

TURQUERIE I ŻYCIE NA DWORZE SASKIM.
WOKÓŁ JOHANNA SAMUELA MOCKA I JEGO CZTERECH
WARSZAWSKICH SCEN RODZAJOWYCH

TURQUERIES AND LIFE AT THE SAXON COURT. AROUND JOHANN SAMUEL
MOCK AND HIS FOUR WARSAW GENRE SCENES

Magdalena Królikiewicz

Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum
e-mail: mkrolikiewicz@zamek-krolewski.pl
ORCID: 0000-0002-4349-7702

ABSTRACT

A German artist Johann Samuel Mock (1687–1737) active at the court of the Saxon electors moved to Warsaw around 1723. He mainly documented court festivities, but he also painted portraits, townscapes or *vedutas*, genre scenes and theatrical decorations. One of the most compelling works in his legacy is a set of four genre paintings executed to decorate the Saxon Palace in Warsaw, i.e. *Game of Mangala*, *Harem Scene with Drinking Coffee*, and two depicting *The Courtship of a Black Man* and *The Courtship of Black Woman* (in the collection of the National Museum in Warsaw, deposited at the Royal Castle in Warsaw). The article analyses Mock's four paintings and the circumstances of their execution, showing them as an example of eighteenth-century artistic ideas, particularly the *Turquerie* trend and Oriental motifs, as well as a documentation of the customs at the Saxon court.

KEYWORDS

Johann Samuel Mock, Augustus II Wettin, 18th-century painting, *turquerie*, Orientalism

* * *

Jacek Staszewski, odnosząc się do rządów króla polskiego Augusta II Mocnego panującego w Saksonii jako Fryderyk August I, wspominał o jego próbie „stworzenia dworu »polsko-saskiego«, dworu jakby objazdowego, przebywającego raz w Polsce, raz w Saksonii, w zamiśle najwspanialszego dworu Europy, dworu pierwszego elektora Rzeszy i króla potężnej Rzeczypospolitej”¹. Przeprowadzki dworu sprzyjały również podróżom zatrudnionych na nim artystów oraz ich międzynarodowej działalności, co w konsekwencji prowadziło do rozprzestrzeniania się idei artystycznych oraz nurtów stylistycznych.

Jednym z artystów drezdeńskiego dworu Wettyna, który wraz z elektorem saskim przeniósł się do Warszawy, był Johann Samuel Mock (ok. 1687–1737)². Edward Rastawiecki opisał go w 1851 r. tak: „Mock jako malarz nadworny królewski, musiał być w sztuce wyższego usposobienia; jako zaś długoletnio w Warszawie zamieszkały, podejmował tu zapewne rozmaite prace. Śladu przecie takowych natrafić się nie udało, tak że o nim pod względem sztuki nic wcale wyrzec dziś nie można”³. Pomimo że od połowy XIX stulecia na temat Mocka udało się ustalić więcej faktów, nadal pozostaje on artystą raczej mało znanym. Szczególnie interesujące w twórczości malarza są cztery sceny rodzajowe, które wykonał, będąc już w Warszawie: *Gra w mangalę*, *Scena haremowa przy kawie*, *Zaloty Murzyna* oraz *Zaloty Murzynki* (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, jako depozyty w Zamku Królewskim w Warszawie). Według Mariusza Karpowicza to nie tylko najciekawsze obrazy z całej spuścizny Mocka, lecz także cenna dokumentacja wizualna, gdyż sceny te najprawdopodobniej przedstawiają życie dworskie i zabawy kostiumowe na dworze Augusta II Mocnego⁴. Również Andrzej Chudzikowski wspomina, że tematykę czterech dzieł, będących jednocześnie dokumentacją obyczajów i gustów epoki, zaczerpnięto zapewne z życia dworu Augusta II⁵. Pojedyncze obrazy z tej serii pojawiają się ponadto w różnych opracowaniach dotyczących dworu tego monarchy jako ilustracje toczącego się tam życia⁶, a także w kontekście świeckich tematów – scen rodzajowych – popularnych w sztuce baroku Europy Środkowej⁷ czy powszechnego w XVIII-wiecznej sztuce, w tym obecnego w Polsce, nurtu orientalizującego⁸. Warto pochylić się nad biografią

¹ J. Staszewski, *Polacy w osiemnastowiecznym Dreźnie*, Wrocław 1986, s. 70.

² O artystach pochodzenia niemieckiego osiadłych w Warszawie podczas epoki saskiej zob. J. Sito, „Od czasów Augustów szczególnie liczba niemieckich artystów i rzemieślników w Warszawie wzrosła...”. *O roli nacji niemieckiej w przedsięwzięciach budowlano-artystycznych Warszawy okresu saskiego*, w: *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, red. A. Pieńkos, Z. Michalczyk, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 163–175.

³ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 49–50.

⁴ M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 70.

⁵ A. Chudzikowski, *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500–1800*, kat. zb., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964, s. 72.

⁶ Zob. *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, kat. wyst., red. M. Męclewska, B. Grątkowska-Ratyńska, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1997, s. 345; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 48.

⁷ *The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe*, kat. wyst., red. M. Mojzer, Szépművészeti Múzeum, Budapest 1993, s. 334.

⁸ *Orientalism in Polish Art*, kat. wyst., red. T. Majda i in., Pera Müzesi, Istanbul 2014, s. 114.

artysty i okolicznościami powstania czterech dzieł warszawskich, gdyż dostarczają nam one wiedzy zarówno na temat przenikania się XVIII-wiecznych idei artystycznych, w szczególności nurtu *turquerie* oraz popularnych w ówczesnej sztuce wątków orientalnych, jak i na temat panujących na dworze saskim obyczajów.

Chociaż znamy niewiele faktów z życia Johanna Samuela Mocka, to jednak wiadomo, że urodził się on ok. 1687 r. w Saksonii, najprawdopodobniej w Moritzburgu. Brakuje nam również danych, jak i u kogo odbywała się jego nauka malarska. Pierwsze informacje o jego aktywności artystycznej pochodzą z ok. 1709 r., kiedy to zatrudniono go na dworze elektora saskiego Fryderyka Augusta I w Dreźnie⁹. Razem z Johannem Heinrichem Mockiem, zapewne bratem, miał tam dom zwany Polnisches Brauhaus, umiejscowiony na Neustadt przy Meissner Gasse¹⁰. Na dworze saskim Johann Samuel trudnił się dostarczaniem kartonów dla drezdeńskiej manufaktury gobelinów prowadzonej przez Pierre'a Merciera, a także wykonywał gwasze przedstawiające życie dworu Fryderyka Augusta I, w tym uroczystości, zabawy oraz festyny¹¹. Za jedne z pierwszych jego dzieł z tego okresu są uznawane gwasze ilustrujące zabawy dworskie w amfiteatrze przy zamku królewskim w Dreźnie, tj. *Trafianie do pierścieni* (1710), *Zabawa w gospodarstwo chłopskie*, *Celowanie do figur potworów* (1714) (obecnie zaginione, do II wojny światowej znajdowały się w Kupferstichkabinett w Dreźnie)¹². Około 1723 r. artysta przeniósł się do Warszawy, gdzie 3 marca 1731 r. otrzymał od Augusta II serwitariat i tytuł malarza nadwornego (*munus Primi Pictoris in Regno Poloniae et Magno Ducatu Lithuaniae ac ejusdem Aulae*)¹³. Rok później, 15 maja 1732 r., uzyskał obywatelstwo Starej Warszawy, w tym samym roku przeszedł na katolicyzm, a 20 maja 1732 r. ożenił się z zamożną mieszczką warszawską, wdową po Janie Makinim, Barbarą z domu Sacres (zm. 24 lipca 1757 r.), z którą miał trzy córki: Marię Agnieszkę (ur. 1733), Elżbietę Barbarę (ur. 1735) i Barbarę Elżbietę (ur. 1736)¹⁴. Przywileje oraz nadanie Mockowi tytułu pierwszego malarza w Koronie i Wielkim Księstwie Litewskim potwierdza dyplom Augusta III z 8 sierpnia 1735 r.¹⁵. Artysta zmarł 4 sierpnia 1737 r. w Warszawie¹⁶.

