorned the Audience Chamber at the Royal Castle in Warsaw. Another version of the engraving was then published in Kraków, under the name of Dolabella, which was a travesty of Kilian's version. It was far-removed from reality and adapted for the needs of local propaganda.

KEYWORDS: Zygmunt III Vasa, equestrian portrait, Smoleńsk, Wolfgang Kilian, Philip II Holbein, Tommaso Dolabella, Tomasz Makowski, Johann Karl Ludvig von Schorn, Karl Eduard von Liphart

A.-M.F.

## BIBLIOGRAFIA / REFERENCES

- Augustyniak U., *Wazowie i „królowie rodacy”. Studium władzy królewskiej w Rzeczypospolitej XVII wieku*, Warszawa 1999.
- Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus 5 Jahrhunderten, 15. Jh.–19. Jh. Aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg*, red. H. Maedebach, Coburg 1970.
- Batowski Z., M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła* [recenzja], „Kwartalnik Historyczny”, 1915, r. 29, s. 349–357.
- Bocheński Z., *Opis Rolki Sztokholmskiej*, w: *Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego*, cz. 9/10, Kraków 1988, s. 39–74.
- Bode W. von, *Karl Eduard von Liphart*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, 1891, 14, s. 448–450.
- Bode W. von, *Mein Leben*, t. 1, Berlin 1930.
- Breve et vera relazione dell'acquisto et presa della citta et fortezza di Smolenscho in Moscovia, successa felicemente alla sereniss. maestà di Sigismondo III invittissimo re di Polonia et Suetia, et alla bellicosa nazione polacca alli 13 di Gugnio 1611, et delle allegrezze fatte per quella in Polonia et in Roma dall'istessa nazione*, Roma 1611.
- Brulliot F., *Dictionnaire de monogrammes...*, Munich 1817.
- Catalog der hinterlassenen Kunstsammlung des Herrn Karl Eduard v. Liphart ehemals in Florenz*, Leipzig 1894.
- Chemperek D., *Triumf warszawski Stanisława Żółkiewskiego i hołd Szujskich w historiografii siedemnastowiecznej*, w: *Hołd carów Szujskich*, red. J.A. Chrościcki, M. Nagielski, „Biblioteka »Baroku«” t. 1, Warszawa 2012, s. 92–107.
- Christ M., *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogryphes, rebus, etc...*, Paris 1750.
- C.U.W., *Beyträge zur Kunstgeschichte*, „Kunstblatt. Herausgegeben von Ludwig Schorn”, 1827, nr 60 z 26 lipca, s. 240.
- DaCosta Kaufmann T., *Drawings from the Holy Roman Empire, 1540–1680: a selection from North American collections*, Princeton 1982.
- Das gestochene Bild: Von der Zeichnung zum Kupferstich*, kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, red. Ch. von Cheusinger, Braunschweig 1987.
- Deutschbaltisches biographisches lexikon: 1710–1960*, red. W. Lenz, Köln 1970.
- Dilk E.Y., *Johann Karl Ludwig von Schorn. Kunsthistoriker, Publizist, Hochschullehrer, Leiter von Kunstinstituten*, w: *Lebenswege in Thüringen: zweite Sammlung / herausgegeben von Felicitas Marwinski. Thüringer biographisches Lexikon Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte*, Beiheft 33, Weimar 2002, s. 187–191.
- Dilk E.Y., *Schorn, Johann Karl Ludwig v.*, w: *Neue deutsche Biographie*, red. O. Stolberg-Wernigerode, t. 23, Berlin 2007, s. 483–484.
- Dutkowski J., *Złoto czasów dynastii Wazów*, t. 1, Gdańsk 2015.
- Füssli J.R., *Allgemeines Künstlerlexikon oder Kurtze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister...*, cz. 1, Zürich 1810.
- Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portrety osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, kat. wyst. Muzeum Narodowego w Warszawie pod kierunkiem J. Malinowskiego, Warszawa 1993.
- Geissler H., *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, t. 2, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1. Dezember 1979–17. Februar 1980, Stuttgart 1980.
- Grave J., *Der „ideale Kunstkörper”: Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006.
- Grieb M.H., *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, München 2007.
- Hämmerle A., *Die Augsburgsburger Künstlerfamilie Kilian*, Augsburg 1922.

