

# Aleksander Stankiewicz

---

## Galeria portretowa Jana Wielopolskiego (1700-1774) - wojewody sandomierskiego

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 28, 148-175

---

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDER STANKIEWICZ

GALERIA PORTRETOWA  
JANA WIELOPOLSKIEGO (1700-1774)  
– WOJEWODY SANDOMIERSKIEGO<sup>1</sup>

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach przechowywany jest znaczny zespół portretów, pochodzący z kolekcji margrabiego Aleksandra Wielopolskiego (1803-1877) z pałacu w Chrobrzu. Przedstawiają one członków rodziny Myszkowski i Wielopolskich. Jak do tej pory były one zaledwie wzmiankowane w literaturze badawczej<sup>2</sup>. Kilka z nich doczekało się szerszych opracowań naukowych, z których należy wymienić najobszerniejsze studia autorstwa Wiesławy Ozdoby-Kosierkiewicz<sup>3</sup>, Barbary Modrzejewskiej<sup>4</sup> i Ojcumity Sieradzkiej<sup>5</sup>. Żaden z badaczy nie zdecydował się, jak dotąd, na wskazanie pierwotnego pochodzenia wszystkich wizerunków oraz ich dokładną analizę formalno-genetyczną i ikonograficzną.

Działalność fundacyjna i polityczna rodziny Wielopolskich nie doczekała się jeszcze całościowego opracowania<sup>6</sup>. Nie należeli oni do najznacześniejszych pod względem po-

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł jest znacznie zmienionym fragmentem pracy magisterskiej pt. *Funkcje propagandowe fundacji Wielopolskich*, obronionej w roku 2013 w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor składa podziękowania promotorowi pracy, panu dr. hab. Andrzejowi Betlejowi oraz recenzentowi, dr. hab. Markowi Walczakowi. Podziękowania należą się również dyrekcji Muzeum Narodowego w Kielcach za możliwość obejrzenia omawianych płócien oraz pani Magdalenie Tarnowskiej za udzielenie wszelkich informacji na ich temat.

<sup>2</sup> *Malarstwo polskie. Manieryzm-Barok*, kat., oprac. M. Walicki, W. Tomkiewicz, Warszawa 1971, s. 400; *Zbiory malarstwa polskiego*, kat., oprac. B. Modrzejewska, A. Oborny, Warszawa 1971; s. 46, 49; *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, kat., Warszawa 1997, s. 162-163; *Sarmatyzm. Sen o potęgę*, katalog, Kraków 2010, s. 96.

<sup>3</sup> W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Portret XVII- i XVIII-wieczny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach (dalej RMNKi), t. 12, Kraków 1982, s. 152-169.

<sup>4</sup> B. Modrzejewska, *Dwa portrety Franciszka Gonzagi Wielopolskiego-Myszkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach i zagadnienie twórczości Antoniego Misiowskiego*, RMNKi, t. 12, Kraków 1982, s. 131-150.

<sup>5</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z wieku XVIII w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Studia Waweliana”, t. 4, 1995, s. 113-123.

<sup>6</sup> Najważniejsze publikacje na temat historii rodziny zestawiała już Ojcumita Sieradzka, zob. O. Sieradzka, op. cit., s. 113. W tym miejscu warto podać najważniejsze pozycje: T. Żychliński, *Złota Księga szlachty polskiej*, t. 16, Poznań 1894, s. 174-228; A. Skałkowski, *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych 1803-1877*, t. 1-2, Poznań 1947; S. Cynarski, *Początki kariery rodziny Wielopolskich*, w: *Spoleczeństwo staropolskie. Studia i szkice*, t. 2, red. A. Wyczański, Warszawa

litycznym rodzin, a ich zaskakująca, dynamiczna kariera szybko się rozpoczęła, ale też szybko zakończyła. Wywodzili się ze średniozamożnej szlachty spod Bochni i Biecza, pieczętującej się herbem Starykoń. Pierwszym ważniejszym przedstawicielem rodziny był starosta wojnicki Jan Wielopolski (1605(?) - 1668), wstawiony w wojnie polsko-szwedzkiej (1655-1660). W roku 1656, w trakcie poselstwa do Wiednia, z rąk cesarza Fryderyka III odebrał indygenat do czeskiego i węgierskiego szlachectwa<sup>7</sup> oraz tytuł hrabiego na Pieskowej Skale<sup>8</sup>. Z kolei syn Jana, również Jan (1643-1688), może być uznany za twórcę gospodarczej i majątkowej pozycji rodziny. Od roku 1677 podkanclerz, od roku 1678 pełnił funkcje kanclerza wielkiego koronnego przy królu Janie III Sobieskim<sup>9</sup>. Żenił się trzykrotnie. Pierwszą małżonką była Angela Febronia Koniecpolska (zm. 1664), ale z tego związku nie doczekał się potomstwa. Drugą żoną była Konstancja Krystyna Komorowska, hrabina na Liptowie i Orawie (zm. 1675)<sup>10</sup>. Ze względu na swoje pochodzenie, wniosła kanclerzowi znaczny majątek po Komorowskich - Państwo Żywieckie, Suskie i Ślemieńskie, w skład którego wchodziło miasto z zamkiem, liczne folwarki oraz osiemdziesiąt wsi<sup>11</sup>. Ważniejsze jednak od spadku po Komorowskich okazało się jej świetne pochodzenie - była wnuczką Mikołaja Komorowskiego i Anny, córki Zygmunta Gonzagi margrabiego na Mirowie Myszkowskiego. Z tego małżeństwa kanclerz miał czwórkę dzieci: Konstancję Otylię, żonę Marcjana Ogińskiego; Ludwika Kazimierza, zmarłego w tym samym roku co ojciec (1688); Jana Kazimierza (zm. 1692) oraz Franciszka Wielopolskiego (1658-1732). Z trzeciego małżeństwa, z siostrą królowej Marysienki, Marią Anną d'Arquien, kanclerz doczekał się jednego syna, Józefa (zm. 1740), który według współczesnych uchodził za chorego umysłowo<sup>12</sup>.

Z wszystkich dzieci kanclerza ostatecznie przeżył tylko jeden, Franciszek, przyszły wojewoda sieradzki (1720) i krakowski (1728). To właśnie on, po śmierci Józefa Gonzagi, margrabiego na Mirowie Myszkowskiego w roku 1727, po dwuletnim sporze sądowym z rodziną Jordanów, odziedziczył Ordynację Pińczowską (1729). Był według statutu Ordynacji jej jedynym prawowitym spadkobiercą, ze względu na pokrewieństwo Konstancji Komorowskiej, swojej matki. Odtąd tytułował się margrabią Myszkowskim z Wielopolskich, rezygnując z używania nazwiska Gonzagów w swojej tytulaturze. Franciszek żenił się dwukrotnie. W roku 1699 z Teresą z Tarłów (zm. 1700), z którą miał dwóch synów – Karola (1699-1772) oraz Jana (1700-1774), a także córkę Fran-

1979, s. 125-136; T. Zielińska, *Magnateria polska epoki saskiej*, Wrocław 1977, s. 35, 84, 116-117; M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich od XVI do początków wieku XVII*, w: *Nad społeczeństwem staropolskim*, red. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007, s. 125-145; eadem, *Jan Wielopolski kanclerz wielki koronny i jego misja dyplomatyczna do Francji w 1685 roku w: Nad społeczeństwem staropolskim. Polityka i ekonomia, społeczeństwo i wojsko, religia i kultura w XVI-XVIII wieku*, t. 2, red. D. Wereda, Siedlce 2009, s. 9-113.

<sup>7</sup> Wszystkie trzy dokumenty zostały opublikowane; zob. T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 215-217.

<sup>8</sup> Dyplom cesarski będący dowodem na przeniesienie z rodziny Szafrąnców na Wielopolskiego i jego potomków tytuł hrabiego na Pieskowej Skale szczęśliwie się zachował; zob. Archiwum Państwowe w Kielcach, Archiwum Ordynacji Myszkowskich (dalej: APK, AOM) 1256. Pieskowa Skala trafiła wcześniej w ręce Wielopolskiego drogą zakupu od rodziny Zebrzydowskich, zob. M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich...*, s. 139.

<sup>9</sup> S. Ciara, *Senatorowie i dygnitarze koronni w II poł. XVII wieku*, Kraków 1990, s. 56.

<sup>10</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 186-187.

<sup>11</sup> Z. Rączka, *Archiwum dóbr ziemskich Żywiecczyny*, Żywiec 1998, s. 8-9.

<sup>12</sup> A. Komonieccki, *Chronografia albo Dziejopis żywiecki*, oprac. S. Grodziski, I. Dwornicka, Żywiec 1987, s. 647. Jak zanotował kronikarz i wójt miasta Żywca: ...*chodził z jednym swoim sługą sam do lasu, małomówny był i palił wciąż tytoń.*

ciszkę, przyszłą księżkę klarysek krakowskich. Z drugiego małżeństwa z Anną z Lubomirskich (zm. 1739) miał jednego syna, Hieronima (1712-1779)<sup>13</sup>.

Trzej bracia po śmierci ojca oraz matki dokonali w roku 1740 podziału majątku. Najstarszy z synów, Karol - chorąży koronny odziedziczył Państwo Żywieckie, Ordynację Pińczowską, a także posiadłości w Warszawie i Krakowie. Jako jedyny wśród Wielopolskich tytułował się Gonzagą, hrabią na Żywcu i Pieskowej Skale Wielopolskim, margrabią na Mirowie Myszkowskim<sup>14</sup>. Był z zamiłowania literatem, tłumaczył i pisał w języku francuskim<sup>15</sup>. Hieronim, hrabia na Pieskowej Skale i Żywcu Wielopolski, generał major i szef Regimentu Armii Koronnej, niezwykle ambitny, drogą spadku lub zakupów od braci pozyskał posiadłości w Warszawie, dwór w Oborach pod Warszawą, posiadłości w Ślemieniu i Rychwałdzie koło Żywca, Pałac pod Baranami w Krakowie (po roku 1753) oraz zamek w Pieskowej Skale (po roku 1762)<sup>16</sup>.

Jan hrabia na Żywcu i Pieskowej Skale Wielopolski otrzymał pałac w Suchej z okolicznymi wsiami, kamienice w Krakowie, a także zamek w Bobrku, dwór w Kobylance wraz z wsiami pod Bieczem i posiadłość Rożnów<sup>17</sup>. Niewiele o nim informacji można ustalić na podstawie zachowanych źródeł. Tak jak starszy brat Karol, kształcił się we Francji, Włoszech oraz na dworze drezdeńskim<sup>18</sup>. Również interesował się literaturą francuską, był nawet chwalony przez Andrzeja Załuskiego za erudycję i pewien talent literacki<sup>19</sup>. Od roku 1732 piastował urząd starosty lanckorońskiego, w roku 1742 postąpił na urząd cześnika koronnego, a w roku 1748 na starostwo zagojskie. W 1744 został przez króla dekorowany Orderem Orła Białego, a w roku 1750 August III Wettin mianował go wojewodą sandomierskim<sup>20</sup>. Miał wraz z bratem Karolem wspierać finansowo konfederatów barskich. Wiadomość ta wydaje się mieć mocne podstawy, skoro to właśnie w dobrach Jana - w Suchej, Lanckoronie oraz w Bobrku konfederaci toczyli zacięte walki<sup>21</sup>.

Ożenił się w roku 1733 roku z Marianną z Jabłonowskich; z małżeństwa tego miał jedynego syna, Jana Józefa (zm. 1774), oraz trzy córki – Felicję, żonę Ignacego Przebendowskiego, Elżbietę, żonę Józefa Makarego Potockiego oraz Salomeę, żonę Joachima Morstina<sup>22</sup>.

Portrety pochodzące z Chrobrza, znajdujące się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, stanowią zaledwie fragment znacznych zbiorów malarstwa zebranych ze wszystkich siedzib przodków margrabiego Aleksandra Wielopolskiego, który pragnął

<sup>13</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 192-193.

<sup>14</sup> Pełna tytułatura była eksponowana m.in. w korespondencji oraz w odciskach pieczętnych na dokumentach, zob. Archiwum Narodowe w Krakowie, oddz. na Wawelu, Archiwum Potockich z Krzeszowa, sygn. AKPo 144. Bogaty program heraldyczny i propagandowy ordynata wymaga analizy.

<sup>15</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 197; S. Roszak, *Środowisko intelektualne i artystyczne Warszawy w połowie XVIII wieku. Między kulturą sarmatyzmu i oświecenia*, Toruń 1997, s. 33, 58; idem, *Koniec świata sarmackich erudyków*, Toruń 2012, s. 36, 58.

<sup>16</sup> L. Potocki, *Wincenty Wilczek i pięciu jego synów. Wspomnienie z drugiej połowy osiemnastego i początku dziewiętnastego wieku*, Poznań 1859, s. 31; T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 192.

<sup>17</sup> APK, AOM 31.

<sup>18</sup> A. Komonicki, op. cit., s. 542.

<sup>19</sup> A. Falniowska-Gradowska, *Pałac Wielopolskich w Suchej w XVIII wieku. Przyczynek do dziejów zamku i rodziny*, „Teki Krakowskie”, t. 10, 1999, s. 38-39.