Mock był nie tylko malarzem, lecz także bogatym kupcem warszawskim mającym rozległe kontakty osobiste sięgające od saskiej – w tym dworskiej, wojskowej i urzędniczej – kolonii

⁹ A. Bernatowicz, *Mock*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon*, red. A. Beyer i in., t. 90, Berlin 2016, s. 110; I. Philipp, *Mock*, w: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 24, Leipzig 1962, s. 603; H. Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, kat. wyst., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2009, s. 30.

¹⁰ M. Heydel, *Mock Johann Samuel*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, red. J. Derwojed, t. 5, Warszawa 1993, s. 609.

¹¹ *Idem*, *Mock Johann Samuel*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 507.

¹² Heydel, *Mock Johann Samuel*, w: *Słownik artystów...*, s. 609.

¹³ M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 58.

¹⁴ Heydel, *Mock Johann Samuel*, w: *Słownik artystów...*, s. 609. Informacje o nazwisku żony malarza oraz chrzcie córek zob. także: Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, III-2, Zespół Z. Batowskiego, teka q-5, s. 200, 1027.

¹⁵ Heydel, *Mock Johann Samuel*, w: *Słownik artystów...*, s. 609.

¹⁶ Wallis, *op.cit.*, s. 58.



1. Johann Samuel Mock, *Portret Joachima Daniela Jaucha, generała artylerii wojsk saskich*, 1. połowa XVIII w., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. © Copyright by Wilczyński K. / Muzeum Narodowe w Warszawie / Johann Samuel Mock, *Portrait of Joachim Daniel Jauch, General of Artillery of the Saxon Army*, 1st half of 18th c., National Museum in Warsaw. Photo © Copyright by Wilczyński K. / National Museum in Warsaw

warszawskiej po patrycjat miejski¹⁷. Miał dom z ogrodem przy ul. Długiej w sąsiedztwie teatynów oraz trzypiętrową kamienicę przy Rynku Starego Miasta, gdzie prowadził sklep korzenny oraz handlował woskiem. Wzmianki źródłowe określają go jako *mercator civis Varsaviensis*¹⁸. Majątek Mocka obejmował oprócz nieruchomości również srebra, klejnoty oraz bibliotekę liczą-

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Heydel, *Mock Johann Samuel*, w: *Polski słownik...*, s. 507.

ca 400 pozycji z dziedziny malarstwa, architektury, matematyki, astronomii i literatury starożytnej¹⁹. W jego posiadaniu był też zbiór 47 obrazów – według Batowskiego część z nich autorstwa samego malarza, w tym portrety królów oraz ważnych osobistości będące szkicami i studiami używanymi do tworzenia oryginałów i replik²⁰.

O tym, że Mock był artystą wszechstronnym, świadczy różnorodność zadań, jakie wykonywał na dworze saskim. Poza dokumentowaniem festynów dworskich malował też portrety, wedy, sceny rodzajowe i dekoracje teatralne, a nadto projektował karty tytułowe oraz ilustracje do książek. Po przyjeździe do Warszawy robił m.in. dekoracje do teatru w Pałacu Saskim, a także inne modele do teatru, będące najpewniej makietami dekoracji. W 1730 r. zlecono mu projekt malowidła do sali pałacu w Wysokim Stoku. Wśród portretów autorstwa Mocka znalazły się m.in.: *Portret Augusta II en pied*, *Portret konny Augusta II*, *Portret ks. Cieszyńskiej Urszuli Lubomirskiej*, *August II na katafalku* (obecnie zaginione, dawniej w zbiorach Stanisława Augusta) oraz przypisywany mu *Portret Joachima Daniela Jaucha* (il. 1). Jeśli chodzi o wizerunki samego malarza, to jego autoportret pojawia się jedynie na akwaforcie Jana Fryderyka Myliussa, podpisanej: JOANNES SAMUEL MOCK / SEREN. REGIS. POLON. ET ELECT. SAX. / PICTOR, znanej z reprodukcji²¹. Dwa inne portrety własne Mocka się nie zachowały: *Autoportret* (miniatura, papier, sygnowany; prezentowany na wystawie miniatur w 1912 r. w Warszawie²²) oraz *Autoportret* (miniatura, emalia; z dawnych zbiorów Stanisława Augusta²³). W kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie znajduje się *Autoportret* (?) określany jako kopia według zaginionego oryginału Johanna Samuela Mocka lub portret artysty pędzla innego malarza (il. 2)²⁴. Jednym z ważniejszych obrazów Mocka znajdujących się w Warszawie jest sygnowany przez niego (*Jussu Regis / J. S. Mock / ad vivum pinxit 1732*) *Kampament wojsk polskich, saskich i litewskich na Czerniakowie 31 lipca–18 sierpnia 1732* (il. 3). Obraz przedstawia manewry wojskowe zorganizowane na rozkaz króla Augusta II na terenie wsi Czerniaków pod Warszawą, w których uczestniczyły oddziały wojska koronnego cudzoziemskiego autoramentu, gwardii przybocznej polsko-saskiej oraz wojsk saskich, co miało być sprawdzianem wyszkolenia dowódców i żołnierzy oraz okazją do przećwiczenia nowych sposobów walki i uzbrojenia²⁵. Mock namalował również drugi obraz o identycznych rozmiarach przedstawiający inny fragment kampamentu na Czerniakowie. Do czasu II wojny światowej dzieło to znajdowało się w zamku Moritzburg pod Dreznem, obecnie jest uznawane za zaginione (olej, płótno; 206 × 379 cm; kopia w Muzeum Wojska Polskiego, nr inw. 877 MWP)²⁶. Innym sygnowanym obrazem Mocka (*A.J.S. Mock depictus*) przedstawiającym ważne wydarzenie z życia dworu

¹⁹ Z. Batowski, *Kto jest autorem obrazu „Chrystus na krzyżu” w kościele św. Krzyża w Warszawie*, „Dawna Sztuka”, t. 2, 1938, nr 1, s. 12.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Zob. Wallis, *op.cit.*, s. 59. Zob. Batowski, *op.cit.*, s. 11.

²² Heydel, *Mock Johann Samuel*, w: *Słownik artystów...*, s. 610.

²³ *Ibidem*.

²⁴ D. Juszcak, H. Małachowicz, *A Complete Catalogue of Paintings c. 1520 – c. 1900*, kat. zb., Zamek Królewski w Warszawie, Warsaw 2013, s. 342.

²⁵ *Ibidem*, s. 340.

²⁶ *Ibidem*, s. 341.