- Heller J., *Zusätze zu Adam Bartsch's Le Peintre Graveur*, Nürnberg 1854.
- Hofmann J., *Das reiterbildnis Ferdinands II. von Crispin van de Passe*, „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst”, 1911, s. 33–34.
- Holland H., *Schorn, Ludwig von*, w: *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 32, Leipzig 1891, s. 379–382.
- Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c 1450–1700*, t. 15: *Van Ostade – De Passe*, red. K.G. Boon, oprac. J. Verbeek, Amsterdam 1974.
- Hollstein's German Etchings, Engravings and Woodcuts c 1450–1700*, t. 18, red. F. Anzelevsky, oprac. R. Zijlma, Amsterdam 1976.
- Hollstein's German Etchings, Engravings and Woodcuts c 1450–1700*, t. 26: *Matthaeus Merian the elder*, red. T. Falk, oprac. R. Zijlma, Amsterdam 1989.
- Hollstein's German Etchings, Engravings and Woodcuts c 1450–1700*, t. 42, red. T. Falk, oprac. R. Zijlma, Rotterdam 1996.
- Hryszko B., *A Painter as a Draughtsman. Typology and Terminology of Drawings in Academic Didactics and Artistic Practice in France in 17th Century*, w: *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 169–176.
- Koepplin D., *Stimmers kaum manieristische Zeichnungen*, w: *Spätrenaissance am Oberrhein: Tobias Stimmer 1539–1584*, kat. wyst., Kunstmuseum Basel, 23 września – 9 grudnia 1984, red. R. Hiltbrand, Basel 1984, s. 295–311.
- Kossecka T., *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa [b.r.w.].
- Krótkie a prawdziwe opisanie wzięcia Smoleńska, przedniejszego zamku Państwa Siewierskiego*, [b.m.dr.] 1611.
- Kuczman K., *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2016.
- Kunstnachlass des Herrn Karl Eduard von Liphart ehemals in Florenz... Zweite Abteilung: Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuer Meister. Versteigerung zu Leipzig Dienstag, den 26. April 1898 und folgende tage von vormittags 10 uhr an durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner Nürnbergerstrasse 44, Leipzig 1898.*
- Laborde L. de, *Histoire de la gravure en manière noire*, Paris 1839.
- Leitsch W., *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen*, Wien 2009.
- Letkiewicz E., *Klejnoty w Polsce. Czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów*, Lublin 2006.
- Leuschner E., *Antonio Tempesta. The illustrated Bartsch*, t. 35: *Commentary*, part 2, New York 2007.
- Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų ir didikų portretai iš Ukrainos muziejų*, kat. wyst. pod red. D. Tarandaitė, Vilnius 2012, s. 110–111, poz. 6, oprac. B. Verbiejūtė, D. Tarandaitė, V. Dolinskas.
- Lileyko J., *Z rozważań nad programem ideowym pokojów królewskich na Zamku Warszawskim za Wazów*, „Rocznik Warszawski”, 1979, t. 15, s. 185–200.
- Lileyko J., *Zamek warszawski – rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*, Wrocław 1984.
- Lugt F., *Les marques de collections de dessins & d'estampes...*, Le Haye 1956.
- Macharska M., *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, 1973, 9, s. 89–126.
- Mehrere Kunst-Sammlungen aus verschiedenem Besitz. Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte alter Meister darunter viele seltene alte Italiener. Werk des Daniel Chodowiecki. Versteigerung zu Leipzig. Dienstag, den 24. Januar 1899 und folgende Tage*, Leipzig: C.G. Boerner, 1899.
- Mehrere Sammlungen von Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuerer Meister darunter Ornamentzeichnungen aus verschiedenem Besitz. Versteigerung zu Leipzig Dienstag, den 27. Juni 1899 und folgende Tage*, Leipzig 1899.
- Michels A., *Lucas Kilian fecit. Gezeichnete und gestochene Bilder der Augsburger Kupferstechers Lucas Kilian (1579–1637)*, w: *Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, red. John Roger Paas, Augsburg 2001, s. 41–54.