<sup>20</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 192; *Urzędnicy centralni i nadworni Polski XIV-XVIII wieku. Spisy*, red. A. Gąsiorowski, Kórnik 1992, s. 212.

<sup>21</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 193.

<sup>22</sup> Ibidem.

zachować wszystkie pamiątki po świetności przodków i jednocześnie udokumentować swoje roszczenia do praw do ordynacji<sup>23</sup>. Niestety, nigdzie nie odnotował, skąd pochodzą poszczególne artefakty - meble, dokumenty, obrazy, tak więc jesteśmy skazani na rekonstrukcję ich pierwotnego pochodzenia na podstawie źródeł z epoki. W ich świetle można podzielić zachowane portrety z Muzeum Narodowego na trzy zespoły, należących do trzech galerii Karola, Jana oraz Hieronima.



Il. 1. Pałac w Sucheju,  
stan z 2009 roku.

Wizerunki Wielopolskich zdobiły najważniejsze siedziby tej rodziny - zamek w Pieskowej Skale, pałac przy ulicy Nowy Świat w Warszawie oraz pałac w Sucheju<sup>24</sup>. Pierwsza z siedzib uchodziła od czasów Franciszka Wielopolskiego za legendarne gniazdo rodzin Szafranców i Wielopolskich, ponadto była rezydencją, z którą związany był tytuł hrabiowski. To właśnie Franciszek jako pierwszy zaczął kreować genealogię swojej rodziny w panegirych, dowodząc jej pochodzenia bezpośrednio od dawnych właścicieli zamku<sup>25</sup>. Wykorzystywał przy tym fakt, że zarówno Wielopolscy jak i Szafrancowie pieczętują się takim samym herbem - Strykonem oraz informacją podawaną w herbarzach, że obydwie rodziny miały w zamierzonych czasach jednego, wspólnego przodka, legendarnego Żegotę<sup>26</sup>. Dlatego też posiadanie galerii portretowej w Pieskowej Skale było konieczne dla ukazania ciągłości pokoleń. Niebagatelne znaczenie miał także fakt, że była to siedziba Hieronima, który także starał się budować swój wizerunek przez zdobienie jej wnętrza wizerunkami antenatów i krewnych.

Galeria portretowa w warszawskim pałacu Wielopolskich, jak wynika z zachowanego inwentarza z roku 1774, była największa<sup>27</sup>. Jej znaczenie wynikało z faktu, że rezydencja w Warszawie przy ulicy Nowy Świat, pełniła rolę ich siedziby w trakcie

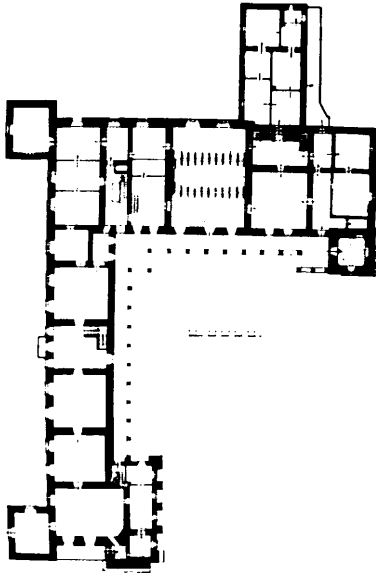
<sup>23</sup> A. Skałkowski, op. cit., t. 1, s. 1., s. 80, 187.

<sup>24</sup> Zachowane inwentarze tych trzech posiadłości znajdują się w Archiwum Narodowym w Krakowie, Archiwum Państwowym w Kielcach oraz w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie.

<sup>25</sup> Tym samym rewelacje M. Kameckiej-Skrajnej, jakoby to już Jan (zm. 1668) kreował rodzinną legendę o bliskim pokrewieństwie Szafranców i Wielopolskich, należy odrzucić, por. M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich...*, s. 124.

<sup>26</sup> Zob. J. Kurtyka, *Tęczyńscy. Studium z dziejów polskiej elity możnowładczej w średniowieczu*, Kraków 1997, s. 41, por. B. Paprocki, *Gniazdo cnoty*, Kraków 1578, s. 14; S. Okolski, *Orbis polonus, Cracoviae* 1643, t. 3, s. 69-70; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 5, Lipsk 1854, s. 298-301; B. Chmielewski, *Zbiór krótki herbów polskich oraz wslawionych cnotą i naukami Polaków*, Warszawa 1763, s. 327-328.

<sup>27</sup> APK, AOM 30.



Il. 2. Plan pierwszego piętra pałacu w Suchej.

pobytu w stolicy. Stanowiła rodzaj wizytówki rodziny, która mogła w ten sposób, na równi z innymi znacznymi familiami, zmanifestować swój splendor i przynależność do magnaterii.

Istotne znaczenie miała także siedziba w Suchej (ob. Sucha Beskidzka), która stała się ostatecznie najważniejszą posiadłością młodszej, wcześniej wygasłej linii Wielopolskich (w roku 1845). Galeria w Suchej pełniła, podobnie co w Warszawie czy Pieskowej Skale, funkcje reprezentacyjne.

Rezydencja Jana w Suchej budziła spore zainteresowanie badaczy, poświęcono jej także nieco miejsca w opracowaniach krajoznawczych z wieku XIX, które dziś mogą posłużyć za źródła do rekonstrukcji wyglądu tej magnackiej siedziby<sup>28</sup>. W początkach XX wieku pałacem zajęli się historycy i historycy sztuki, ale ich badania dotyczyły raczej inwentaryzacji budynku<sup>29</sup> czy opracowania historii jego właścicieli<sup>30</sup>.

Pierwszym naukowcem, który poświęcił najwięcej miejsca zagadnieniom artystycznym związanym z pałacem w Suchej, był Jerzy Szablowski, który podjął się rekonstrukcji założenia pałacowego w wieku XVII, nie zajmując się XVIII-wieczną fazą przebudowy<sup>31</sup>. Drugie opracowanie zawdzięczamy Bogusławowi Krasnowolskiemu, który zdecydował się opisać całą historię pałacu, w tym także XVIII-wieczne modernizacje, jednak bez analizy wniosków konserwatorskich<sup>32</sup>.

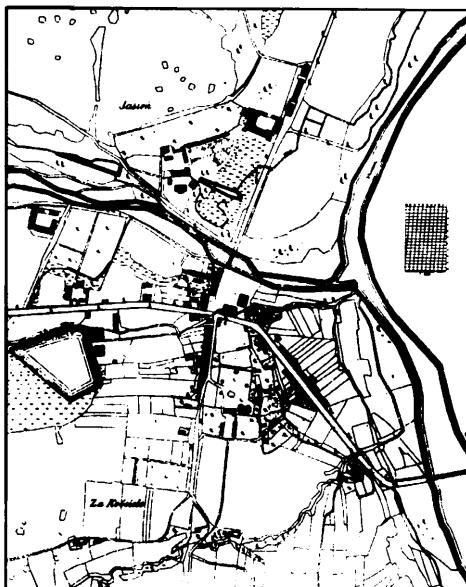
<sup>28</sup> F.M. Sobieszczański, *Zamek w Suchej*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. XI, 1873, s. 325; M. Woźniowski, *Sucha*, „Ziemia”, t. XVI, 1931, s. 44-49.

<sup>29</sup> Jerzy Szablowski wspomina rękopiśmienny inwentarz sporządzony w 1918 roku przez Feliksa Kopekę i Leonarda Lepszego, spalony w trakcie powstania warszawskiego; zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo krakowskie, powiat żywiecki*, oprac. J. Szablowski, Warszawa 1948, s. 261.

<sup>30</sup> A. Kamiński, *Suscy h. Szaszor z XVI i XVII wieku*, „Miesięcznik heraldyczny”, t. 14, nr 1-2, 1935, s. 17-21.

<sup>31</sup> J. Szablowski, *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600-1702)*, „Rocznik Krakowski”, t. 24, 1933, s. 71; *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 186-200.

<sup>32</sup> B. Krasnowolski, *Rozwój przestrzenny Żywca*, red E. Chojecka, *O sztuce Górnego Śląska i podległych ziem Małopolskich*, s. 453-464; badacz odrzucił propozycje rekonstrukcji proponowane przez



Il. 3. Plan katastralny Suchej z zamkiem,  
zob. J. Szablowski, *Katalog Zabytków  
Sztuki Polskiej...* Sucha 1844 r.

Pałac miał zostać wzniesiony w 2. poł. XVI wieku przez królewskiego złotnika, Caspra Castiglione<sup>33</sup>. Najważniejsza rozbudowa budowli nastąpiła w latach 1608-1614 z inicjatywy nowego właściciela Suchej, Piotra Komorowskiego, przodka Krystyny Komorowskiej<sup>34</sup>. We wnętrzu skrzydła zachodniego usytuowano obszerną salę reprezentacyjną, mieszczącą potężny kominek w formie łuku triumfalnego, ozdobionego herbami Korczak Komorowskiego i Nowina jego żony, Anny z Przerębskich. Wzniesiono także wieżę zegarową z kaplicą oraz krużganki okalające obszerny dziedziniec<sup>35</sup>. W roku 1665 pałac przejął kanclerz Jan Wielopolski, mąż Konstancji Krystyny Komorowskiej, który był jego właścicielem do roku 1688.

Po jego śmierci posiadłość przejął Jan Kazimierz Wielopolski i Anna Konstancja z Lubomirskich, jego żona. Po śmierci męża w roku 1692, mimo wyjścia za mąż za Stanisława Małachowskiego, sama zarządzała posiadłością do roku 1726.

Nowa właścicielka w roku 1707 dobudowała dwie czworoboczne wieże, dostawiając je do dwóch narożników skrzydła południowego pałacu<sup>36</sup>. Ta część budynku wychodziła na obszerny ogród z oranżerią<sup>37</sup> i tworzyła przemyślaną kompozycję, odwołującą się do osiowych koncepcji późnobarokowych rezydencji. Wybudowane wieże pełniły rolę dodatkowej przestrzeni mieszkalnej. Takie rozwiązanie nawiązywało do stosowanych wówczas w architekturze rezydencjalnej alkierzy<sup>38</sup>. Wieże zaopatrzone w otwory strzelnicze, które sugerowały częściowo militarny charakter siedziby.

konserwatorów oparte o badania architektoniczne.

<sup>33</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, s. 186; op. cit., B. Krasnowolski, op. cit., s. 453.

<sup>34</sup> A. Konomiecki, op. cit., s. 128; *Katalog Zabytków Sztuki...*, op. cit., s. 187; B. Krasnowolski, op. cit., s. 456.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 458.

<sup>36</sup> A. Konomiecki, op. cit., s. 321-322; B. Krasnowolski, op. cit., s. 462.

<sup>37</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 199; A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 40.

<sup>38</sup> Dobrym tego przykładem może być twórczość Tylmana z Gameren, który w swoich rozwiązaniach architektonicznych korzystał z ryzalitów, czy aneksów dostawianych do skrzydeł pałaców, czasami w formie wież, np. w pałacu w Nieborowie; zob. S. Mossakowski, *Tylman van Gameren, (1632-1706). Twórczość architektoniczna w Polsce*, Warszawa - Monachium - Berlin 2012, s. 218, il. 205.



Il. 4,5. Kominek w dawnej jadalni pałacu w Suchej, 1. poł. XVIII w., oraz herb Starykoń w panegiryku *Auspicia Sandomiriensis*...

Wraz z jej śmiercią w roku 1726 pałac powrócił do rodziny Wielopolskich. W latach 1727-1732 zarządzał Suchą Karol, przyszły ordynat. Od roku 1733 jego nową właścicielką była druga żona Franciszka Wielopolskiego, Anna z Lubomirskich Wielopolska (zm. 1739), ale posiadłością w jej imieniu zarządzali administratorzy, gdyż magnatka od spraw gospodarskich wolała zajmować się działalnością szpiegowską na rzecz Leszczyńskiego<sup>39</sup>. Po jej śmierci, w roku 1740 doszło do podziału majątku - nowym właścicielem posiadłości w Suchej stał się Jan Wielopolski. Dokonał on modernizacji całego zespołu, wznosząc przed pałacem od strony północnej szereg oficyn, które stworzyły przed pałacem dodatkowy dziedziniec w typie francuskiego *avant court*. Na litografii autorstwa Louisa Letronne'a pochodzącej z 1. poł. XIX wieku<sup>40</sup> oraz rysunku Antoniego Kozarskiego z roku 1875<sup>41</sup>, można jeszcze dostrzec obecność tych parterowych zabudowań gospodarczych, które zostały w wieku XIX zburzone. Na planie katastralnym z roku 1844, budynki te są także zaznaczone<sup>42</sup>; trzy z nich, uszeregowane w jednej linii, usytuowane od północy, wyznaczały dodatkową oś rezydencji. Od tego momentu pałac nabrał cech założenia typu *entre court et jardin*, choć o niezbyt regularnym układzie, wynikającym z bliskiego położenia stromego wzgórza oraz terenami zalewowymi rzek Suchej i Skawy.