2. Według Johanna Samuela Mocka (?), *Autoportret* (?), 1. połowa XVIII w., Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/530. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / After Johann Samuel Mock (?), *Self-Portrait* (?), 1st half of 18th c., The Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/530. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

saskiego jest *Wjazd Augusta III do Warszawy* (olej, płótno; 198 × 250 cm; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, nr inw. Inv.-Nr. 99/169)²⁷. Z okazji tego wjazdu Johann Samuel wykonywał także projekt łuku triumfalnego (widocznego na obrazie) przy kościele Bernardynów (trzy rysunki; tusz, akwarela; Gabinet Rycin BUW).

W podobnym czasie, tj. w 1. połowie lat 30. XVIII w., Mock namalował cztery sceny rodzajowe. Dzięki zachowanemu inwentarzowi z 1739 r. wiadomo, że powstały one w celu dekoracji wnętrza Pałacu Saskiego w Warszawie²⁸. Jedną z nich, pod nr. 464, scharaktery-

²⁷ Zob. H. Marx, *Kunst Für Könige. Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert*, kat. wyst., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2004, s. 145.

²⁸ Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, Inventarium über die Sämtlichen Königl. Meubles zu Warschau gefertigt 1739, sygn. Geheimes Kabinet, loc. 3603, s. 377.



3. Johann Samuel Mock, *Kampament wojsk polskich, saskich i litewskich na Czerniakowie 31 lipca–18 sierpnia 1732*, 1732, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/304. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Johann Samuel Mock, *Military Review of the Polish, Saxon, and Lithuanian Troops at Czerniaków, 31 July – 18 August 1732*, 1732, the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/304. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

zowano następująco: *Der König. Türcke Matthias mit 2 Türckinnen das Mougalla spielend* (il. 4). Dzieło przedstawia mężczyznę oraz dwie kobiety. Siedzą oni na ziemi w ogrodzie i są zajęci grą w mangalę oraz paleniem fajek. Mężczyzna ma długie wąsy, nosi turban, zielony, podbity białym futrem płaszcz oraz jedwabny, biały kaftan w różowe i żółte kwiatki, zapinany z przodu na guziki, a w talii przewiązany złotym pasem. Ma na sobie także spodnią tunikę w pionowe zielone i białe pasy, czerwone szarawary oraz złote buty. Siedząca obok niego kobieta jest w zielonkawym turbanie, ma złotą suknię z dużym dekoltem, zapinaną z przodu, z pasem wysadzonym kamieniami oraz białą, jedwabną suknię spodnią z niebieską wstawką haftowaną w kwiatki. Tyłem do widza siedzi druga kobieta, również w turbanie, która ma ciemne, długie włosy opadające na plecy i jest ubrana w białe pończochy oraz potyskującą suknię w biało-różowo-brązowe pasy i kwiaty, przewiązaną zieloną szarfą. Za grupą postaci, po prawej stronie, widać krajobraz z wodospadem, domem, palmami i górami na horyzoncie, po lewej, wśród drzew – fontannę w kształcie złotej łodzi z rogiem obfitości, a za nią – kamienną wazę.

Podobny charakter zachował Mock w kolejnej scenie rodzajowej z serii, opisanej w inwentarzu Pałacu Saskiego pod nr. 465 jako *Der König. Türcke Nicolas mit 3 Türckinnen Caffé trinckend*, a przedstawiającej grupę czterech postaci pijących kawę w ogrodzie (il. 5). Na pierwszym planie siedzi mężczyzna z wąsami, w turbanie, w złotym, podbitym gronostajami płaszczu oraz białym, długim kaftanie zapinanym z przodu na małe guziki. Biodra ma przepasane szarfą, za którą wetknięty jest sztylet, nosi także tunikę w zielono-żółte paski, czerwone szarawary i złociste buty. Obok Turka spoczywa kobieta podająca mu talerz ze



4. Johann Samuel Mock, *Gra w mangalę*, 1730–1735, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/229/Dep. Fot. M. Niewiadomska, A. Ring / Johann Samuel Mock, *Game of mangala*, 1730–1735, National Museum in Warsaw, dep. at the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/229/Dep. Photo M. Niewiadomska, A. Ring

ślodyczami, w drugim ręku trzymająca fajkę na długim cybuchu. Ubrana jest ona w turban, pomarańczową, kwiecistą, zapinaną z przodu sukienkę z dużym dekoltem oraz białą spodnią suknię z wstawką haftowaną w kwiaty. Za kobietą leży gronostajowy płaszcz. Z kolei za siedzącą parą stoją dwie kobiety: jedna, odziana w turban oraz zielono-białą pasiastą suknię, nalewa kawę z dzbana do filiżanki, którą trzyma druga kobieta – stojąca tyłem do widza, z długim, ciemnym warkoczem, też w turbanie oraz w turkusowej sukni w złote kwiaty. W oddali, z prawej strony, rozpościera się krajobraz z fontanną i drzewami, a po lewej widać fragment rzeźby. Przedstawiony na obrazie zwyczaj picia kawy stał się w XVIII w. symbolem wpływu wschodniego oraz wyrazem orientalizmu przenikającego poprzez kuchnię do salonów europejskich²⁹. Głowa Turka Nicolasa wykazuje podobieństwo do wizerunku mężczyzny w turbanie na rysunku sangwiną (il. 6) ze znajdującego się w Bibliotece Narodowej sztambucha gen. Joachima Daniela Jaucha, bliskiego przyjaciela Mocka. Rysunek ten jest jednym z 13 zawartych

²⁹ J. Reychman, *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 117.



5. Johann Samuel Mock, *Scena haremowa przy kawie*, 1730–1735, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/230/dep. Fot. M. Niewiadomska, A. Ring / Johann Samuel Mock, *Harem Scene with Drinking Coffee*, 1730–1735, National Museum in Warsaw, dep. at the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/230/dep. Photo M. Niewiadomska, A. Ring

w sztambuchu szkiców (portretów, projektów przedmiotów użytkowych i form dekoracyjnych, przedstawień symbolicznych) podpisanych *von Mocken*³⁰. Mariela Cenowa sformułowała tezę, że portret mężczyzny w stroju tureckim ze sztambucha mógłby być rysunkiem przygotowawczym do namalowania partii głowy Turka Nicolasa z niniejszego obrazu³¹.

Następne dzieło Mocka z serii, opisane pod nr. 462 jako *Sgr. Jonino mit der Möhrin Frederics*, przedstawia scenę we wnętrzu pałacu, której głównymi bohaterami są Signor Jonino oraz ciemnoskóra służąca Fryderyka (il. 7). Siedzący przy stole mężczyzna, w peruce oraz czarnym stroju, ma na szyi złoty krzyż maltański na łańcuszku, świadczący o tym, że jest joannitą³². Signor Jonino spogląda na stojącą obok niego Fryderykę, będącą jedną z faworyt

³⁰ Heydel, *Mock Johann Samuel*, w: *Słownik artystów...*, s. 609.

³¹ M. Cenowa, *Cztery obrazy rodzajowe Jana Samuela Mocka (1687–1737)*, Warszawa 1975, s. 52 (praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Biblioteka IHS, sygn. 375).

³² Chudzikowski, *op.cit.*, s. 72.