- Morka M., *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986.
- Morka M., *Portret konny a prestiż społeczny*, w: *Portret. Funkcja–forma–symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 117–147.
- Morka M., *Wzorce graficzne polskiego malarstwa batalistycznego w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 41, 1984, nr 2–3, s. 210–256.
- Müller F. von, *Zum Gedächtniss Johann Karl Ludwigs v. Schorn*, „Neuen Jenaische Literatur-Zeitung”, 1842, nr 126 z 27 maja, s. 521–525.
- Muzeum M. St. Warszawy. *Dary i nabytki 1945–1970*, Warszawa 1970.
- Nagler G.K., *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, Welch sich zur Bezeichnung ihrer Werke lines figürlichen Zeichens, der initialen des Names, der Abbreuiatur desselben etc...*, t. 1, München 1858.
- Nagler G.K., *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, Welch sich zur Bezeichnung ihrer Werke lines figürlichen Zeichens, der initialen des Names, der Abbreuiatur desselben etc...*, t. 4, München 1864.
- Nagler G.K., *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, Welch sich zur Bezeichnung ihrer Werke lines figürlichen Zeichens, der initialen des Names, der Abbreuiatur desselben etc...*, t. 5, München 1879.
- Nagler G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexicon: oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, etc.*, t. 15, München 1845.
- Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich: katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. J. Guze, A. Kozak, oprac. W. Baraniewski et al., Warszawa 1980.
- The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Johannes Stradanus*, part 3, oprac. M. Leesberg, red. H. Leeflang, Amsterdam 2008.
- O rekuperowaniu Smoleńska od Moskwy przez niezwykłego monarchę Zygmunta Trzeciego... pod którym król jegomość z rycerstwem i wojskiem leżał, mocą i traktatami go dobywając... aż do wzięcia onego do dnia 13 Junii w roku 1611*, Wilno 1611.
- Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.). Wystawa 8 kwietnia – 7 lipca, Zamek Królewski w Warszawie*, red. K. Polujan, Warszawa 2002.
- Palcowski P., *Kołąda moskiewska*, oprac. G. Franczak, Warszawa 2010.
- Polak W., *O Kreml i Smoleńszczyznę. Polityka Rzeczypospolitej wobec Moskwy w latach 1607–1612*, Toruń 1995.
- Reinhard-Felice M., *Die Zeichnungen Matthaeus Merian des Älteren*, w: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main (15.9.–7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (27.11.1993–13.2.1994) als unsterblich Ehren-Gedächtniszum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Älteren: worin eygentlich beschrieben und abgebildet wird sein ganzes Leben*, oprac. W. Bingsohn, U. Schneider, Frankfurt am Main 1993, s. 55–57.
- Roodenburg H., *The Eloquence of the Body. Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004.
- Ruszczykówna J., *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1969, t. 12, cz. 1, s. 151–269.
- Sahk I., *Geteilte Freude und gelehrsame Abende. Über die Graphiksammlung und die künstlerischen Abende im Haus des Kunstkenners Karl Eduard von Liphart*, „Baltic Journal of Art History”, jesień 2011 – wiosna 2012, s. 303–327.
- Saviščevas E., *Triumph and Ashes: Circumstances of the Regaining of Smolensk in 1611*, w: *The Victory at Smolensk on June 13, 1611 and the Ceremonial Reception of Sigismund Vasa in Vilnius on July 24, 1611*, red. E. Ulčinaitė, E. Saviščevas, Vilnius 2011, s. 7–69.