Rekonstrukcja wyposażenia, wyglądu oraz funkcji poszczególnych pomieszczeń pałacu jest możliwa dzięki inwentarzowi pałacu<sup>43</sup> z roku 1774, sporządzonego po śmierci Jana oraz jego syna Jana Józefa, przez Teresę z Sułkowskich, dziedziczącą do swo-

<sup>39</sup> R. Niedziela, *Pisma polityczne w okresie bezkrólewia i wojny o tron polski po śmierci Augusta II Mocnego 1733-1736*, Kraków 2005, s. 203.

<sup>40</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 202.

<sup>41</sup> F.M. Sobieszczański, op. cit., s. 325.

<sup>42</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 165, il. 134.

<sup>43</sup> Inwentarz zachował się w dwóch kopiach. Pierwsza znajduje się w APK, zob. sygn. AOM 27. Druga, znajduje się w Archiwum Narodowym w Krakowie, sygn. APK, nr 206.





Il. 6. A.J. Misiowski, *Portret Anny Konstancji z Lubomirskich Wielopolskiej*, lata 20. XVIII w.



Il. 7. *Portret Hieronima Augusta Lubomirskiego*, lata 20. XVIII w.

jej śmierci spadek po teściu i mężu. Inwentarz został pokrótce omówiony i częściowo opublikowany przez Alicję Falniowską-Gradowską; autorka jednak nie dokonała jego analizy pod kątem historyczno-artystycznym, co pozwala na znaczne uzupełnienia jej wniosków. Warto w tym miejscu opisać pokrótce poszczególne pomieszczenia suskiej rezydencji, w których zawieszono podobizny Wielopolskich.

Reprezentacyjne pomieszczenia oraz apartamenty pana domu znajdowały się na pierwszym piętrze pałacu, do którego wejście prowadziło przez sień i wąskie, jeszcze XVI-wieczne schody, umieszczone na osi budynku południowego. Na piętrze znajdowała się jadalnia, której ściany obito płótnem szarym w zielone kwiaty. Prócz stołu i dwunastu krzesel zdobionych czerwonym kurdybanem, stał tu: *...kredens duży fornerowy, w mosiądz okuty, z herbem Koń<sup>44</sup>*. To właśnie tu, zapewne przed gośćmi prezentowano na nim srebra i szkła rodzinne<sup>45</sup>, zdobione herbami Wielopolskich i Jabłonowskich<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 33-47, s. 44; APK, AOM 27, s. 65. Co znaczące, wśród zachowanych inwentarzy pałaców Wielopolskich, tylko w tym jednym przypadku autor inwentarza podał szczegóły, które pozwalają na wskazanie konkretnego, zachowanego do dziś mebla. Jest nim wielki kredens wykonany w Kolbuszowie, ozdobiony w szczycie herbem Starykoń oraz inicjałami (*J*)an (*W*)ielopolski, (*W*)ojewoda (*S*)andomierski (*C*)zeźnik (*Z*)iemski, znajdujący się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; zob. S. Siennicki, *Meble kolbuszowskie*, Warszawa 1936, s. 90, tab. 20-21. Także na zamku w Żywcu zachowały się dwa, do tej pory niewiązane z Wielopolskimi meble kolbuszowskie. Najprawdopodobniej zostały sprowadzone do Żywca w czasie, gdy posiadłość ta należała do Karola - na jednym z nich widnieje data: 1767 rok.

<sup>45</sup> W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się szklanka, zdobiona herbami Starykoń Wielopolskich i Prus Jabłonowskich, datowana na przełom lat 30. i 40. XVIII wieku, pochodząca z hut szkła w Nalibokach, zob. *Szkła z hut radziwiłłowskich*, t. 2, *Naliboki [1722-1862]. Urzeczce [1737-1846]. Szkła ze zbiorów muzeów polskich, zagranicznych i kolekcji prywatnych*, oprac. A.J. Kasprzak, Warszawa 1998, s. 149.

<sup>46</sup> Inwentarz wymienia sztuce, wazy, misy, tace, całe serwisy obiadowe i kawowe. Waga tych sreber

Następne pomieszczenie, którego okna wychodziły na przypałacowy ogród, pełniło funkcję sali, gdzie podejmowano gości. Ściany były tu obite tym samym płótnem co w jadalni, ale zdobiły je również obrazy: ...*dwa portrety rodzinne nade drzwiami (...), jeden landszaft duży nad kominem, 15 landszaftów mniejszych za szkłem*, wreszcie meble obite materiałem lub malowane, w kolorze zielonym<sup>47</sup>. W tym pomieszczeniu zachował się kominiek, datowany przez Jerzego Szablowskiego na 1. poł. XVIII wieku<sup>48</sup>. Wykonany z gipsu i drewna, składa się z dwóch części; dolna mieści otwór paleniskowy, wieńczy ją fryz z motywem roślinnym i gzyms. Górna, w formie kazuliny ujętej wolutami, zakończona jest wazonem i festonami. Jej pole zajmował kartusz z herbem Starykoń i korona hrabiowska.

Interesujący jest opis sypialni pana domu, która na tle innych pomieszczeń uderza swoim bogactwem. Jej ściany były obite niebieskim jedwabiem: ...*w adamaszek zrobionej*. Na ścianach były zawieszone obrazy, pięć zwierciadeł, zegar wiszący. Obok łóża znalazło się miejsce na dziesięć krzesel i taborety, a także stolik i dwa duże lichtarze<sup>49</sup>. Tak bogate wyposażenie sypialni, wreszcie biurko i znaczna ilość krzesel wskazują na reprezentacyjny charakter tego pokoju. Zapewne wojewoda sandomierski chętnie przyjmował tu swoich interesantów, odbierał pocztę i zajmował się administracją swoich posiadłości, na wzór innych polskich magnatów, zapatrzonych w obyczajowość dworu wersalskiego<sup>50</sup>.

Za sypialnią Wielopolski posiadał swój gabinet, którego ściany w kolorze ciemnozielonym zostały pokryte licznymi graficznymi widokami: ...*w cztery rzędy*<sup>51</sup>. *Tego typu ozdobienie ścian nawiązuje do licznych siedzib magnackich, a przykładem może być wystrój wnętrza pałacu Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku*<sup>52</sup>. *Wspaniałości wnętrza dopełniała tzw. sala duża, w której można się domyślić pomieszczenia z kominikiem ozdobionym herbami Korczak i Nowina. Ściany zdobiły tu: ...cztery obrazy duże, 14 obrazów pomniejszych*<sup>53</sup>.

wynosiła 1166 grzywien i 3 ½ lutów, czyli 272,844 kg; A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 34. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Narodowego w Warszawie zachowało się kilka naczyń szklanych z manufaktur w Lubaczowie, które ze względu na datowanie na lata 40. XVIII wieku oraz zdobienie herbem Starykoń można hipotetycznie związać bezpośrednio z osobą Jana Wielopolskiego; zob. *Zamek Królewski w Warszawie i Fundacja Zbiorów im. Ciecchanowickich. Szkło, katalog zbiorów*, oprac. A. Szkurlat, Warszawa 2008, s. 25; za to szklanka z wyobrażeniami herbów Jabłonowskich i Wielopolskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie na pewno należała do wojewody sandomierskiego, zob. *Szkła z hut radziwiłłowskich, t. 2, Naliboki [1722-1862]. Urzeczce [1737-1846]. Szkła ze zbiorów muzeów polskich, zagranicznych i kolekcji prywatnych*, oprac. A.J. Kasprzak, Warszawa 1998, s. 149.

<sup>47</sup> APK, AOM 27, s. 44.

<sup>48</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 191.

<sup>49</sup> A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 45.

<sup>50</sup> T. Bernatowicz, *Mitra i buława*, Warszawa 2011, s. 276-277. W przeciwieństwie do Ludwika XIV, August III Wettin raczej zajmował się sprawami urzędowymi w swoim gabinecie, zob. J. Staszewski, *August III Sas*, Wrocław 2010, s. 183.

<sup>51</sup> Jeszcze w roku 1948 Jerzy Szablowski wspominał, że w znanych zbiorach muzealnych rodziny Branickich, którzy w wieku XIX mieli w posiadaniu pałac suski, znajdowały się widoki graficzne francuskich portów Bordeaux, Bayonne i Antibes oraz orientalne widoki miast; zob. *Katalog zabytków sztuki...*, op. cit., s. 197.

<sup>52</sup> E. Kowecka, *Dwór najrządzniejszego w Polsce magnata*, Warszawa 1991, s. 116, 121.

<sup>53</sup> W tym miejscu można przypomnieć hipotezę M. Morki o pochodzeniu czterech wielkoformatowych portretów konnych, przedstawiających króla Zygmunta III, Władysława IV, Jana Kazimierza oraz Karola XII, które miały znajdować się od początku w pałacu suskim, a które wg tego badacza miały powstać w okresie

Prócz wymienionych pomieszczeń, zwracały uwagę szczególnie dwa - kawiarnia oraz sala z: ...40 obrazków na płótnie malowanych Turczynów wyrażających<sup>54</sup>. Możliwe, że miało to być odwołanie do sztuki orientalnej<sup>55</sup>, niewykluczone jednak, że te podobizny Turków miały przypominać o wojennej chwale dziadka - wojewody, kanclerza Jana, który uczestniczył w bitwie pod Wiedniem<sup>56</sup>.

Wyposażenia pałacu w Suchej dopełniała bogata biblioteka, której zawartość została już po części omówiona przez Alicję Falniowską-Gradowską<sup>57</sup>. Badaczka ustaliła na podstawie inwentarza pałacu z roku 1774, że większość publikacji stanowiły książki francuskojęzyczne, o charakterze encyklopedycznym lub słownikowym, które służyły w pracy tłumacza i literata Janowi Wielopolskiemu<sup>58</sup>. Biblioteka liczyła dwa tysiące siedemset dwadzieścia siedem tomów<sup>59</sup>, w pięciu językach (włoskim, polskim, łacińskim, francuskim, niemieckim), prócz tego nieznaną liczbę broszur, woluminów, pergaminów i dokumentów rodzinnych. Obok prac dotyczących dialektyki, teologii, filozofii, matematyki, geografii, historii, prawa, wymieniono także kilka polskich herbarzy i książki dotyczące architektury w języku włoskim, łacińskim, francuskim<sup>60</sup>. Wielopolski nie pogardził również pracami literackimi - bajkami, tragediami i komediami, poezją i prozą<sup>61</sup>. Biblioteka suska miała charakter zbiorów prywatnych, niedostępnych dla szerszej publiczności<sup>62</sup>.

Wspaniałe wyposażenie pałacu suskiego wzbogacały portrety Wielopolskich: *W pokoju do Kompanii - dwa portrety Familii nad drzwiami*<sup>63</sup>. W sypialni znajdowały się: *...trzy portrety Familii, jeden portret nad kominem*<sup>64</sup>. W reprezentacyjnej, mieszczącej się na pierwszym piętrze, w sąsiedztwie XVII-wiecznego kominka zawieszono: *...cztery obrazy duże i czternaście mniejszych*<sup>65</sup>.

---

wojny z lat 1700-1709; zob. M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1986, s. 114-115. Możliwe, że mamy do czynienia ze wzmianką o czterech portretach konnych, choć wydaje się to nie być przesądzone. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że Leszczyńskiego i Wittelsbacha popierała Anna z Lubomirskich Wielopolska (zm. 1739), a samego Leszczyńskiego w roku 1733 poparli Karol i Hieronim Wielopolski, posiadanie takich obrazów przez Jana może nie dziwić. Wielopolscy woleliby zapewne zapomnieć te incydenty, skoro raczej deklarowali się jako stronnicy i współpracownicy Wettinów. Zastanawiające jest pominięcie w opisie charakteru owych czterech płócien, gdyż w inwentarzach z reguły odnotowywano fakt posiadania portretu króla.

<sup>54</sup> A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 44.

<sup>55</sup> T. Mańkowski, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław 1959, s. 58.

<sup>56</sup> A. Komonicki, op. cit., s. 238.

<sup>57</sup> T. Mańkowski, op. cit., s. 37-39.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>59</sup> A. Falniowska-Gradowska zestawiała liczbę książek Wielopolskiego z zasobami innych magnackich bibliotek z tego okresu. Wynikałoby z jej obliczeń, że niewielu mogło się równać z Wielopolskim - jedynie Ignacy Potocki z liczbą 2645 dzieł i 2000 broszur mógłby wg niej współzawodniczyć, przynajmniej w statystyce posiadanych woluminów z wojewodą sandomierskim; A. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 38.

<sup>60</sup> APK, AOM 27, s. 60.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>62</sup> Były jednak od tego pewne wyjątki. Bracia Karol i Jan są wspomniani jako darczyńcy, którzy pozwalali na kopiowanie książek i dokumentów ze swoich zbiorów do biblioteki braci Żałuskich, zob. S. Roszak, *Środowisko intelektualne i artystyczne Warszawy w połowie XVIII wieku. Między kulturą sarmatyzmu i oświecenia*, Toruń 1997, s. 33, 58; idem, *Koniec świata sarmackich erudytów*, Toruń 2012, s. 36, 58.

<sup>63</sup> APK, AOM 27, s. 55.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 57.