6. Johann Samuel Mock (?), *Portret mężczyzny w stroju tureckim*, tabl. 9, Sztambuch Joachima Daniela Jaucha, przed 1754, Biblioteka Narodowa. Fot. POLONA / Johann Samuel Mock (?), *Portrait of a Man in Turkish Costume*, tabl. 9, Joachim Daniel Jauch's Album, before 1754, National Library. Photo POLONA

Augusta II³³, ubraną w turban z rozetką z czerwonej wstążki i w czerwonej wzorzystą suknię z dużym dekoltem, wykończoną białą koronką i złocistą tkaniną skrzyżowaną na piersi. Z lewej strony sceny znajduje się podtrzymywany przez sfinksa stół, na którym ustawiono srebrną zastawę i oplataną butelkę na wino. Za stołem stoi wyplatane krzesło. Opiera się o nie czarnoskóry służący w szamerowanym kaftanie, turbanie z piórem i ze srebrnym naszyjnikiem. W lewej ręce chłopiec trzyma koguta z rozpostartymi skrzydłami, będącego od czasów antyku symbolem płodności i sił rozrodczych, odwagi i śmiałości³⁴, co w tym przypadku może być aluzją do erotycznego podtekstu przedstawionej sceny. Na pierwszym planie, na tle sukni Fryderyki, siedzi mały, czarny piesek, który z kolei symbolizuje wierność, czujność i straż³⁵. Co ciekawe, kobieta wydaje się wskazywać na psa, jakby upominając mężczyznę, lecz robi to kokieteryjnie, podając mu kieliszek i mimochodem go obejmując. Wyłaniające się zza głównych bohaterów twarze

dwóch mężczyzn w perukach z rozbawionymi minami, jak się zdaje, podglądających głównych bohaterów, dodają całej scenie żartobliwego charakteru.

Opis ostatniego malowidła Mocka wymienionego w inwentarzu drezdeńskim pod nr. 463 brzmi następująco: *Ein Mohr so eine Schäfferin caressiret* (Murzyn tak sobie pasterkę pieścący) (il. 8). Przedstawiona scena rozgrywa się nocą w ogrodzie. Na tle drzew i kamiennego bloku siedzi na ziemi ciemnoskóry młodzieniec wraz z młodą dziewczyną, którą chwyta za pierś. Chłopak ma złoty naszyjnik i jest ubrany w biały turban z piórką, czerwony płaszcz z krótkimi rękawami i niebieskim oblamowaniem brzegów, biały kaftan, błękitne szarawary, złoty pas oraz złociste buty za kostkę, u boku nosi puginał. Na podstawie jego stroju Chudzikowski wnioskuje, że młodzieniec musiał należeć do kompanii janczarów królewskich³⁶.

³³ *Ibidem*.

³⁴ S. Kobielius, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 137.

³⁵ *Ibidem*, s. 259, 261.

³⁶ Chudzikowski, *op.cit.*, s. 72.



7. Johann Samuel Mock, *Zaloty Murzynki*, 1730–1735, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/231/dep. Fot. M. Niewiadomska, A. Ring / Johann Samuel Mock, *Courtship of Black Woman*, 1730–1735, National Museum in Warsaw, dep. at the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/231/dep. Photo M. Niewiadomska, A. Ring

Moda na oddziały janczarskie rozprzestrzeniła się wśród polskich monarchów pod koniec XVII w., co tłumaczy również włączenie ich do swoich wojsk przez Augusta II³⁷. Król upodobał sobie muzykę janczarską i wykorzystywał jej orientalne brzmienie w organizowanych przez siebie imprezach³⁸. Chociaż większość muzyków była Polakami, to jednak wiadomo, że w późniejszych występach uczestniczyli także czarnoskórzy Afrykanie, o których wspominało nawet w polskiej prasie z 1731 r.: „kapela janczarska króla jmcj z Murzynów złożona”³⁹. Na obrazie janczarowi towarzyszy pasterka. To, czym się ona zajmuje, potwierdzają pasące się wokół owce. Dziewczyna ma długie, jasne włosy, nosi wianek z blad różowych różyczek i jest ubrana w białą bluzkę odstawiającą ramiona, żółtozłotą spódnicę z niebieskimi paskami u dołu oraz buty na obcasie. Na dalszym planie zza krzewów wyłania się dwóch chłopów – jeden wskazuje palcem na młodzieńca, drugi w podniesionej ręce trzyma laskę, jakby szykując się do uderzenia nią młodzieńca, przed czym jednak powstrzymuje go kompan. Para młodych nie jest świadoma ich obecności; o jej roztargnieniu i braku czujności spowodowanych najprawdopodobniej

³⁷ Żorawska-Witkowska, *op.cit.*, s. 130.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 134.



8. Johann Samuel Mock, *Zaloty Murzyna*, 1730–1735, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/232/dep. Fot. M. Niewiadomska, A. Ring / Johann Samuel Mock, *Courtship of Black Man*, 1730–1735, National Museum in Warsaw, dep. at the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/232/dep. Photo M. Niewiadomska, A. Ring

nagłym przypiływem uczuć świadczy również pozostawiona bez uwagi trzoda oraz rzucony na ziemię tabar. Ogólny lekki charakter przedstawionej sceny sugeruje, że artysta potraktował temat zauroczenia humorystycznie, jakby z przymrużeniem oka. Zalotna atmosfera ukazana na tym obrazie, a także w *Zalotach Murzynki* wpisuje oba obrazy w nurt popularnych w XVIII w. przedstawień typu *fêtes galantes*.

Stroje, typy postaci i przedstawione czynności na czterech dziełach Mocka zdradzają jego zainteresowanie wątkami orientalnymi charakterystycznymi dla malarstwa 1. połowy XVIII w., będącego wyrazem fascynacji egzotyką oraz odmiennością kulturową⁴⁰. Obrazy nawiązują też do zjawiska zwanego *turquerie*, czyli europejskiej wizji imperium osmańskiego prezentowanej w różnych formach artystycznych⁴¹. Chociaż po upadku Konstantynopola w 1453 r. stosunek Europejczyków do Turków był raczej negatywny, to jednak zaciekawienie egzotycznym krajem, jakim była Turcja, znalazło duży oddźwięk wśród europejskiego społeczeństwa. Z uwagi na wielkie sukcesy militarne imperium osmańskiego, a także na szybko rozwijające się w nim: gospodarkę, handel, wytwórczość rzemieślniczą oraz sztukę, zainteresowanie tym krajem wzro-

⁴⁰ *Pod jedną koroną...*, s. 345.

⁴¹ H. Williams, *Turquerie. An Eighteenth-Century European Fantasy*, New York 2014, s. 7.



9. Według Jeana-Baptiste'a Vanmoura, *Kobiety tureckie grające w mangalę*, 1714–1715, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art / Bequest of Mrs. Charles Wrightsman, 2019. Fot. The Metropolitan Museum of Art / After Jean-Baptiste Vanmour, *Turkish Women Playing Mangala*, 1714–1715, New York, The Metropolitan Museum of Art / Bequest of Mrs. Charles Wrightsman, 2019. Photo The Metropolitan Museum of Art



10. Według Jeana-Baptiste'a Vanmoura, *Kobieta turecka która pali na sofie*, 1714–1715, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art / Bequest of Mrs. Charles Wrightsman, 2019. Fot. The Metropolitan Museum of Art / After Jean-Baptiste Vanmour, *Turkish Woman Smoking on the Sofa*, 1714–1715, New York, The Metropolitan Museum of Art / Bequest of Mrs. Charles Wrightsman, 2019. Photo The Metropolitan Museum of Art

sło szczególnie w XVI w.⁴². O kulturze tureckiej można się było dowiedzieć z książek⁴³ oraz publikowanych pamiętników podróży, a od połowy XVI w. – również z ilustrowanych książek ukazujących typowe stroje tureckie⁴⁴. Przez ponad 200 lat niepodróżujący artyści korzystali z tego typu prac, tworząc dzieła o charakterze orientalnym. W XVIII w. wielu europejskich dyplomatów, kupców oraz podróżników odwiedzało imperium osmańskie, często w towarzystwie artystów, których zadaniem było tworzenie obrazów i rycin odzwierciedlających rzeczywistość oraz obywateli dalekich krain. Jednym z najbardziej wpływowych malarzy utrwalającym na obrazach swoje tureckie wojaże był artysta o francusko-flamandzkim pochodzeniu, Jean-Baptiste Vanmour (1671–1718). W 1699 r. wraz z francuskim ambasadorem Charles'em de Ferriolem,

⁴² T. Majda, *Polska i Turcja: kontakty polityczne i kulturalne w wieku XVI*, w: *Bartholomäus Schachman 1559–1614. Sztuka podróży*, kat. wyst., red. T. Majda, M. Mielnik, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2012, s. 9.