- Sawicka S., Sulerzyska T., *Straty w rysunkach z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej: 1939–1945*, Warszawa 1960.
- Skrudlik M., *Polskie pomniki konne*, „Rodzina Polska”, r. 12, 1938, luty, s. 57–63.
- Skrudlik M., *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła. Ustęp z dziejów malarstwa XVII stulecia w Polsce*, „Rocznik Krakowski”, 1914, t. 16, s. 93–162.
- Stetten P. von, *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1779.
- Swillens P.T.A., *De Utrechtsche teekenaar-graveur Steven Van Lamsweerde*, „Oud Holland”, 1933, 50, s. 58–63.
- Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, maj–czerwiec 1976*, red. A. Fischinger, Kraków 1976.
- Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1996.
- Szturm pocieszny smoleński, który był odprawowany szczęśliwie w roku terażniejszym 1611, 13 dnia czerwca, opisany przez Baltazara Ozimińskiego*, Wilno 1611.
- Talbierska J., *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.
- Talbierska J., „Pensiero, studi, modello, disegno”. Uwagi o niektórych formach i koncepcji rysunku oraz jego związkach z grafiką XVI–XVIII w., w: *Disegno – rysunek. U źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26–27 października 2000*, Toruń 2001, s. 103–120.
- Thöne F., *Tobias Stimmer Handzeichnungen: mit einem Überblick über sein Leben und sein gesamtes Schaffen*, Freiburg im Breisgau 1936.
- Tomkiewicz W., *Dolabella*, Warszawa 1959.
- Tomkowicz S., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912.
- Tylicki J., *Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, Toruń 2005.
- Verzeichniss I. der Sammlung von Büchern aus mehreren Fächern der Literatur alter und neuer Zeit, namentlich der Kunstliteratur angehörende Schriften und Kupferwerke; II. der Sammlung von Oelgemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Lithographieen, antiken Gegenständen, Münzen, Medaillen, Gypsabgüssen von antiken und modernen Skulpturen u. A. aus dem Nachlasse des Grossherzoglich Sächsischen Geheimen Hofraths und Ritters Dr. J.C. Ludwig von Schorn, welche zu Weimar den 1. März 1842 zu den Nachmittagsstunden von 2 bis 5 Uhr, Esplanade A Nr. 3 erste Etage, gegen baare Bezahlung im 14-Thalerfuss öffentlich versteigert werden sollen*, Weimar 1842.
- Victoria und Sieg Des Durchleuchtigsten und Grossmechtigsten Herrn Sigismundi III. Von Gottesgnaden Königes in Polen und Schweden etc. Welchejhre Königl. May. Mit Kriegesmacht und stürmender Hand glücklicherhalten den 13. Junij Anno 1611. Wieder die vortreffliche und berühmte Festung Smolensko, Allesnach den fürnembsten umstenden auss zweyen Particular Schreiben von Smolensko anhero gesand kurtz zusammen getragen*, [b.m.dr.] 1611.
- Weigl G.C., ‘And when slow Time hath made you fit for warre’: *The Equestrian Portrait of Prince Henry*, w: *Prince Henry Revived: Image and Exemplarity in Early Modern England*, wyd. T. Wilks, Southampton 2007, s. 146–179.
- Wengenmayr E., *Lucas Kilian: Sein Leben und sein Werk 1579–1637*, Würzburg 1922.
- Wisner H., *Zygmunt III Waza*, Wrocław 1991.
- Wojciechowski J., „Disegni di stampa”. Szczególny aspekt związków między rysunkiem a ryciną we Włoszech w początkach XVI w., w: *Disegno – rysunek. U źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26–27 października 2000*, Toruń 2001, s. 163–174.
- Wurzbach A. von, *Niederländisches Künstlerlexikon aufgrund archivalischer Forschungen bearbeitet*, t. 2, Wien und Leipzig 1910.

- Wüthrich L.H., *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae*, t. 1: *Einzelblätter und Blattfolgen*, Basel 1966.
- Wüthrich L.H., *Die Handzeichnungen von Matthaeus Merian der Ältere*, Basel 1963.
- Wüthrich L.H., *Matthaeus Merian d. Ä. Biographie*, w: *Catalog zu Ausstellungen im Museum für Kunsthandwerk Franckfurt am Mayn (15.9.–7.11.1993) und im Kunstmuseum Basel (27.11.1993–13.2.1994) als unsterblich Ehren-Gedächtnis zum 400. Geburtstag des hochberühmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechers) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren: worin eygentlich beschrieben und abgebildet wird sein gantzes Leben*, oprac. W. Bingsohni, U. Schneider, Frankfurt am Main 1993, s. 5–19.
- Wüthrich L.H., *Merian Matthaeus d. Ä.*, w: *Neue deutsche Biographie*, t. 17, Berlin 1994, s. 136–138.
- Żukowski J., *Chrzest i koronacja Władysława Jagiełły. Rysunek Matthäusa Gundelacha z wiedeńskiej Albertiny*, w: *Stołeczne Katedry Obojga Narodów: kościoły biskupie w Krakowie i Wilnie*, materiały konferencji naukowej, Wilno, 12–14 października 2016, red. K. Czyżewski, Kraków 2017 (w druku).
- Żukowski J., *Infantka Anna Katarzyna Konstancja i kultura artystyczno-kolekcyjerskie dworu wazowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 79, 2017, nr 2 (w druku).

Dr Jacek Żukowski, historyk sztuki, pracownik Ośrodka Badań Historycznych Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum. Zajmuje się nowożytną kulturą dworską oraz ikonografią władzy, zwłaszcza kręgu polskich Wazów. Odkrył m.in. nowe źródła do dziejów polskiej sztuki efemerycznej oraz działalności Jana Bierensa, Pietera Claesz. Soutmana, Fransa Luycxa i Chrystiana Melicha. Autor monografii malarstwa *Sąd nad arianami* w kieleckim Pałacu Biskupim oraz studium na temat ikonografii Władysława IV (*Żądza chwały*, w opracowaniu), współredaktor książki *Art of the Southern Netherlands: Gdańsk and the Polish-Lithuanian Commonwealth*.