Tak mało konkretny opis obrazów, wiszących w salach pałacu w Suchej, nie pozwala na dokładną rekonstrukcję ich wyglądu, czy ustalenia chociaż, kogo dokładnie przedstawiały. Pozostaje zatem jedynie analiza zachowanych zabytków w kontekście programu propagandowego i zaprezentowanej genealogii Wielopolskiego w jednym z druków ulotnych. Jak do tej pory niewielu badaczy podejmowało analizę druków propagandowych w kontekście ustalenia programów fundacji artystycznych w nich zawartych<sup>66</sup>.

W roku 1752 wydano w drukarni uniwersyteckiej w Krakowie panegiryk autorstwa Alberta Biegaczewicza *Auspicia Sandomiriensis*<sup>67</sup>, który można uznać za druk ukazujący całość rozwiniętej i przemyślanej już kreacji wizerunku Jana Wielopolskiego. Tekst powstał z okazji postąpienia magnata na urząd wojewody sandomierskiego w roku 1750. Jego treść otwiera stemmat z herbem Wielopolskiego, po nim następuje treść laudacji podzielona na cztery części. Każda z nich jest opatrzona osobnym tytułem i każda jest poświęcona konkretnym przymiotom Jana Wielopolskiego, wynikającym z jego szlacheckiego pochodzenia, albo cech charakteru: *Auspicium I. A vetustate Illustrissimae Familiae* dotyczy rodziny Wielopolskiego, rozumianej tu jako wspólnota rodowa znaku herbowego Topór. Biegaczewicz nawiązuje tym samym do pokrewieństwa szlachty pieczętującej się herbem Starykoń, której protoplasta miał początkowo posługiwać się herbem Topór. Tym samym akademik wywiódł krewnych Wielopolskiego od przodka tak sławnych rodzin jak Ossolińscy, Korycińscy czy Tenczyńscy - jednego z dwunastu wojewodów Lecha, których określił mianem książąt gubernatorów, szlachečných dyktatorów. Wywód Biegaczewicza wynika z faktycznego pochodzenia Jana, którego matką była Teresa Tarło herbu Topór. Biegaczewicz mógł więc spokojnie rozpisywać się na temat tego herbu.

W części: *Auspicium II. A Gloriossimo Starykonio Insigni* przeszedł do omówienia przodków Wielopolskiego, pieczętujących się herbem Starykoń. Wywód antenatów rozpoczyna legendarny Żegota, następnie Szafrąncowie, wreszcie Wielopolscy, przodkowie Jana: *Auspicium III. Ab Illustrissimis Wielopolsiorum et Colligatis Nominibus* jest z kolei opisem koligacji rodzinnych niektórych Wielopolskich. Wyliczanie rozpoczyna się od Piotra Bochnara, z kolejnych Wielopolskich wyróżnieni są Jan (zm. 1668) kasztelan wojnicki, pierwszy w rodzinie hrabia na Pieskowej Skale. Następnie wymieniony jest kanclerz Jan (zm. 1688). Wśród jego żon wspomniana jest tylko Konstancja Krystyna Komorowska oraz Marianna d'Arquien, pominięto zupełnie Angelę Febronię Koniecpolską. Tekst panegiryku wymienia synów kanclerza, a wśród nich Franciszka Wielopolskiego, ojca Jana. Nie ma przy tym ani słowa o oblężeniu Krakowa, są natomiast wzmianki o poselstwach zagranicznych wojewody sieradzkiego do Anglii i Rzymu. Wreszcie, wymienieni są bracia wojewody sandomierskiego - Karol Gonzaga margrabia na Mirowie Myszkowski oraz Hieronim Wielopolski i jego matka Anna Lubomirska. Intryguje fakt, że Karol został potraktowany w sumie jako osoba nieposługująca się nazwiskiem Wielopolskich. Biegaczewicz wymienia następnie koligacje wojewody sandomierskiego z Jabłonowskimi - jego żona była krewną Stanisława

<sup>66</sup> Zob. J. Chrościcki, *Wiadomości o mecenacie artystycznym magnaterii i szlachty polskiej na podstawie panegiryków pogrzebowych od XVI do końca XVIII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1973, 9, s. 148-175; K. Gombin, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009, s. 81-111.

<sup>67</sup> A. Biegaczewicz, *Auspicia Sandomiriensis Palatinae Curulis Secunda, a meritissimo ad eam ascensu. Illustrissimi et Excelsentissimi Domini, D. Joannis comitis in Żywiec et Pieskowa Skala de Wielopole Wielopolski, palatine Sandomiriensis, Lanckoronensis Capitanei, Equitis Aquilae Albae (...) descripta, Anno Domini 1752, Die 21. Augusti, Cracoviae Typis Collegii Maioris Universitatis*.

Jabłonowskiego, Aleksandra Jabłonowskiego oraz Józefa Aleksandra Jabłonowskiego. Ten nacisk na korzenie małżonki jest znamieny, tłumaczy także zlecenia na portrety malowane dla Wielopolskiego.

Wreszcie, w części ostatniej: *Auspisium IV. Ab Illustrissimi Palatinivirtutibus* Biegaczewicz wymienia i opisuje wszystkie cnoty, jakie jego zdaniem, posiada wojewoda sandomierski, a które raczej są cechami charakterystycznymi urzędnika doskonałego; warto je przytoczyć. Wojewoda ma więc być roztropny (*prudencia*), sprawiedliwy (*iustitia*), silny (*fortitudo*), wstrzemięźliwy (*temperantia*), pobożny (*pietas* wzbogacona o przymiotnik *catholica*), hojny (*liberalitas*), grzeczny (*affabilitas*), oraz skromny (*modestia*).

Wszystkie wymienione wiadomości genealogiczne miały swoje odzwierciedlenie w konterfektach wiszących na ścianach pałacu w Suchej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach można wskazać trzynaście obrazów, które mogły pochodzić z pałacu w Suchej. Ich analiza w kolejności chronologicznej pozwolił prześledzić rozwój galerii portretowej magnata, a także umożliwi ustalenie, z których usług artysta korzystał przy jej tworzeniu.

Rekonstrukcję galerii portretowej w Suchej należy rozpocząć od dwóch obrazów, które ze względu na przedstawienie należy uznać za dwa najstarsze portrety XVIII-wieczne, związane z rodziną Wielopolskich. Obydwa niesygnowane, nie poddano ich nigdy dokładnej analizie formalnej czy ikonograficznej.

Pierwszy portret uznany przez Ozdobę-Kosierkiewicz za wizerunek Anny Konstancji z Lubomirskich, 1 voto Wielopolskiej, 2 voto Małachowskiej (zm. 1726), który nie był jak dotąd publikowany, został datowany na wiek XVIII<sup>68</sup>. W ujęciu do pasa, w  $\frac{3}{4}$  ukazano postać dojrzałej kobiety. Ubrana jest w ciemnoniebieską suknię i niedbale narzucony na ramiona czerwony płaszcz podbity sobolami. Magnatka nosi bogatą biżuterię - misterną broszę przy dekolcie oraz na ramieniu, opasana jest zdobionym pasem. Siwe włosy spięte z tyłu głowy zdobią malutkie kwiaty. Obraz w tonacji kolorystycznej jest delikatny, w rysunku poprawny, niemal pastelowy w wyrazie i pozbawiony mocniejszych akcentów barwnych. Jedynym właściwie zabiegiem, podkreślającym trójwymiarowość tego przedstawienia jest światłocień i wydobycie za pomocą stonowanej bieli błysku światła na płaszczu. Także bok twarzy kobiety artysta skrył nieco w cieniu, przez co nabrała ona wyrazu. Biorąc pod uwagę zindywidualizowane rysy twarzy, możemy mieć do czynienia z portretem wykonanym jeszcze za życia Anny Konstancji, więc w początku lat 20. XVIII wieku. Uderzają szczególnie dokładnie oddane żywe, władcze spojrzenie modelki oraz jej wyraz twarzy - stanowczo zaciśnięte wargi i jednocześnie wewnętrzny spokój, pewność siebie.

Drugi portret, zdradzający wyraźnie podobne wykonanie i zabiegi formalne jak omówiony wcześniej, jak dotąd nie był publikowany i niewzmiankowany w literaturze przedmiotu, miałby przedstawiać Hieronima Augusta Lubomirskiego. Pewne podobieństwo do jego zachowanych portretów z epoki wydaje się potwierdzać tę hipotezę. Umieszczenie jego wizerunku w Suchej może się wydawać dziwne, skoro Anna Konstancja była córką Jerzego Aleksandra; można by spodziewać się raczej jego wizerunku. Możliwe, że o wyborze antenata zadecydowała polityka - Lubomirscy bowiem sympatyzowali z Karolem XII i Stanisławem Leszczyńskim, a Hieronim August z powodu zachowania w trakcie bitwy pod Kliszowem w roku 1702 symbolizował niechętny stosunek Lubomirskich do Wettinów.

<sup>68</sup> W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Portret XVII-XVIII-wieczny...* op. cit., s. 164.



Il. 8. *Portret Jana Wielopolskiego, wojewody sandomierskiego, 1735.*



Il. 9. A.J. Misiowski, *Portret Marianny z Jabłonowskich, lata 30. XVIII w.*

Magnat został namalowany w pozie do pasa, w ujęciu  $\frac{3}{4}$ . Jego wizerunek, tak jak poprzedni, znalazł się w owalu wpisanym w prostokątne ramy obrazu. Lubomirski ubrany jest w zbroję i płaszcz lamowany sobolami, spięty bogatą zapinką. Rysy twarzy, podkreślone do góry wąsy, podgolona fryzura - wszystko to zostało oddane dokładnie, lecz bez głębszego światłocienia. Kolorystyka także w tym przypadku jest przytłumiona, tonacja barwna wyważona, jakby wyblakła. Artysta zadbał o oddanie szczegółów stroju modela, odmalował dokładnie każdy szczegół zapinki, nity zbroi. Biorąc pod uwagę podobieństwo do portretu Anny Konstancji, można datować portret Hieronima Augusta także na lata 20. XVIII wieku.

Niestety, trudno dziś wskazać artystę odpowiedzialnego za namalowanie obu portretów. Wizerunki są stylizowane na ówczesną modę, dopracowane, mogły więc powstać w środowisku dworskim lub mającym z nim bliższe kontakty.

Kolejny portret w galerii suskiej przedstawia, według Ozdoby-Kosierkiewicz, Jana Wielopolskiego, wojewodę sandomierskiego. Osobę modela i rok namalowania (1735) badaczka ustaliła na podstawie inskrypcji, znajdującej się na odwrocie płótna. Uznała także, że może to być obraz autorstwa Antoniego Józefa Misiowskiego<sup>69</sup>. Wizerunek młodego magnata miałby powstać w dwa lata po zawarciu małżeństwa z Marianną z Jabłonowskich i jest prawdopodobnie wizerunkiem namalowanym z okazji ślubu. Atrybucja taka wydaje się być poprawna, biorąc pod uwagę wiek mężczyzny oraz szczegóły stroju, także kwestie techniczne zdają się potwierdzać hipotezę co do autorstwa obrazu. Styl malowania jest bardzo podobny do innych prac Misiowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, ukazujących Wielopolskich.

Jan Wielopolski sportretowany jest do pasa, zwrócony  $\frac{3}{4}$  w lewo. Ubrany w napierśnik, spod którego wystają niebieskie rękawy. Niezwykle dopracowana jest twarz mo-

<sup>69</sup> Ibidem, s. 164.



Il. 10. A.J. Misiowski, *Portret Jana Wielopolskiego*, lata 40. XVIII w.



Il. 11. *Portret Marianny z Jabłonowskich*, lata 40. XVIII w.

dela - uważne, ciemne spojrzenie oczu, jakby obserwuje widza. Mocno zarysowany nos, pociągłą twarz, wysokie czoło, nieco zakrzywiony rysunek brwi, także oddanie błądności cery dopełniają wizerunku przyszłego wojewody. Także w tym przypadku światło w obrazie jest rozproszone, wydobywa postać modela, lśni w wypolerowanym napierśniku. Farba została nałożona gładko, a kolory zastosowane przez malarza są jasne, sprawiają przy tym wrażenie płaskich plam. Nie można jednakże i w tym przypadku odmówić portreciście próby ukazania charakteru portretowanego, przez podkreślenie jego żywego, uważnego, ale też nieco melancholijnego spojrzenia. Wielopolski ma wąsy i podgolone włosy na sposób ówczesnych szlachciców, chcących podkreślić swoje przywiązanie do tradycji. I właśnie strój największe mógłby budzić wątpliwości, jeśli chodzi o identyfikację postaci. Zachowała się bowiem notatka kronikarska, wg której w wieku około 16 lat Jan Wielopolski ubrał strój francuski, i od tego czasu ubierał się tylko na modę dworską<sup>70</sup>. Byłby to więc argument za odrzuceniem propozycji Ozdoby-Kosierkiewicz, tym bardziej, że zachował się do naszych czasów nieco późniejszy wizerunek Jana ubranego w strój zachodni, który należy do wspomnianego zespołu obrazów z Suchej. Na dotąd niepublikowanym portrecie (sygn. MNKi/M/1645), datowanym błędnie na 1731 rok przedstawiono, jak się okazuje tę samą osobę, czyli Jana Wielopolskiego.