⁴³ Temat książek o Turcji dostępnych w Polsce w XVII w. omówiono w rozdziale dotyczącym znajomości Turcji w XVII w., w: B. Baranowski, *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*, Łódź 1950, s. 145–168.

⁴⁴ Williams, *op.cit.*, s. 7.

hrabią d'Argental (1637–1722), odbył podróż do Konstantynopola⁴⁵. Na polecenie dyplomaty stworzył serię obrazów przedstawiających mieszkańców miasta. Po powrocie do Francji wizerunki pędzla Vanmoura zostały przekazane kustoszowi sztychów w królewskiej bibliotece Jacques'owi Le Hayowi (ok. 1645 – ok. 1713), który na ich podstawie wykonał ryciny. W 1714 r. seria została opublikowana w książce zatytułowanej *Recueil de cent estampes representant différentes nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707. & 1708. par les ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du roi à la Porte; et mis au jour en 1712. & 1713. par les soins de M. Le Hay* (dalej: *Recueil*). Prawie od razu wydano kolejną, uzupełnioną edycję zawierającą 26 stron z ilustracjami, którym towarzyszyły podpisy wyjaśniające⁴⁶. Dwie następne edycje publikowano ok. 1750 oraz 1764 r., podczas gdy w Europie krążyły również mniej oficjalne wersje *Recueil*, np. wydane w Norymberdze w języku niemieckim przez Christopa Weigela w 1719 oraz 1721 r.⁴⁷. Chociaż w tytule pierwszej publikacji zawarto informację, że wizerunki tureckich postaci malowano z natury, to jednak nie było tak w przypadku wszystkich przedstawień. Część tematów zaczerpnięto z wcześniej wydanych źródeł, a jeszcze inne zostały całkowicie zmyślone z powodu niedostępności pewnych miejsc dla Europejczyków, np. świata haremu znajdującego się w dzielnicach, do których nie wpuszczano obcokrajowców⁴⁸. Oznaczało to, że tematyka haremowa była raczej dziełem fantazji artystów mającym na celu przedstawienie ideału erotycznego niż próbą dokumentacji zjawiska społecznego⁴⁹. W selekcji zagadnień malarze inspirowali się europejskimi sztukami teatralnymi, o czym świadczą pojawiające się na niektórych przedstawieniach typowe dla teatru zmanierowane, skomplikowane, wręcz przerysowane gesty i postawy⁵⁰.

Różne edycje *Recueil* stały się popularne wśród artystów korzystających z nich jako podstawowego źródła inspiracji podczas malowania strojów oraz postaci tureckich⁵¹. Także na obrazach Mocka mamy do czynienia z tematami występującymi w *Recueil*. Na przykład gra w mangalę została ukazana na ilustracji nr 53 de Ferriola (il. 9), która zawiera opis: „Mangala to gra powszechna w Turcji wśród kobiet: używa się w niej małych muszelek morskich; to gra liczbowa oraz pamięciowa, rozgrywana w Holandii”⁵². Na innym obrazku z książki rycin przedstawiono kobietę palącą fajkę (il. 10), a więc oddającą się zajęciu ukazanemu również na dwóch malowidłach Mocka. W *Recueil* skomentowano tę czynność następująco: „Tureckie kobiety palą chętnie; siadają wygodnie na sofach, a swoje bardzo długie fajki opierają na

⁴⁵ *Ibidem*, s. 49.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 50.

⁴⁹ K. Bendiner, *Orientalism*, w: *The Dictionary of Art*, t. 23, red. J. Turner, New York 1996, s. 504.

⁵⁰ Williams, *op.cit.*, s. 50.

⁵¹ *Ibidem*, s. 49.

⁵² *Le Mangala est un jeu fort usité en Turquie parmi les femmes: on y jouë avec de petites coquilles de mer, c'est un jeu de compte & de memoire, assez en usage en Hollande. Zob. Recueil de cent estampes representant différentes nations du levant, gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707. & 1708. par les ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du roi à la Porte; et mis au jour en 1712. & 1713. par les soins de M. Le Hay*, Paris 1714, s. 16.



11. Nieznany malarz włoski, *Sobieski i Maria Kazimiera w strojach tureckich (?)*, koniec XVII w., Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie, nr inw. ZKW-dep. FC/1059/ab. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Unknown italian painter, *Sobieski and Maria Casimira in Turkish costume (?)*, end of 17th c., The Ciechanowiecki Foundation Collection at The Royal Castle in Warsaw, inv. no. ZKW-dep. FC/1059/ab. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

stołku stojącym w pobliżu⁵³. Analogie postaci występujących w *Recueil* do bohaterów obrazów Mocka występują także w kontekście ich strojów. Podobieństwo można dostrzec m.in. w ubiorze sułtanka (il. 3 w *Recueil*) oraz Turczynki podającej słodycze Turkowi w *Scenie haremowej przy kawie* (wzorzysta, wielokolorowa suknia, ozdobny pas, gronostajowy płaszcz) czy w odzieniu janczara (il. 33 w *Recueil*) i grającego w manganę Turka w dziele Mocka (długie wąsy, podbity futrem płaszcz, czerwone szarawary, sztylet zatknięty za pas, długa fajka w rękę).

Oprócz zamówień na przedstawianie czynności kojarzonych w Europie z kulturą turecką, jak picie kawy, palenie fajki czy gra w manganę, artyści otrzymywali zlecenia od różnych osób pragnących mieć portrety w strojach orientalizujących – jak choćby od pary, która na obrazie nieznanego malarza włoskiego ukazana jest w turbanach z trzema pióropuszcami spotykanymi w ikonografii sułtanów tureckich (il. 11)⁵⁴.

Stroje tureckie były popularne nie tylko w sztuce. Rozpowszechniły się też jako element rozrywki na dworze Habsburgów oraz innych rządzących dynastii⁵⁵. Z czasem moda na ubiory

⁵³ *Les Femmes Turques fument volontiers; elles font assises fort commodément sur leur Sofa avec un tabouret à leurs pieds, sur lequel elles appuyent leurs pipes qui sont tres-longues. Zob. Recueil..., s. 16.*

⁵⁴ Na temat wpływu kultury tureckiej na stroje polskie zob. T. Mańkowski, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław–Kraków 1959. O strojach tureckich w sztuce zob. T. Majda, A. Mrozowska, *Tureckie stroje i sceny rodzajowe z kolekcji króla Stanisława Augusta. Katalog rysunków*, Warszawa 1991.