Portret, o którym mowa nie doczekał się opracowania; w katalogu muzealnym zdecydowano się na błędny zupełnie podpis i datowanie<sup>71</sup>. W przypadku tego wizerunku ma-

<sup>70</sup> A. Komoniecki, *Chronografia albo Dziejopis...*, op. cit., s. 480. Kronika kończy się na roku 1729 - uczony wójt nie mógł zatem wiedzieć, jak nosił się dalej Jan.

<sup>71</sup> W katalogu muzealnym obraz figuruje jako podobizna Józefa Wielopolskiego. Nie mógłby być to Józef, syna kanclerza (zm. 1740); z kolei Józef, drugi syn Karola Wielopolskiego, żył w latach 1726-1784. W okresie, w którym powstał portret, miałby zaledwie kilka lat, obraz przedstawia natomiast dojrzałego już mężczyznę; zob. T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 197.

gnata mamy do czynienia także z postacią ukazaną do pasa, w ujęciu w  $\frac{3}{4}$ , zwróconego w lewo. Tym razem jego postać została ujęta w owal wpisany w prostokąt ram płótna, zupełnie jak portrety Anny i Hieronima Augusta Lubomirskich. Wielopolski ubrany jest w napierśnik oraz ciemnoczerwony szustokor (*justaucorps*) z wyraźnie szerokimi mankietami rękawów, a także perukę z krótkimi lokami (*catogan*). Szczegóły stroju wskazują, że mamy do czynienia ze strojem z około połowy wieku XVIII. Także wiek sportretowanego, sądząc po zmarszczkach mimicznych i tych na czole, wskazuje raczej na osobę około czterdziestego roku życia. Uderzające podobieństwo obu modeli wydaje się potwierdzać, że mamy do czynienia z jedną i tą samą osobą - Janem Wielopolskim. Biorąc pod uwagę fakt, że został on odznaczony w 1744 roku Orderem Orła Białego, i brak przedstawienia tej oznaki na obrazie, można datować powstanie portretu przed tą datą.

Obraz ten różni się od poprzedniego autorstwa Misiowskiego sposobem malowania. Mimo, że także i w tym przypadku nieznany malarz starał się nakładać gładko farbę na powierzchnię płótna, to przez użyty światłocień oraz zastosowanie zróżnicowanej tonacji czerwieni ubrania, praca nabrała większej głębi. Zupełnie ciemne tło, podkreśla ograniczone światło padające na postać wojewody i ogólnie ciemną tonację barw. Także statyczna poza, w której sportretowano Jana wydaje się znacznie swobodniejsza od tej ukazanej przez Misiowskiego.

Obydwa obrazy, przedstawiające wojewodę sandomierskiego w stroju dworskim (przed rokiem 1744) oraz w stroju polskim (z 1735 roku) mogą informować o zmianach w poglądach politycznych sportretowanego Wielopolskiego. Ożenił się z Marianną z Jabłonowskich (w roku 1733), pochodzącą z rodziny reprezentującej interesy stronnictwa hetmańskiego; musiał być zaangażowany w działalność stronnictwa patriotycznego, skoro jeszcze w 1750 roku otrzymał po Tarle tytuł wojewody sandomierskiego. Pozowanie do portretu w stroju francuskim może ilustrować kolejną zmianę orientacji politycznych wojewody - w latach 50. wieku XVIII, jak pozostali dwaj jego bracia, Karol i Hieronim, był kojarzony już ze stronnictwem królewskim, wówczas jeszcze saskim, by w latach 60. na pewien czas stać się stronnikiem Czartoryskich<sup>72</sup>. Taka zmiana orientacji politycznej zbiega się również z datą śmierci głowy stronnictwa patriotycznego Potockich, hetmana wielkiego koronnego Józefa, zmarłego w roku 1751.

Prócz wizerunku ślubnego Jana, należałoby wskazać portret jego małżonki, Marianny z Jabłonowskich (zm. 1765). Jest to możliwe tylko dzięki dokładnej analizie portretów pod kątem ich wyglądu oraz wieku modelek. Jej faktyczną podobizną, którą można datować na lata 30. XVIII wieku, jest niepublikowany i nieomawiany jak dotąd portret kobiety<sup>73</sup>. Pewność co do trafionego rozpoznania modelki można zyskać po zestawieniu obrazu z trzema innymi, pochodzącymi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach.

Portret, o którym teraz mowa, przedstawia młodą kobietę w niebieskiej sukni lamowanej złotymi wstążkami, z rękawami zakończonymi koronkami oraz głęboko wyciętym dekoltem. Okrywa ją rozwiany czerwony płaszcz, który nieco sztywno obejmuje jej lewy bok, ramię i unosi się nad szyję. W prawej dłoni Jabłonowska trzyma bukiet kwiatów polnych i czerwonych róż. Jej delikatnie oddane rysy twarzy ukazane w  $\frac{3}{4}$ , zapewne idealizowane, ukazują pogodne oblicze. Artysta starał się z pełnym realizmem oddać uważne nieco kokietyjne spojrzenie, wąskie brwi, zaróżowione policzki, także zadbaną fryzurę ozdobioną charakterystyczną srebrną zapinką w kształcie gałązki. Szyję magnatki zdobi czarna wstążka ze srebrną kokardką.

<sup>72</sup> K. Kuras, *Współpracownicy i klienci Augusta A. Czartoryskiego w czasach saskich*, Kraków 2010, s. 157.

<sup>73</sup> Nr inw.: MNKi-M-1620.



Krój sukni wskazuje na powstanie obrazu w latach 30., najpóźniej 40. XVIII wieku, nie może więc być mowy o datowaniu portretu na lata 60. Młody wiek sportretowanej pasuje do wieku wychodzącej za mąż Jabłonowskiej. Dystyngowany gest modelki ujmującej kwiaty, próba oddania jej charakteru przez zaobserwowanie jej kokietyjnego spojrzenia, wydają się być podobne do portretu Jana. Także sposób nakładania farby - płaski, poprawny, przy jednoczesnym niemal rysunkowym potraktowaniu szczegółu, pozwala sądzić, że mamy do czynienia z obrazem autorstwa Misiowskiego. Intrzyguje czerwony płaszcz rozwiany przez niewidzialny wiatr - malarz właśnie na nim, za pomocą pociągnięć pędzla, nieco twardo zaakcentował światłocień. Także sztywny gest jakim Jabłonowska trzyma bukiet, przywodzi na myśl rozwiązania kompozycyjne Misiowskiego, stosowane w innych jego znanych portretach, np. w portrecie Anny z Lubomirskich<sup>74</sup>. Światło w obrazie jest rozproszone, a jego nieśmiałe rozbłyski, skupiają się w uniesionym płaszczu i niezwykle jasnej cerze sportretowanej, podobnej do oblicza Jana Wielopolskiego.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajdują się jeszcze dwa obrazy, przedstawiające tę samą modelkę. Pierwszy należy do zespołu kilku wizerunków ujętych w owal i powstał zapewne w tym samym czasie co portret Jana Wielopolskiego ubranego w czerwony szustokor - zatem ok. 1744 roku. Przedstawia młodą kobietę, ubraną w zieloną suknię o rękawach zdobionych koronkami, tkaną w motywy kwiatowe. Malarz starannie oddał jej fizjonomię - jasną cerę, niebieskie oczy, ciemne, łagodne łuki brwi, i misternie uczesaną fryzurę. Modelka nosi charakterystyczną, srebrną biżuterię z drogimi kamieniami - kolczyki oraz spinkę w formie gałązki. Właśnie biżuteria oraz twarz pozwalają połączyć ten portret z wcześniej omówionym. Od razu można dostrzec różnicę w ujęciu sportretowanej Jabłonowskiej. Tym razem mamy do czynienia z portretem poważnej kobiety, namalowanej w manierze dworskiego stylu wielkiego, w którym nie było miejsca na próby ukazania głębszej psychiki modelki. Magnatka ma pogodne oblicze, ale przy tym wydaje się uważnie spoglądać na widza.

Wreszcie trzeci portret, uznawany przez niektórych badaczy za portret Urszuli z Potockich, żony Hieronima Wielopolskiego. Andrzej Ryszkiewicz napisał, że z uwagi na wiek sportretowanej, nie może on przedstawiać, jak do tej pory uważano, Urszuli z Potockich, ale raczej Mariannę z Jabłonowskich<sup>75</sup>. W kolejnych publikacjach o charakterze syntez malarstwa polskiego, obraz figuruje jednak pod tytułem portretu Urszuli z Potockich<sup>76</sup>. Także Ozdoba-Kosierkiewicz uznała, że portret przedstawia na pewno żonę młodszego z Wielopolskich<sup>77</sup>. Jedynie Mariusz Karpowicz zdecydował się na przyjęcie proponowanej przez Ryszkiewicza reinterpretacji<sup>78</sup>.

Na domniemanym portrecie Potockiej<sup>79</sup>, datowanym na ok. 1750 rok, przypisywanym Łukaszowi Orłowskiemu, przedstawiono kobietę w wieku dojrzałym, w ujęciu do bioder, z twarzą zwróconą w  $\frac{3}{4}$  w prawo. Została namalowana na tle krajobrazu, w bogato zdobionej wzorami kwiatowymi sukni i czerwonym płaszczu. Na szyi i nadgarstku lewej ręki podtrzymującej płaszcz nosi czarne wstążki. Prócz bogatej sukni zwraca

<sup>74</sup> Nr inw.: MNKi-M-1619; obraz powstały zapewne tuż po śmierci Franciszka, na co wskazuje żałoba modelki.

<sup>75</sup> *Malarstwo polskie...*, op. cit., s. 400.

<sup>76</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, *Orłowski Łukasz*, w: *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających* (zm. przed 1966 r.), t. 6, Warszawa 1998, s. 317; *Zbiory malarstwa...*, s. 46-47.

<sup>77</sup> W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Chronografia albo Dziejopis...*, op. cit., s. 165.

<sup>78</sup> M. Karpowicz, *Sztuka XVIII wieku w Polsce*, Warszawa 1985, s. 124.

<sup>79</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, *Orłowski Łukasz...*, op. cit., s. 317; *Zbiory malarstwa...*, op. cit., s. 46-47.

uwagę ozdoba fryzura złożona z loków oraz spora ilość biżuterii - srebrne łożki przy rękawach, kokardka z perełek przy dekolcie, naszyjnik, kolczyki, także spinka w formie gałązki we włosach. Modelka spoglądając na widza wyraźnie zaciska przy tym wargi. Misterne hafty sukni, po których ślizga się srebrzyste światło współgrają z czerwienią płaszcza, budując niezwykle chłodną tonację całości. Jasna cera postaci, dokładnie oddane cechy fizjonomiczne idą w parze z malarskim, nie rysunkowym ujęciem szczegółu. Płaska faktura obrazu jest urozmaicona blikami ilustrującymi lśnienie i błyski materiału, hafty sukni są uwypuklone przez nieco niedbałe, krótkie pociągnięcia pędzla. Modelunek światłocieniowy jest oszczędny, artysta zdecydował się na zaznaczenie cienia jedynie po to, by podkreślić wąską talię portretowanej oraz przezroczystość koronek w rękawach, zasygnalizował go także na policzku modelki. Całe przedstawienie urozmaica nieśmiało zasygnalizowany krajobraz za jej plecami - fragment nieba i pień drzewa. Raczej nie ma wątpliwości, że portret ten wykonał Łukasz Orłowski, w którego repertuarze można odnaleźć dbałość o szczegół, staranność w modelunku portretowanych postaci, połączoną jednak z brakiem głębszych analiz psychologicznych.

Datowanie powstania tego wizerunku jest raczej pewne. Kobieta ubrana jest w suknię o kroju charakterystycznym dla połowy wieku XVIII. Wiek sportretowanej nie zgadza się z wiekiem Urszuli Potockiej (1725-1809<sup>80</sup>), która w roku 1750 miała około dwudziestu pięciu lat. Tymczasem kobieta ukazana na obrazie jest starsza i wyraźnie podobna do poprzednio omówionej modelki z portretu w owalu, co ostatecznie wskazuje na to, że opisane tu trzy portrety z całą pewnością przedstawiają Mariannę z Jabłonowskich Wielopolską.

Z powstaniem portretu Jabłonowskiej autorstwa Orłowskiego, związany jest jeszcze jeden obraz pochodzący ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, a który również można połączyć z wnętrzami pałacu w Suchej. Został on przypisany Łukaszowi Orłowskiemu, a wg Wandy Wróblewskiej miałby przedstawiać ośmioletniego Józefa Wielopolskiego, ubranego w czerwony kontusz<sup>81</sup>. Jedynie Ojcumiła Sieradzka uznała go za wizerunek Jana Józefa Wielopolskiego (ok. 1733-1774) w wieku ośmiu lat. Mariusz Karpowicz przystał na propozycję Wróblewskiej<sup>82</sup>. Tę samą propozycję podaje także Słownik Artystów Polskich<sup>83</sup>. W ostatnim czasie Jakub Pokora, opierając się na opinii Elżbiety Wierzbickiej, również poparł hipotezę Wróblewskiej, że jest to konterfekt Józefa Wielopolskiego<sup>84</sup>.

Mało prawdopodobne, by był to portret Józefa, syna Karola ordynata. Biorąc pod uwagę inskrypcję na obrazie, informującą o *de iure* piastowanych przez chłopca urządach, jedyną osobą spełniającą warunki byłby Jan Józef Wielopolski, syn Jana wojewody sandomierskiego, gdyż to on odziedziczył po ojcu urząd starosty lanckorońskiego i zagojskiego<sup>85</sup>. W roku 1746, miałby jakieś dwanaście lat. Chłopiec z obrazu wygląda na nieco więcej niż osiem, takie rozpoznanie wydaje się bardziej prawdopodobne.

<sup>80</sup> E. Wierzbicka, *Działalność oświeceniowa Urszuli z Potockich Wielopolskiej, w latach 1779-1806*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewicz, A. Ryćko, Warszawa 2005, s. 339.

<sup>81</sup> W. Wróblewska, *Portret dziecka w okresie oświecenia w Polsce*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13, cz. 2, 1969, s. 58-60; *Zbiory malarstwa...*, op. cit., s. 400; O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich...*, op. cit., s. 121.

<sup>82</sup> M. Karpowicz, *Sztuka XVIII wieku*, op. cit., s. 225.

<sup>83</sup> Słownik Artystów Polskich..., op. cit., s. 317.

<sup>84</sup> J. Pokora, „*Sny o potędze*”, czyli *dziecięca ikonografia władzy w XVIII wieku*, w: idem, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012, s. 146.

<sup>85</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 194.



Il. 12. Ł. Orłowski, *Portret Jana Józefa Wielopolskiego*, 1746.

Malarz ukazał chłopca do pasa, ubranego w czerwony kontusz i barwny, wzorzysty pas kontuszowy. Młody magnat wsparł prawą rękę pod bok, lewa natomiast jest ucięta, co może sugerować, że płótno z czasem przycięto. Malutki kluczyk przy pasie, jak zauważył już Pokora, nie wydaje się być symbolem władzy czy pełnionego urzędu, raczej faktycznie pełnił bardziej praktyczne funkcje<sup>86</sup>. Twarz chłopca, zamyślona, spokojna, niemal posągowa, nie zdradza żadnych uczuć. Tło obrazu, tak jak w większości portretów Orłowskiego, zostało potraktowane schematycznie, widać za plecami dziecka niebo, chmury, fragment gałęzi.

Tym razem także mamy do czynienia z typowo dworskim wizerunkiem pod względem formalnym, również w kontekście statycznej, reprezentacyjnej kompozycji. Farba jest nałożona przez Orłowskiego prawie zupełnie płasko, artysta nie zastosował światłocienia, niemalże zbliżając się poziomem wykonania do malarzy z ówczesnej prowincji.

Prócz portretów małżonki oraz nieletniego syna, z galerią pałacu suskiego należy połączyć dwa obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach. Przedstawiają Franciszka Wielopolskiego, ojca Jana oraz Aleksandra Jana Jabłonowskiego (1671-1723), jego teścia. Czas ich powstania, jak i towarzyszące temu zdarzeniu okoliczności wydają się być jasne. Jan Wielopolski ożenił się z Marianną z Jabłonowskich i tym samym wszedł w koligację z jedną z bardziej wpływowych rodzin magnackich, która w przeciwieństwie do Wielopolskich legitymowała się dłuższymi tradycjami senatorskimi. Tym samym stwierdzenie, że powstały na pewno na zlecenie Jana, wojewody sandomierskiego, wydaje się być słuszne, a biorąc pod uwagę inskrypcję pod obydwoma obrazami, także datowanie powstania na rok 1740 ma swe potwierdzenie<sup>87</sup>.

Jak do tej pory nikt właściwie nie zajął się dogłębną analizą obydwóch wizerunków. Barbara Modrzejewska podjęła próbę wpisania portretu Franciszka w twórczość

<sup>86</sup> J. Pokora, *Sny o potędze...* op. cit., s. 146.

<sup>87</sup> B. Modrzejewska, op. cit., s. 140.

Misiowskiego<sup>88</sup>. Zwróciła uwagę na pompatyczność kompozycji, sztywność postawy, twardy modelunek, pewną pretensjonalność i eklektyczność ujęcia<sup>89</sup>. Tadeusz Chrzanowski wskazał również na przemalowanie portretu Misiowskiego i tym samym pewną zmianę w kompozycji<sup>90</sup>. Z kolei w przypadku portretu Jabłonowskiego dysponujemy znacznie mniej licznymi wzmiankami. Prócz ogólnego opisu, powtórzono wcześniej już podawane informacje o wzorowaniu kompozycji przedstawienia na bliżej nieznanym, innym obrazie z roku 1705, o którym wspomina inskrypcja pod konterfektem Aleksandra Jana<sup>91</sup>.

Portret Franciszka ukazuje magnata w ujęciu do pasa, na tle rozgrywającego się w oddali oblężenia miasta oraz kolumny na postumencie, zasłoniętej częściowo przez zieloną, udrapowaną kotarę. Wojewoda sieradzki, ubrany w zbroję i czerwony płaszcz lamowany sobolami opadający z lewego ramienia, spięty złotą spinką, wydaje się wskazywać swoją lekko uniesioną prawicą na oblężenie. Prawa dłoń podtrzymuje niebieską wstęgę, prezentując z dumą Order Orła Białego; gwiazda orderowa jest zresztą widoczna na wspomnianym książęcym płaszczu. Splendoru dodaje peruka *a la lion* oraz wystająca spod płaszcza złota rękojeść szabli. Twarz Franciszka, bardzo dopracowana, niezwykle realistycznie przedstawiona, w skupieniu wpatrzona w widza, zdradza pewne objawy przemęczenia lub nawet melancholii; artysta wydobyl zmarszczki na czole, podkrążone oczy, kilkuniedniowy zarost. Charakterystyczne czarne, wyraziste brwi oraz zdecydowany wykrój warg, będące zresztą cechą potomków Wielopolskiego, wskazują na dbałość o szczegóły. Nawet jeśli mamy do czynienia z portretem malowanym w osiem lat po śmierci Franciszka, to Misiowski dołożył starań, by wojewoda sieradzki był podobny do innych jego podobizn<sup>92</sup>. Można wręcz odnieść wrażenie, że artysta kopiował jego twarz z dobrej klasy portretu, pozwalającego na dokładne odwzorowanie rysów twarzy, a przynajmniej przydanie im w miarę realnego, przekonującego wyglądu.

Postać modela jest wydobyta z tła za pomocą mocnego i jednocześnie rozproszonego źródła światła, które błyszczy w pancerzu Wielopolskiego i ślizga się nieco na ciężkiej, zielonej powierzchni tkaniny za jego plecami. Malarz zastosował jasne, zdecydowane plamy barwne, nakładane ze znaczną wprawą na płótno gładko. Ślady pędzla widać jedynie w miejscach, gdzie Misiowski usiłował ukazać fakturę futra soboli, lub gdy chciał podkreślić blask klejnotów zdobiących gwiazdę orderową. Taki sposób malowania artysta zapożyczył z dworskiego malarstwa, a stosował w większości swoich sygnowanych prac. Właśnie charakterystyczne podejście do koloru oraz sposób nakładania farby są głównymi cechami warsztatowymi Misiowskiego, który pragnął upodobnić swoje obrazy ze względu na wymagania zleceniodawców do prac malarzy dworskich.

W przypadku portretu Franciszka Wielopolskiego, mamy do czynienia z czerpaniem wzorców bezpośrednio z ówczesnych portretów monarszych Augusta II i Augusta III, malowanych przez tego artystę. Trudno powiedzieć, czy Misiowski widział na własne oczy podobne kompozycje; mógł swobodnie naśladować wizerunki królewskie dzięki

<sup>88</sup> Ibidem, s. 142; W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Portret XVII-XVIII wieczny...*, op. cit., s. 164.

<sup>89</sup> B. Modrzejewska, *Dwa portrety Franciszka Gonzagi...*, op. cit., s. 140–144.

<sup>90</sup> T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988, s. 230, przyp. 13.

<sup>91</sup> B. Modrzejewska, *Portret XVII-XVIII wieczny...*, op. cit., 145; W. Ozdoba-Kosierkiewicz, op. cit., s. 164; E. Jeżewska, *Malarstwo historyczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach (wydarzenia do II wojny światowej)*, RMNKi, t. 23, Kielce 2007, s. 74.

<sup>92</sup> B. Modrzejewska, *Dwa portrety Franciszka Gonzagi...*, op. cit., s. 144, 140; wydaje się bardzo prawdopodobne, że portret z 1740 roku był wzorowany na wcześniejszym portrecie Franciszka z roku 1729, w ujęciu całopostaciowym, znajdującym się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach.



Il. 13. A.J. Misiowski, *Portret Franciszka Wielopolskiego, margrabiego Myszkowskiego*, 1740.

dostępności grafiki<sup>93</sup>. Ujęcie postaci, także takie elementy stroju jak płaszcz, wydają się wręcz skopiowane z wizerunków Augusta III. Trzeba dodać, że poza z lekko wzniesioną ręką, która wskazuje widzowi widok za plecami, jest zapożyczona z portretu Augusta III, kopii obrazu Louisa de Silvestre'a, z roku 1733, przechowywanego obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu<sup>94</sup>. Tło portretu, a dokładniej scena oblężenia miasta, wydaje się być zaczerpnięta wprost z dwóch innych prac wzorowanych bezpośrednio na dziełach Silvestre'a, portretu Augusta II z ok. 1736 roku<sup>95</sup>, znajdującego się w zbiorach wawelskich. Nie można odmówić Misiowskiemu wprawy w malowaniu, ale zarazem pewnych braków warsztatowych, objawiających się zbyt sztywnym trzymaniem się wzorów malarskich Silvestre'a<sup>96</sup>. Należy pamiętać, że sposób jego malowania był wynikiem panującej wówczas mody na reprezentacyjne portrety, które miały ukazywać pełne godności oblicze dygnitarzy.

Wymowa portretu wydaje się być jasna. Franciszek został przedstawiony jako obrońca Krakowa z roku 1702, kiedy to miasto uległo szturmowi wojsk szwedzkich Karola XII Wittelsbacha. Jego wygląd - zmęczonego, nieco zrezygnowanego człowieka - wskazuje na nieszczęśliwe zakończenie tego epizodu z wojny północnej. Niebagatelne znaczenie ma namalowanie Wielopolskiego udekorowanego Orderem Orła Białego. Dotychczas sugerowano, że Franciszek wcale nie otrzymał tego odznaczenia, ale nowsze ustalenia wskazują na datę 1719, jako moment przyznania odznaczenia orderu przez króla<sup>97</sup>. Du-

<sup>93</sup> E. Łomnicka-Żakowska, *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 110-111, il. 38; s. 310-311, il. 11.

<sup>94</sup> *Louis de Silvestre, francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III. Obrazy ze zbiorów polskich*, Warszawa 1997, il. 19.

<sup>95</sup> *Ibidem*, il. 10.

<sup>96</sup> I. Voise, *Twórczość portretowa Louisa de Silvestre'a jako problem indywidualności artysty w wieku XVIII w: Sztuka 1. poł XVIII wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów 1978, Warszawa 1981, s. 222-224.

<sup>97</sup> M. Męclewska, *Kawalerowie i statuty Orderu Orła Białego 1705-2008*, Warszawa 2008, s. 149.



Il. 14. A.J. Misiowski, *Portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego*, 1740.

zym nadużyciem jest okrycie wojewody książęcym płaszczem - choć Wielopolski miał możliwość na wskazywanie nawet na swoje królewskie korzenie po roku 1729, czyli po przyjęciu nazwiska Gonzagi-Myszkowskiego, to tytułu księcia nie stosował.

Z kolei portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego, ukazuje go w ujęciu do pasa, na tle potyczki wojsk polskich z wrogą armią; w oddali mającą dachy i wieże miasta. Za plecami Aleksandra Jana, podobnie jak w przypadku Wielopolskiego, Misiowski umieścił pilaster na postumencie, częściowo zasłonięty przez ciemnozieloną, udrapowaną kotarę. Jabłonowski ubrany w czerwony kontusz założony na kolczugę, lewą rękę wspiera o rękojeść szabli, w prawej dzierży buławę regimentarza. Nosi podkręcone wąsy, jest gładko strzyżony jak przystało na polskiego szlachcica. Jego groźne, stanowcze spojrzenie sugeruje charakter miłośnika wojskowości, a cała postawa ze sceną batalistyczną w tle wskazuje na to, że mamy do czynienia ze spadkobiercą wojennej sławy przodków. Obraz ten nie odbiega stylistycznie od portretu Wielopolskiego.