⁵⁵ Williams, *op.cit.*, s. 63.

orientalizujące stała się charakterystyczną częścią maskarad oraz festynów karnawałowych. Tematyka osmańska pojawiła się również w kontekście zabaw urządzanych na dworze saskim w Dreźnie, co widać na przykład na akwareli przedstawiającej paradę odbywającą się w lutym 1607 r., podczas której elektor saski Chrystian II oraz inni członkowie dworu byli ubrani w kostiumy w stylu tureckim⁵⁶. O zainteresowaniu kulturą osmańską na dworze saskim świadczy także decyzja elektora Chrystiana I o stworzeniu rodzinnej kolekcji broni orientalnej w specjalnie zaaranżowanym pokoju, zwanym później *Türkische Cammer*⁵⁷. Obiekty ze zbiorów często wypożyczano na parady oraz inne uroczystości. Fascynacja motywami tureckimi była też udziałem Fryderyka Augusta I. Obrany w 1697 r. polskim królem jako August II próbował podkreślać swój nowy status, organizując spektakularne wydarzenia dworskie nawiązujące do imperium osmańskiego kojarzonego z luksusem i wystawnością⁵⁸. Poza wprowadzeniem elementów tureckiego stroju i broni jako symboli władzy August II w pewnym stopniu odniósł się także do poprzedzających go królów polskich, np. do Stefana Batorego (1533–1586), u którego wpływy tureckie były również bardzo silne. Jednym z wydarzeń mających miejsce na dworze Augusta II – najprawdopodobniej uczestniczył w nim też Johann Samuel Mock – była wizyta w czerwcu 1709 r. w Dreźnie króla Danii Fryderyka IV. Na jego cześć przez cały miesiąc organizowano liczne bankiety, pokazy sztucznych ogni oraz karuzele (zabawy rycerskie z popisami sztuki jeździeckiej i władania bronią). Wiadomo, że 19 czerwca odbył się karuzel poświęcony czterem kontynentom, podczas którego osmańskie elementy ubioru wykorzystywano, by wyrazić wspaniałość dworu saskiego. Mockowi przypisuje się serię 170 gwaszy przedstawiających przebieg tejże imprezy⁵⁹. Malarz był zapewne świadkiem także innej wielkiej uroczystości na dworze drezdeńskim, mianowicie zaślubin księcia Fryderyka Augusta, przyszłego Augusta III, z arcyksiężniczką Marią Józefą Habsburżanką, które odbyły się we wrześniu 1719 r. W ramach uroczystości weselnych zorganizowano serię szczegółowo dopracowanych, tematycznych widowisk, często z wykorzystaniem wątków osmańskich. Na jednym z bankietów służbę przebrano w stroje tureckie, a ściany przyozdobiono wielkoformatowymi przedstawieniami postaci z imperium osmańskiego, kopiowanymi za Vanmoura⁶⁰. Obrazy te zostały przysłane z Warszawy, gdzie około czterech lat wcześniej użyto ich jako dekoracji do innej zabawy o tematyce tureckiej. Niniejsze spostrzeżenia dowodzą, że wydanie de Ferriola było powszechne na dworze saskim i że Mock dobrze je znał.

Powyższe rozważania świadczą o niezwykłej popularności nurtu orientalizującego, jak również o modzie na *turquerie* w środowisku, w którym obracał się Johann Samuel Mock. Tłumaczy to dobór tematyki scen rodzajowych zamówionych u niego do dekoracji Pałacu Saskiego. Warto jednak przyrzeć się także obyczajom dworu saskiego w Warszawie, gdyż dostarczają nam one pełniejszego kontekstu okoliczności, w jakich powstały dzieła.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 66.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 67.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 68.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 69.

⁶⁰ *Ibidem*. Kompozycje Vanmoura można rozpoznać na rysunku Carla Heinricha Jacoba Fehlinga, który upamiętnił to wydarzenie.

Jak wspomniano wcześniej, ważnym elementem życia na dworze Augusta II były różne zabawy, a idealną okazję do ich organizowania niewątpliwie stanowił karnawał. Odbywały się wtedy liczne przedstawienia teatralne, reduty (połączenie gier hazardowych, balu maskowego i uczt), bale, koncerty, polowania, kuligi, karuzele – zabawy rycerskie, biegi do pierścienia, strzelania do celu itp.⁶¹. Najatrakcyjniejszą i najbardziej oczekiwaną zabawą na dworze była maskarada zwana gospodarstwem (niem. *Wirtschaft*), urządzana w ostatni wtorek karnawału⁶². Towarzystwo dzielono na zespoły, które przebierały się za osoby niższego stanu, przy czym każda zabawa miała inny temat przewodni, taki jak: gospoda wiejska z górnikami oraz chłopami, wesele ludowe czy jarmark z butikami, kupcami i kupującymi⁶³. Wśród tematów pojawiały się także inscenizacje malowniczych sielskich profesji (np. ogrodników, pasterzy, młynarzy) czy naśladowanie przedstawicieli egzotycznych lub odmiennych narodowości (Cyganów, Azjatów, Afrykanów, Amerykanów czy Europejczyków)⁶⁴. Warto tutaj wspomnieć festyn turecki w Warszawie 6 stycznia 1715 r. zorganizowany z okazji rozpoczęcia pierwszego karnawału po odzyskaniu korony przez Augusta II. Szczegóły dotyczące imprezy, która miała odzwierciedlać zabawę na dworze sułtana tureckiego, dostarczają nam cennych wskazówek co do interpretacji scen rodzajowych Mocka. Feta odbywała się w pałacu Bokuma, specjalnie przystrojonym na tę okoliczność: ściany pokryto tkaninami tureckimi, posadzki – kobiercami, rozwieszono liczne obrazy przedstawiające sułtana, Turczynki i oficerów Porty Ottomańskiej⁶⁵. Ponadto wszędzie porozkładano przedmioty ze złota, srebra, agatu i porcelany oraz zawieszono wiele lusterek. Królewskich dworzan przebrano w stroje tureckie, również kompania gwardii pieszej i kapela janczarska otrzymały odpowiednie mundury. Zaproszeni goście byli witani przez kapelę grającą muzykę janczarską oraz przez mistrza ceremonii i sześcioro „Turków”. Przybywającemu towarzystwu serwowano na wejściu kawę i sorbety, a także perfumy oraz wody toaletowe do obmycia rąk. W jednej sali stoły zastąpiono podium, wokół którego porozkładano poduszki zastępujące krzesła. Nadzór nad przebiegiem imprezy powierzono przystrojonym w drogie kamienie i perły ciemnoskórym służącym przebranim za Maurów i Mauretanki⁶⁶. O wspomnianym pałacu, znajdującym się w południowo-zachodniej części późniejszego ogrodu Saskiego, wiadomo, że należał wcześniej do stolnika litewskiego Jana Henryka Bokuma i że w 1713 r. został kupiony przez króla, który zlecił zaaranżowanie go w stylu tureckim⁶⁷, w tym wyposażenie w orientalne obicia, meble i obrazy dostarczane przez malarza Giuseppe Rossiego⁶⁸.

Sceny rodzajowe Mocka powstały jednak, jak wiadomo, do dekoracji Pałacu Saskiego. Projekt przebudowy tej rezydencji, którą August II nabył w 1713 r. z rąk rodziny Bielińskich, spadkobierców po zmarłym podskarbinie wielkim koronnym Janie Andrzeju Morsztynie, został

⁶¹ Żórawska-Witkowska, *op.cit.*, s. 59.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 60.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 64.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 64.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 223.