Jest to jeden z trzech opublikowanych dotychczas wizerunków Jabłonowskiego. Dwa pozostałe to portrety konne, niezwiązane z obrazami należącymi do Wielopolskich<sup>98</sup>. Jak do tej pory badacze zdołali wskazać jeden wizerunek, znajdujący się w rękach prywatnych, który mógłby być pierwowzorem portretu Jabłonowskiego<sup>99</sup>. Jednak w zbiorach Muzeum Zamojskich w Kozłówce przechowywany jest jeszcze jeden, XIX-wieczny, niesygnowany portret Aleksandra Jana Jabłonowskiego, który wydaje się być kopią, lub wręcz pierwowzorem portretu magnata z roku 1705, na podstawie którego Misiowski miałby wykonać wizerunek z roku 1740. Obraz z Kozłówki, prócz podob-

<sup>98</sup> Zob. *Malarstwo polskie XVII-XIX wieku. Obrazy olejne. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, red. P. Łukaszewicz, Wrocław 1992, s. 164, nr 505, także A. Betlej, *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 64-65; T. Bernatowicz, op. cit., s. 84-85.

<sup>99</sup> Był parokrotnie reprodukowany, zob. *Polaków portret własny*, kat., red. M. Rostworowski, cz. 2, Warszawa 1986, s. 67; M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Główna, *Kielce. Historia - kultura - sztuka*, Kielce 2003, s. 148.

nych rozmiarów, identycznego układu postaci, różni się jednak od dzieła Misiowskiego brakiem pilastra oraz sceny batalistycznej. Różnicą jest nasycenie barw w obrazie, które są znacznie bardziej wyraziste, nieznanemu malarz zastosował także głębszy światłocień. Ponad lewym ramieniem Jabłonowskiego umieszczono inskrypcję informującą o jego piastowanych urządach i osiągnięciach. Nad napisami umieszczono tarczę z herbem Prus (III), nakrytą szlachecką koroną rangową.

W tym przypadku mamy do czynienia z wizerunkiem magnata, pochodzącego z najznacniejszych rodzin w Rzeczypospolitej, której przedstawicielami byli hetman wielki koronny Stanisław Jabłonowski (1634-1702) czy Jan Stanisław Jabłonowski (1669-1731), wojewoda ruski. Wielopolskiemu przy zleceniu namalowania tego wizerunku chodziło przede wszystkim o ukazanie ojca swojej żony i tym samym podkreślenie znaczących koligacji. Możliwe jednak, że ze względu na sposób namalowania obu krewnych, a także charakter obu obrazów (pedant) Wielopolski pragnął także zilustrować odbiorcom inny, ważniejszy przekaz.

Mamy do czynienia z portretami realistycznymi a jednocześnie kreującymi wyobrażenie o postaci. W kontekście istnienia identycznego pod względem formalnym portretu Aleksandra Jana Jabłonowskiego, potomka hetmana wielkiego koronnego, który parokrotnie zmieniał orientację polityczną w czasie wojny domowej, portret Wielopolskiego można interpretować jako przedstawienie obrońcy sprawy saskiej w Rzeczypospolitej, wiernego sługę państwa i króla, a także - magnata o znacznym pochodzeniu. Narzuca się również jeszcze inne spostrzeżenie. Franciszek Wielopolski został ukazany jako typowy przedstawiciel stronnictwa dworskiego, ubranego w strój zachodni, natomiast Jabłonowski nosi się jak przedstawiciel stronnictwa Potockich, zwanego też stronnictwem patriotycznym. Pod obydwojma konterfektami umieszczono inskrypcje w różnych językach, pod obrazem z Franciszkiem - po łacinie, z Aleksandrem - po polsku. Jan Wielopolski, zlecając namalowanie takiej pary portretów, prócz podkreślenia swojego pochodzenia i koligacji, najprawdopodobniej chciał także wskazać siebie jako spadkobiercę dwóch tradycji i odwołać się do panującej w latach 40. wieku XVIII sytuacji, kiedy to arenę polityczną kraju zdeterminowała walka między dwoma stronnictwami - Czartoryskich oraz Potockich.

W połowie lat 40. XVIII wieku prócz wspomnianych portretów Jana Wielopolskiego oraz jego ojca, teścia, a także żony, powstała grupa obrazów, które przedstawiały krewnych lub związane z rodziną osoby. Nawiązywały one do wcześniej wspomnianych wizerunków Anny Konstancji i Hieronima Lubomirskich ujętych w owal, tworząc *de facto* jeden zwarty pod względem formalnym zespół płócien.

Jako pierwszy należy wskazać wizerunek przedstawiający młodego mężczyznę w ciemnej zbroi okrytej czerwonym płaszczem. Podobizna może przedstawiać Aleksandra Dominika Wielopolskiego, starostę opoczyńskiego i rabsztyńskiego, zmarłego w roku 1725<sup>100</sup>. Taka hipoteza wydaje się dziś najbardziej prawdopodobną. Nie dysponujemy innymi portretami tego magnata, którego postać była związana z zamkiem w Suchej - był synem Anny Konstancji z Lubomirskich (zm. 1726), a także przez pewien czas opiekunem młodego Jana, kiedy ten podróżował na zagraniczne studia<sup>101</sup>. Ponadto był popularny wśród braci szlacheckiej ze względu na swoją szlachetność i mę-

<sup>100</sup> Więcej o Aleksandrze Dominiku, zob. T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 189; A. Komonieccki, op. cit., s. 553.

<sup>101</sup> A. Komonieccki, *Chronografia albo dziejopis...*, op. cit., s. 515.



Il. 15. Portret Aleksandra Dominika Wielopolskiego, lata 40. XVIII w.



Il. 16. Portret Urszuli z Potockich, I. poł. XIX w.

stwo; obwołano go nawet marszałkiem koła rycerskiego<sup>102</sup>. Jak do tej pory obraz nie był nigdzie publikowany i jedyna pewna informacja o nim dotyczy pochodzenia płótna ze zbiorów pałacu w Chrobrzu<sup>103</sup>. Stylistycznie wydaje się być podobny do portretu wojewody sandomierskiego Jana Wielopolskiego w stroju francuskim. Ma podobną do tamtego obrazu, ciemną, jakby przydymioną tonację, najwyraźniej wynikającą z grubej warstwy werniksu. Podobny układ postaci, również podobny, niezwykle gładki sposób nakładania farby wskazują na tę samą rękę artysty.

Kolejny portret z serii przedstawia Franciszka Wielopolskiego. W roku 2008 został wystawiony na sprzedaż w jednym z polskich domów aukcyjnych. Zadatowano go wówczas na I. poł. XVIII wieku. Przedstawia Franciszka w ujęciu do pasa, ubranego w zbroję i charakterystyczną perukę *a la lion*. Jego lewe ramię okrywa płaszcz podbity sobolami, a na pierś spływa niebieska wstęga Orderu Orła Białego; krzyż odznaczenia został wyeksponowany. Bardzo realistycznie oddana twarz, zmarszczki, także parodniowy zarost - podany opis wskazuje na wyraźne kopiowanie wcześniej omówionego portretu autorstwa Misiowskiego z roku 1740. Nie da się niestety, przeprowadzić dokładniejszej analizy formalnej tego konterfektu, gdyż nie ma możliwości zobaczenia oryginału. Sama forma portretu, ponownie przedstawienie postaci w owalu na prostokątnym płótnie wskazuje przynajmniej na naśladownictwo starszego portretu, jeśli nie bezpośrednio pochodzenie z Sucheja. Co ciekawe, także ten obraz ma swój odpowiednik w zbiorach muzeum pałacowego w Kozłówce<sup>104</sup>. Datowany na 4. ćw. wieku XIX wize-

<sup>102</sup> T. Żychliński, *Złota księga...*, op. cit., s. 189.

<sup>103</sup> Informacja od pracowników Muzeum Narodowego w Kielcach.

<sup>104</sup> W tym miejscu pragnę podziękować opiekunom działu zbiorów dawnych muzeum, za udostępnienie kart katalogowych. Jak do tej pory portrety były częściowo niepoprawnie rozpoznane, jednak ich zestawienie z portretami z Muzeum Narodowego w Kielcach pozwoliło rozwiązać wszelkie wątpliwości



runek Franciszka zdobi Salon Czerwony pałacu. Identyczny układ postaci wskazuje na wzorowanie się na portrecie z aukcji, lub też na odwołanie się do wspólnego pierwowzoru. Artysta zdecydował się jednak w tym przypadku na nieco większe dopracowanie walorów malarskich dzieła - pogłębił światłocień, co nadało lepszy wyraz postaci. Cień podkreśla zmarszczki na czole modela, modeluje fakturę i fałdy płaszcza, natomiast światło lśni na pancerzu. Niestety, w obecnej chwili nie da się nic więcej powiedzieć na temat obu obrazów.

Wśród portretów z galerii Jana ujętych w owal, a pochodzących ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się jeszcze jeden wizerunek przedstawiający anonimową kobietę. Jak do tej pory niepublikowany, był uznawany za wizerunek Rozalii z Moszczeńskich Wielopolskiej<sup>105</sup> pochodzący z 2. poł. XVIII wieku. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, skoro domniemana Moszczeńska, pochodząca ze średnio-zamożnej szlachty, nosi na sobie płaszcz lamowany sobolim futrem, atrybut magnaterii lub rodzin o pochodzeniu książęcym. Nie jest to portret XVIII-wieczny, ale raczej jego kopia z wieku XIX, dość powiedzieć, że jego ogólny charakter wpisuje się w zespół wizerunków ujętych w owal.

Przedstawia kobietę w czerwonej sukni i niebieskim płaszczu, udekorowanej Orderem Krzyża Gwiazdźstego. W ciemne, prawie czarne włosy oraz uszy ma wpiętą biżuterię. Wyraziste rysy twarzy - mocno zarysowany nos, czarne łuki brwi, ciemne oczy, wskazują na duże podobieństwo do innej sportretowanej magnatki, żony Hieronima - Urszuli z Potockich<sup>106</sup>. Dowodem potwierdzającym taką hipotezę jest odznaczenie orderowe, które spośród kobiet Wielopolskich otrzymały Anna z Lubomirskich oraz Urszula Potocka, udekorowana Gwiazdą Krzyża Gwiazdźstego w roku 1745<sup>107</sup>.

Ostatnim portretem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, który należy do grupy wizerunków w owalu, jest niesygnowany i dotychczas niepublikowany portret pochodzący z pałacu w Chrobrzu. Przedstawia dojrzałego mężczyznę ubranego w ciemny strój duchownego, z bęką na szyi oraz odznaczeniem Orderu Orła Białego. Jego twarz jest lekko opuchnięta, by nie powiedzieć - otyła. Płótno zostało skomponowane w sposób podobny do reszty - artysta, gładko nakładając na jego powierzchni farbę, starał się ukazać modela jak najwierniej, lecz z pewną dozą idealizacji. Powstał zapewne także ok. połowy lat 40. XVIII wieku. Trudno dziś powiedzieć kogo przedstawia. Wielopolscy nie posiadali w swojej rodzinie duchownych, na dodatek odznaczonych Orderem Orła Białego. Z kolei wśród Potockich, w tym okresie najlepszym kandydatem mógłby być prymas Teodor Potocki (1664-1738)<sup>108</sup>, jednak zupełnie nie przypomina tajemniczego duchownego.

Portret ten zamyka obrazy z galerii Jana Wielopolskiego z pałacu w Suchej, które znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Można jednak z całą pewnością ustalić, że jeszcze trzy portrety pochodziły z suskiej siedziby magnata. Znajdują się one dziś w zbiorach Muzeum Zamku Królewskiego na Wawelu, w oddziale na zamku w Pieskowej Skale, gdzie trafiły ostatecznie na przełomie lat 2012-2013<sup>109</sup>. Dwa z nich

przy rozpoznaniu postaci magnatów.

<sup>105</sup> Wiadomość od pracowników muzeum, numer inwentarzowy 1587.

<sup>106</sup> Nr inw. MNKi-M-1587.

<sup>107</sup> E. Wierzbicka, *Działalność oświatowa Urszuli z Potockich Wielopolskich*, op. cit., s. 343.

<sup>108</sup> A. Link-Lenczowski, *Potocki Teodor Andrzej* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 36, 1984-1985, s. 202-212.

<sup>109</sup> W tym miejscu chciałbym podziękować pani Joannie Winiewicz-Wolskiej z Muzeum Zamku Królewskiego na Wawelu i pracownikom oddziału tegoż muzeum w zamku w Pieskowej Skale za moż-

można połączyć z zespołem obrazów ujętych w owal, trzeci jest zupełnie osobnym płótnem, powstałym zapewne nieco później.

Pierwszy obraz to domniemany portret Urszuli z Potockich, żony Hieronima Wielopolskiego<sup>110</sup>. Przedstawia młodą kobietę w ciemnoczerwonej sukni i charakterystycznym uczesaniu z dwoma lokami opadającymi na czoło. Uważne spojrzenie damy, realizm przedstawienia, mogą wskazywać na namalowanie portretu jeszcze za życia modelki, lub znaczną wprawę malarza.

Dość płaskie potraktowanie powierzchni malarskiej, nacisk położony na oddanie wyglądu modelki, koresponduje z wcześniej wymienionymi wizerunkami i można założyć, że powstał w tym samym czasie w warsztacie tego samego malarza. Trudno stwierdzić kogo przedstawia, nie jest to na pewno Urszula z Potockich, jednak dokładne wskazanie sportretowanej jest obecnie niemożliwe ze względu na brak możliwości porównań. Może to być portret którejś z krewnych Jana, której postać byłaby ważna ze względu na zawarte małżeństwo, np. Marii Teresy z Wielopolskich, żony Michała Józefa Sapiehy, córki kanclerza Jana z trzeciego małżeństwa lub Konstancji Otylli z Wielopolskich Ogińskiej.

W Pieskowej Skale znajduje się jeszcze jeden portret, który przez Ojcumię Sieradzką, ze względu na cechy formalne i strój sportretowanego, został zadatowany na ok. 1760 rok. Propozycja ta nie budzi wątpliwości, obraz mógł powstać w tym czasie. Badaczka uznała, że przedstawia Jana Józefa (ok. 1733-1774), tego samego, który miałby być ukazany na portrecie Orłowskiego z roku 1746<sup>111</sup>.

Anonimowy malarz przedstawił młodego mężczyznę w ujęciu do pasa, w układzie  $\frac{3}{4}$ . Ubrany w czerwony szustokor ze złotym lamowaniem i tego samego koloru kamizelkę, uważnie spogląda na widza. Na głowie nosi modną w epoce rokoka perukę *à la Enfant*, z krótkimi lokami, zawiązaną z tyłu czarną kokardą. U dołu obrazu, malarz namalował pomarszczoną brązową draperię. Postać jest płaska, tonacja barwna zróżnicowana, ale pastelowa, drobiazgowo niemal rysunkowo potraktowano szczegóły ubrania jak koronki czy lamówki. Sieradzka uznała, że jest to portret namalowany przez artystę dworskiego; sugestia, że był obcego pochodzenia, wydaje się jak najbardziej trafna<sup>112</sup>. Mimo pewnej wymuszonej, statycznej pozy modela, sposób ukazania młodego Wielopolskiego wykazuje już stylizowane cechy rokokowego malarstwa.

Sieradzka pozostawiła natomiast otwartą kwestię wskazania artysty, który mógłby być autorem tego niesygnowanego obrazu, przedstawiającego Jana Józefa, syna wojewody, uznała go jednak za dzieło malarza francuskiego, lub przynajmniej za naśladowcę Mirysa<sup>113</sup>. Trudno nie zgodzić się z autorką, że obraz mógł malować artysta związany z francuskim malarstwem dworskim połowy wieku XVIII i wskazać dla niego analogie, gdyż obraz ma charakter typowego wizerunku reprezentacyjnego. Wskazanie dziś na Augustyna Mirysa, jako wykonawcę jest zbyt pochopne. Jego twórczość wyróżnia się na tle malarstwa polskiego wieku XVIII. Mimo że namalował dwa portrety dla ordynata Karola, brata Jana około 1735 roku<sup>114</sup>, to raczej wątpliwe, by w latach 60. malo-

liwość obejrzenia obrazów.

<sup>110</sup> Muzeum w zamku w Pieskowej Skale, nr inw. 4036.

<sup>111</sup> Muzeum w zamku w Pieskowej Skale, nr inw. 4028.

<sup>112</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 123.

<sup>113</sup> Ibidem, s. 123-124.

<sup>114</sup> S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1964, s. 26; O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 122-123. Portrety Karola i Hieronima znajdują się dziś w zbiorach Muzeum Zamku Królewskiego na Wawelu, na ekspozycji stałej w Pieskowej Skale

wał dla kogoś innego niż Jan Klemens Branicki, hetman wielki koronny<sup>115</sup>. Trudno też dokonywać analizy formalnej wizerunku Wielopolskiego, na tle innych prac Mirysa - charakteryzuje je, mimo nieraz bardzo dobrego warsztatu, nierówny poziom wykonania. Znaczna ilość obrazów jak dotąd została mu przypisana na zasadzie porównań, co pozbawia całkowitej pewności w sprawie ich autorstwa<sup>116</sup>. Trudno też zgodzić się, na tym etapie badań, z propozycją Sieradzkiej, że obraz może być naśladownictwem stylu tego malarza<sup>117</sup>.

W zbiorach Muzeum Zamojskich w Kozłówce znajduje się kopia wizerunku Jana Józefa z muzeum w Pieskowej Skale. Co interesujące, anonimowy kopista, któremu można przypisać autorstwo wspomnianego wcześniej portretu Franciszka, namalował Jana Józefa na większym nieco od oryginału płótnie. Prawdopodobnie dlatego też Wielopolski z kopii ma widoczną prawą dłoń, także brązowa draperia jest dłuższa. Wg noty katalogowej obraz ten miałby przedstawiać: *Franciszka Margrabiego Wielopolskiego na Żywcu i Pieskowej Skale Ordynata Gonzagę-Myszkowskiego Wojewodę sieradzkiego*, zatem dziadka Jana Józefa, a autorem oryginału miałby być Antoni Mirys (sic)<sup>118</sup>.

Ostatni portret, który należy związać z galerią Jana Wielopolskiego, pochodzący z dawnych zbiorów chrobberskich, znajduje się w Pieskowej Skale. Uznany został za kolejny wizerunek wojewody sandomierskiego, powstały w wieku XIX, a będący kopią starszego obrazu, który nie zachował się do dziś<sup>119</sup>.

Ponownie mamy do czynienia z owalnym ujęciem, w którym zamknięto podobiznę mężczyzny w podeszłym wieku, ubranego w czerwoną kamizelkę i szustokor, odznaczonego Orderem Orła Białego, którego niebieska szarfa jest wyraźnie widoczna. Szczegóły stroju pozwalają stwierdzić, że osoba sportretowana została w latach 70. XVIII wieku. Twarz mężczyzny, z wyraźnie zarysowanymi czarnymi brwiami, smutnym, jakby zmęczonym spojrzeniem, masywnym nosem oraz stanowczym wyrazem ust pozwalają stwierdzić, że możemy mieć faktycznie do czynienia z portretem Jana Wielopolskiego, namalowanego na krótko przed jego śmiercią w roku 1774.

Sposób nakładania farby wyraźnie różni się od portretów z epoki, anonimowy malarz nakładał ją grubo, warstwami. Wyraźnie można spostrzec ślady pędzla, którym zaznaczał zmarszczki wojewody. Mocny kontrast światła i cienia wydobywa z mroku twarz, rzeźbiąc niemal oblicze magnata. Taki sposób malowania można rzeczywiście przypisać XIX-wiecznemu malarstwu epoki romantyzmu.

Przedstawiony zespół obrazów powiązany z galerią portretową wojewody Jana Wielopolskiego prezentują prace kilku malarzy - Antoniego Józefa Misiowskiego, Łukasza Orłowskiego, także malarzy dworskich. Wielopolski korzystał z artystów sobie dostępnych, reprezentujących dobry poziom malarskiego warsztatu. Biorąc pod uwagę fakt, że obrazy do jednej z jego najważniejszych fundacji sakralnych, kościoła w Kobylance wzniesionego w latach 1740-1750, malował Szymon Czechowicz lub jego uczniowie, to Wielopolski wyraźnie posiadał nie tylko dostęp do dobrej lub wybitnej klasy artystów, lecz miał też pewne rozeznanie w środowisku artystycznym Rzeczypospolitej. Co ważne,

(nr inw. 4034 i 4033).

<sup>115</sup> S. Szymański, op. cit., s. 37-53.

<sup>116</sup> Słownik Artystów Polskich..., t. 5., s. 585-586.

<sup>117</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 123.

<sup>118</sup> Zbiory muzeum w Kozłówce, nr inw. MPK-MR-78.

<sup>119</sup> Informacja o pracownikach muzeum w zamku w Pieskowej Skale, nr inw. 4037.

mimo niewielkiej liczby portretów, na tle innych wielkich, tworzonych przez pokolenia galerii portretowych Sapiehów z Kodnia i Krasieczyna, Radziwiłłów z Nieświeża, czy Lubomirskich z Wilanowa, prezentują nieraz wyższy poziom artystyczny. Warto dodać, że także warszawska galeria portretowa jego starszego brata, ordynata Karola, mimo że właściwie niewielka w porównaniu z wyżej wymienionymi, utrzymywała stosunkowo dobry poziom wykonania.

Obrazy z Suchej, namalowane przez kilku różnych artystów, są utrzymane na tym samym poziomie. Spełniają ówczesne wymogi mody dworskiej, kształtowanej w 1. poł. XVIII wieku przez wzorce francuskie, najlepszymi wyrazicielami tej mody byli malarze skupieni wokół dworu Wettinów<sup>120</sup>. Są to przede wszystkim wizerunki reprezentacyjne, ukazujące członków rodziny Jana. Jednak nie tylko o samo ukazanie chwały przodków i krewnych zleceniodawcy chodziło. Wg Marii Kałamajskiej-Saeed, jednym z istotniejszych problemów związanych z portretami w galeriach magnatów była prawdziwość konterfektów. W tym celu starano się malować swoich przodków na podstawie starszych kopii obrazów, lub jak ukazano na przykładzie galerii nieświeskiej Radziwiłłów, malowano na podstawie starych grafik<sup>121</sup>. Dbałość o jak najbardziej „prawdziwe” pokazanie konkretnego przodka powodowało, że w galeriach jednej tylko rodziny można znaleźć kopie tej samej podobizny. W kontekście galerii suskiej, warto przypomnieć choćby kopię portretu Hieronima Wielopolskiego autorstwa Mirysa ze zbiorów wawelskich, znajdującą się w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach<sup>122</sup>. Przemysław Mrozowski słusznie zauważył, że powstawanie galerii przodków było wynikiem nie tylko chęci ukazania splendoru i starożytności rodziny zleceniodawcy, ale także z potrzeby uwiarygodnienia<sup>123</sup>. Legitymizacja swojej znacznej pozycji, przez wskazanie na szlachetność pochodzenia swoich antenatów, była przynajmniej od czasów rokосу Zebrzydowskiego w roku 1606 cechą charakterystyczną galerii portretowych, treści panegiryków, conceptów budujących skomplikowane konstrukcje metafor, na równi z parateatralnymi katafalkami żałobnymi<sup>124</sup>.

W przypadku galerii Wielopolskiego można stwierdzić, że mamy do czynienia z legitymizacją swojego pochodzenia poprzez wskazanie na szlachectwo przodków. Jednak wyróżnia ją także fakt, że wśród zachowanych wizerunków pewna ich liczba zdaje się wskazywać na zasługi krewnych dla kraju, czego chyba najlepszym przykładem będzie pendant portretów Wielopolskiego i Jabłonowskiego. Taki zabieg nie może dziwić, jeśli przywołamy tu treść panegiryku *Auspicia Sandomiriensis* Alberta Biegaczewicza z 1752 roku, w którym prócz pochodzenia ważne były także cnoty. Drugim istotnym rysem całego zespołu jest wspomniany dworski charakter przedstawień, który prócz naddania za modą zleceniodawcy, ukazuje też jego zamiłowanie do sztuki i kultury francuskiej, na które wskazywali jemu współcześni.

Aleksander Stankiewicz

<sup>120</sup> I. Voise, *Twórczość portretowa Louisa de Silvestre'a...*, op. cit., s. 222-231.

<sup>121</sup> M. Kałamajska-Saeed, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006, s. 37.

<sup>122</sup> O. Sieradzka, *Portrety Wielopolskich z XVIII wieku...*, op. cit., s. 119.

<sup>123</sup> P. Mrozowski, *Imagines maiorum - galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności w: Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 287-290.

<sup>124</sup> S. Baczewski, *Szlachectwo. Studium z dziejów idei w piśmiennictwie polskim (II poł. XVI wieku - XVII wiek)*, Lublin, 2009, s. 144-156, 217-234.

A PORTRAIT GALLERY OF JAN WIELOPOLSKI (1700-1774),  
THE VOIVODE OF SANDOMIERZ

The National Museum in Kielce holds a set of portraits owned by the Wielopolski family, originally held by Margrave Aleksander Wielopolski (1803-1877) in his mansion in Chroberz. He gathered his collection from various estates of his ancestors - the Pieskowa Skała castle and mansions in Krakow, Warsaw and Sucha. On the basis of archival sources, a consistent set of portraits was isolated which once adorned the interiors of Sucha mansion, the residence of Jan Wielopolski, the Voivode (Province Governor) of Sandomierz. The canvases feature all of the magnate's most important relatives - representatives of the Wielopolski, Jabłonowski and Potocki families. The portraits show good artistic quality and may be credited to Krakow-based painters: Antoni Józef Misiowski, Łukasz Orłowski and an anonymous artist related to the painters of the royal court in Warsaw. The exact age of the paintings was established on the basis of formal, iconographic and costume studies, which showed that the portraits had been painted in three phases: in the early 1720s, in the 1740s and in the 1750s. The accompanying commentary supplements the present knowledge of Polish painting in the Saxon period (1697-1763).

In addition to attribution, dating and tracing back the origins of the respective portraits, the gallery was also analysed against the background of family propaganda developed by Jan Wielopolski. Himself a Province Governor and brother of Margrave Karol Wielopolski Gonzaga-Myszkowski of Mirów (the principal heir of a large magnate family fortune based in Pińczów), he decided to elevate his own image by references to common ancestry and emphasis on kinship with the country's most eminent magnate families.

*Aleksander Stankiewicz*