⁶⁸ Heydel, *Mock Johann Samuel, w: Słownik artystów...*

powierzony architektom Matthäusowi Danielowi Pöppelmannowi oraz Joachimowi Danielowi Jauchowi⁶⁹. W pałacu przewidziano m.in. Kaplicę, Salę Balową oraz Salę Wielką, brakuje jednak danych, do jakiego wnętrza przeznaczono cztery obrazy Mocka⁷⁰. Mariela Cenowa podaje, że uwzględniono je w spisie umeblowania jako supraporty⁷¹. Z inwentarza z 1739 r. wynika, że nie były to jedyne obrazy tego artysty zdobiące Pałac Saski. Pod nr. 150–155 wymieniono np. sześć innych dużych dzieł Mocka (*Sechs grosse Bilder von Mooken*): *Le retour de la chasse*, *Le serenade*, *La lisseusse des romans*, *La dame avec le billet doux*, *La collation* oraz *Colin maillard*.

Przebudowę pałacu zakończono przed 7 maja 1724 r., kiedy to król wprowadził się tam na stałe⁷². W wyniku prowadzonych prac w centralnej części ogrodu Saskiego powstał pawilon zwany Salonem Wielkim (*Grand Salon*), przeznaczony na zabawy i festyny dworskie⁷³. W latach 1724–1730 do rezydencji saskiej dobudowano również budynek, który wychodził na dziedziniec pałacowy mający pełnić funkcję stałego teatru⁷⁴. Plany ani rysunki architektoniczne teatru się nie zachowały, w przeciwieństwie do wykazu kosztów i zakresu prac, w którym uwzględniono wynagrodzenie dla Johanna Samuela Mocka za zrobienie dekoracji⁷⁵. Miał on namalować prospekt z młynem oraz po parze wąskich skrzydeł do tragedii i komedii z przeznaczeniem do umieszczenia za rampą w celu korekty błędnie obliczonej perspektywy⁷⁶. Jego zadaniem było także ozdobienie fasady teatru poprzez namalowanie tarczy z herbem królewskim trzymanym przez troje dzieci i umiejscowionym pośród festonów podtrzymywanych również przez grupy dzieci⁷⁷.

Wydaje się, że cztery dzieła Mocka powstały nie tylko z intencją zwykłej dekoracji wnętrza Pałacu Saskiego. Wiele przytoczonych poniżej przesłanek pozwala przypuszczać, że ich głównym zadaniem było uświetnianie organizowanych tam dworskich zabaw.

Pierwszą przesłanką jest ogólna tematyka obrazów Mocka, silnie związana z wątkami orientalnymi, a przede wszystkim z kulturą turecką. Jak zaprezentowano powyżej, król August II szczególnie cenił sobie tematy dotyczące imperium osmańskiego, czego dowodem są poświęcone im imprezy. Wiemy, że w ramach dekoracji fiesty tureckiej, która odbyła się w pałacu Bokuma, zlecono wykonanie malowideł portretujących Turków. W związku z tym można zakładać, że podobne zamówienia były składane na rzecz późniejszych festynów w Pałacu

⁶⁹ M. Kwiatkowski, *Architektura czasów saskich*, w: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 143. O przebudowie pałacu zob. E. Charazińska, *Ogród Saski*, Warszawa 1974; A. Rottermund, *Założenie saskie. Oś ogród – pałac – plac. Problemy restytucji i rewitalizacji*, „Kronika Zamkowa”, 2000, nr 2 (40), s. 138–143.

⁷⁰ O planie budynku zob. M. Hensel, *Tekstylija w wystroju apartamentów Pałacu Saskiego w Warszawie za Augusta II i Augusta III*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2017, nr 4 (70), s. 181–193.

⁷¹ Cenowa, *op.cit.*

⁷² Żórawska-Witkowska, *op.cit.*, s. 222. Szczegółową historię budowy pałacu oraz problematykę adaptacji na potrzeby Augusta II omówiono w: W. Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967, s. 106–151.

⁷³ Żórawska-Witkowska, *op.cit.*, s. 226.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 224.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 225.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

Saskim oraz że obrazy Mocka powstały w podobnych okolicznościach. Ogólny klimat sielanki, wesołości oraz flirtu wyczuwalny na obrazach (szczególnie w przypadku *Zalotów Murzyna* i *Zalotów Murzynki*) idealnie pasował do atmosfery zabaw dworskich, co więcej – wydaje się, że do zachowań swobodnych, a nawet frywolnych, wręcz zapraszał. Tę koncepcję potwierdza to, że Mock sportretował osoby, które w rzeczywistości miały uczestniczyć w tychże imprezach. Na dwóch malowidłach artysta przedstawił Turków biorących udział w osmańskich fetach lub raczej osoby za Turków przebrane. Na obrazie z joannitą malarz uwiecznił małego, ciemnoskórego pazia oraz ciemnoskórą służącą podającą wino, którzy jako przedstawiciele egzotycznej nacji sprawowali pieczę nad przebiegiem fet saskich. W *Zalotach Murzyna* uwzględniono również Afrykanina – członka kapeli janczarskiej odpowiedzialnej za oprawę muzyczną zabaw na dworze. Co zastanawiające, trzy obrazy z serii nie tylko są scenami rodzajowymi, lecz także zdradzają charakter portretowy. Z opisów inwentarzowych wynika bowiem, że Mock sportretował na tych malowidłach konkretne osoby: pana Jonina, czarnoskórą służącą Fryderykę, Turka Matthiasa oraz Turka Nicolasa. Może to w konsekwencji oznaczać, że przedstawione ujęcia były inspirowane prawdziwymi zdarzeniami czy scenami z festynów, które miały miejsce na dworze. Wykorzystanie portretów autentycznych postaci oraz ukazanie ich w kokieteryjnej i atrakcyjnej atmosferze, pożądanej przez organizatorów tego typu imprez, mogło być zabiegiem celowym, zapraszającym gości do podobnego radosnego nastroju. Obrazy Mocka, a szczególnie *Scena haremowa przy kawie* oraz *Gra w mangalę*, przywodzą na myśl grę w gospodarstwo – jedną z ulubionych zabaw organizowanych podczas maskarad dworskich. Na czas zabawy dworzanie przebierali się w stroje egzotycznych ludów, Turków czy Mauretańczyków, a także w ubiory przedstawicieli różnych profesji, w tym pasterzy bądź pasterek, i odgrywali różne scenki charakteryzujące daną narodowość czy funkcję. Mariela Cenowa wyraziła przypuszczenie, że sceny z Turkami pędzła Mocka – a według mnie niewykluczone, że również *Zaloty Murzyna* – mogą przedstawiać właśnie zabawę *Wirtschaft*⁷⁸.

Warta wspomnienia wydaje się też druga teza Cenowej. Badaczka wskazuje, że podczas malowania scen rodzajowych Mock mógł inspirować się konkretnymi sztukami teatralnymi wystawianymi w warszawskim teatrze Augusta II⁷⁹. Ta teoria wydaje się uzasadniona, zważywszy na to, że przedstawienia teatralne stanowiły istotną część organizowanych na dworze zabaw, a sam malarz był ściśle zaangażowany w dekorowanie królewskich teatrów. Przemawia za tym również opisane wcześniej powszechne zjawisko inspirowania się przez artystów sztukami teatralnymi przy tworzeniu dzieł przedstawiających sceny z tureckiego haremu, tak jak w przypadku dwóch dzieł Mocka, na których głównymi bohaterami są Turcy. Na to, że cztery obrazy Mocka mogły powstać z intencją udekorowania hucznych zabaw (karnawałowych) na dworze saskim, wskazuje inny ich aspekt. W inwentarzu wymieniono je jako pewną całość⁸⁰, należy więc przypuszczać, że funkcjonowały jako seria lub po prostu zawieszono je w jednym pomieszczeniu. Można się na tej podstawie pokusić o hipotezę, że cztery dzieła Mocka były

⁷⁸ Cenowa, *op.cit.*

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Przemawia za tym również to, że w innym miejscu w inwentarzu wymieniono sześć innych dzieł Mocka, najprawdopodobniej zawieszonych łącznie w innym pomieszczeniu.

zarazem wizualną reprezentacją czterech zmysłów. Zgodnie z tym kluczem interpretacyjnym *Scena haremowa przy kawie*, w której jedna kobieta podaje mężczyźnie słodczyce, a inna nalewa kawy, reprezentuje zmysł smaku. *Gra w mangalę*, poprzez przedstawienie rytuału palenia fajki, obrazuje węch. Spojrzenie joannity utkzione w dekolcie służącej na kolejnym obrazie nawiązuje do zmysłu wzroku, natomiast pieśczęoty muzyka z kapeli janczarskiej i pasterki z ostatniego dzieła symbolizują zmysł dotyku. Czterem zobrazowanym zmysłom towarzyszył zmysł słuchu – dzięki dźwiękom muzyki jako nieodłącznemu elementowi hucznych zabaw dworskich.

Żywe, barwne i wieloznaczne sceny rodzajowe przedstawione na czterech obrazach Johanna Samuela Mocka pobudzają wyobraźnię do tego stopnia, że trudno o jednoznaczną konkluzję interpretacyjną. Jednym z ciekawych tropów wydaje się nawiązanie przedstawionych scen do zmysłów – smaku, dotyku, węchu i wzroku. Z pewnością dzieła były przeznaczone do dekoracji Pałacu Saskiego w Warszawie i odnosiły się do mających w nim miejsce wydarzeń. Analizowane obrazy Mocka realizują dwojakie cele sztuki. Z jednej strony odzwierciedlają rzeczywistość, obrazując obyczaje i klimat epoki, nawiązując do przedstawień teatralnych i wydarzeń z dworu saskiego oraz konkretnych osób z otoczenia króla. Z drugiej strony wywierają wpływ na odbiorcę poprzez budowanie atmosfery frywolności, która miała sprzyjać zabawom organizowanym na dworze królewskim. Dzieła Mocka są nader interesujące z perspektywy badawczej również ze względu na bogactwo fenomenów typowych dla epoki – reprezentują sceny typu *fêtes galantes*, dodatkowo silnie inspirując się wątkami orientalnymi oraz wpisując się w popularny w XVIII-wiecznej Europie nurt *turquerie*. Niniejszy artykuł nie wyczerpuje, rzecz jasna, problematyki dotyczącej czterech obrazów Mocka, a tym bardziej całej twórczości nadwornego malarza elektorów saskich. Całość dorobku interesującego, aczkolwiek nie dość znanego artysty, jakim pozostaje Johann Samuel Mock, wymaga dalszych badań, które pozwolą lepiej poznać warsztat malarza, ale przede wszystkim poszerzą wiedzę na temat epoki Sasów i jej atmosfery kulturalnej.

BIBLIOGRAFIA / REFERENCES

ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE

Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, III-2, Zespól Z. Batowskiego, teka q-5.

Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, sygn. Geheimes Kabinet, loc. 3603, *Inventarium über die Sämtlichen Königl. Meubels zu Warschau gefertigt 1739*.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707. & 1708. par les ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du roi à la Porte; et mis au jour en 1712. & 1713. par les soins de M. Le Hay, Paris 1714.

OPRACOWANIA

Baranowski B., *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*, Łódź 1950.

Batowski Z., *Kto jest autorem obrazu „Chrystus na krzyżu” w kościele św. Krzyża w Warszawie*, „Dawna Sztuka”, t. 2, 1938, nr 1, s. 1–16.

Bendiner K., *Orientalism*, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 23, New York 1996, s. 502–505.

Bernatowicz A., *Mock*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon*, red. A. Beyer i in., t. 90, Berlin 2016, s. 110.

Cenowa M., *Cztery obrazy rodzajowe Jana Samuela Mocka (1687–1737)*, Warszawa 1975 (praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Biblioteka IHS, sygn. 375).

Charazińska E., *Ogród Saski*, Warszawa 1974.

Chudzikowski A., *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500–1800*, kat. zb., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964.

Hensel M., *Tekstylija w wystroju apartamentów Pałacu Saskiego w Warszawie za Augusta II i Augusta III*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, 2017, nr 4 (70), s. 181–193.

Hentschel W., *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967.

Heydel M., *Mock Johann Samuel*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, red. J. Derwojed, t. 5, Warszawa 1993.

Heydel M., *Mock Johann Samuel*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław 1976, s. 507.

Juszczak D., Małachowicz H., *A Complete Catalogue of Paintings c. 1520 – c. 1900*, kat. zb., Zamek Królewski w Warszawie, Warsaw 2013.

Karpowicz M., *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985.

Kobielus S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.

Kwiatkowski M., *Architektura czasów saskich*, w: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 141–161.

Majda T., *Polska i Turcja: kontakty polityczne i kulturalne w wieku XVI*, w: *Bartholomäus Schachman 1559-1614. Sztuka podróży*, kat. wyst., red. T. Majda, M. Mielnik, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2012, s. 9–17.

Majda T., Mrozowska A., *Tureckie stroje i sceny rodzajowe z kolekcji króla Stanisława Augusta. Katalog rysunków*, Warszawa 1991.

Mańkowski T., *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław–Kraków 1959.

Marx H., *Kunst für Könige. Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert*, kat. wyst., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2004.

Marx H., *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, kat. wyst., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2009.

Orientalism in Polish Art, kat. wyst., red. T. Majda i in., Pera Müzesi, Istanbul 2014.

- Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, kat. wyst., red. M. Męclewska, B. Grątkowska-Ratyńska, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1997.
- Philipp I., *Mock*, w: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 24, Leipzig 1962.
- Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851.
- Reychman J., *Orient w kulturze polskiego oświecenia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.
- Rottermund A., *Założenie saskie. Oś ogród – pałac – plac. Problemy restytucji i rewaloryzacji*, „Kronika Zamkowa”, 2000, nr 2 (40), s. 138–143.
- Sito J., „Od czasów Augustów szczególnie liczba niemieckich artystów i rzemieślników w Warszawie wzrosła...”. *O roli nacji niemieckiej w przedsięwzięciach budowlano-artystycznych Warszawy okresu saskiego*, w: *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 163–175.
- Staszewski J., *Polacy w osiemnastowiecznym Dreźnie*, Wrocław 1986.
- The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe*, kat. wyst., red. M. Mojzer, Szépművészeti Múzeum, Budapest 1993.
- Wallis M., *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966.
- Williams H., *Turquerie. An Eighteenth-Century European Fantasy*, New York 2014.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997.

Magdalena Królikiewicz – adiunkt w Ośrodku Sztuki Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum; historyk sztuki, prawnik, absolwentka Uniwersytetu w Utrechcie. Zainteresowania badawcze: malarstwo holenderskie i flamandzkie XVII w., malarstwo XVIII w., kolekcjonerstwo, muzeologia.