

# Marek Janicki

---

"Polska i Europa w dobie nowożytnej = L'Europe moderne : nouveau monde, nouvelle civilisation? = Modern Europe - New World, New Civilisation? : prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu", red. Tadeusz Bernatowicz [i in.], Warszawa 2009 : [recenzja]

---

Przegląd Historyczny 102/3, 511-523

---

2011

Artykuł został 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.

*Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe — New World, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. Tadeusz Bernatowicz [i in.], Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2009, s. 632.

Jubileusze wybitnych badaczy stają się zazwyczaj okazją do uczczenia ich księgą pamiątkową. Zakres składających się na nią studiów autorstwa uczniów i przyjaciół, nie tylko odpowiada naukowym zainteresowaniom Jubilata, ale zazwyczaj ilustruje wagę jego dokonań i zakres kontaktów w światowej wspólnocie uczonych, a w szczególności rolę, którą odgrywa w wytyczaniu istotnych kierunków badań, kształceniu adeptów swej profesji i inspirowaniu przedstawicieli dziedzin pokrewnych. Spektakularnym przykładem *Festschriftu*, który z tych m.in. względów przerodził się w wielotomowe wydawnictwo, jest słynna seria „Aufstieg und Niedergang der römischen Welt”, której pierwsze tomy wydane w 1972 r., dedykowane jednemu z najznakomitszych badaczy antycznego Rzymu, Josephowi Vogtowi (1895–1986), z okazji siedemdziesięciopięciolecia urodzin, zapoczątkowały podzieloną na sekcje tematyczne wielotomową serię, o charakterze niemal encyklopedycznym. W przypadku książki poświęconej Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu zamieszczona na jej końcu, na ponad dwudziestu stronach (s. 585–606) dużego formatu bibliografia ponad 400 publikacji wydanych drukiem od 1963 do 2009 r., dokumentuje trwały wkład Jubilata w historiografię sztuki polskiej i europejskiej, a same tytuły rozdziałów obejmujących ponad 60 dedykowanych mu studiów znakomicie wskazują zarówno sfery jego własnych zainteresowań badawczych, jak też obszary, w których wyniki jego badań inspirowały (i inspirują) innych badaczy kultury: I. „Król i królestwo”; II. „Sztuka i polityka”; III. „Obraz i słowo”; IV. „Antyk a nowożytność”; V. „Duchowość”; VI. „Architektura ponad granicami”; VII. „Obraz i arcydzieło”; VIII. „Rzeźba polska i europejska”.

Znaczącą i z miejsca godną podkreślenia zaletą omawianego zbioru studiów jest opatrzenie go indeksem nazwisk, który ułatwia orientację w bogatej i różnorodnej materii. Jest ona pokłosiem konferencji zorganizowanej ku czci Jubilata na Zamku Królewskim w Warszawie, w dniach 16–17 grudnia 2008. Niewątpliwie też stanowi reprezentatywny przegląd istotnych nurtów współczesnych badań sztuki i kultury zarówno wczesnonowoczesnej Rzeczypospolitej, jak Europy. Z tego jednak względu wypada żałować, że wbrew oczekiwaniom jakie może wzbudzić podany w trzech językach tytuł tomu, a także mimo jego typograficznej staranności, artykuły w języku polskim, które w większości tom wypełniają, nie zostały opatrzone choćby abstraktami angielskimi. Wobec braku streszczeń, to samo dotyczy niewykorzystanej możliwości zamieszczenia w tomie przynajmniej angielskiej wersji spisu treści i wykazu ilustracji.

W poniższym przeglądzie niezmiernie bogatych treści książki staraliśmy się uchwycić najważniejsze wątki poruszone przez poszczególnych badaczy, w przypadku niektórych jedynie zgłaszając pewne uwagi krytyczne. Artykuły omówione zostały zasadniczo zgodnie z układem w tomie. Niekiedy tylko odstępiliśmy od niego, komentując teksty

o ewidentnie pokrewnej tematyce (numery stron umieszczone przy nazwiskach autorów oznaczają umiejscowienie ich artykułów w tomie).

Tom otwiera artykuł Piotra K r a s n e g o (s. 15–21), który omówił ikonografię edycji „Capitularia Regum Francorum” z 1677 r., w kontekście zagadnień propagandy władzy w czasach Ludwika XIV. Dzieło wydane na zlecenie Jean Baptiste’a Colbert, nie tylko przekazywało teksty kapitularzy jako pomników prawa. Ozdobione zostało również miedziorytami — wiernymi kopiami miniatur z wizerunkami władców karolińskich i ottońskich, pochodzącymi z najznamienitszych królewskich kodeksów. Był to element polityki historycznej, która w przekonaniu wielkiego ministra służyła legitymizacji politycznej i cywilizacyjnej roli Francji w ówczesnym świecie, stanowiąc jednocześnie istotny element rodzących się wówczas naukowych zainteresowań średniowieczem. Ich „patriotycznym” rysem była m.in. bezprecedensowa restauracja katedry w Orleanie, prowadzona pod auspicjami Colbert w duchu historyzmu.

Podjęta przez Wojciecha F a ł k o w s k i e g o (s. 37–46) próba opisu ideowych treści ceremonii po śmierci Zygmunta Augusta nie wydaje się w pełni udana, zwłaszcza w części dotyczącej wydarzeń, które nastąpiły bezpośrednio po śmierci króla w Knyszynie. Autor przywołał wprawdzie wiele cennych skądinąd analogii zachodnioeuropejskich, zwłaszcza francuskich, ale pominął przy tym ważne, wydane zresztą źródła polskie, dotyczące tradycji żegnania zmarłego monarchy i towarzyszących tej okoliczności aktów symbolicznych. Wbrew sugestiom płynącym z wywodów autora, utrwaliły się one w Polsce najpóźniej w 1548 r., w związku z pogrzebem Zygmunta I, a zatem w dokładnie 50 lat po tego rodzaju celebracjach, które miały miejsce w specjalnie udekorowanej sali po śmierci Karola VIII Walezjusza (1498). Te zaś autor uważa za precedens w samej Francji (s. 44, przyp. 18), stwierdza przy tym m.in., że w przypadku pogrzebu Zygmunta Augusta „interesującą nowością było wprowadzenie do ceremonii dwóch postaci przedstawiających króla, jednej w zbroi i drugiej — w ubraniu władcy” (s. 45, przyp. 50). Tymczasem o takich dwóch archimimach informuje, niemal zapoznany w polskiej historiografii, anonimowy opis pogrzebu Kazimierza Jagiellończyka z 1492 r. (zob. J. U r s y n z K r a k o w a, „Modus epistolandi...”, przełożyła, wstępem i objaśnieniami opatrzyła Lidia W i n n i c z u k, Wrocław 1957, s. 190–192). Mniej zorientowanego czytelnika może wprowadzić w błąd również zdanie: „Zwyczaj eksponowania ciała władcy, dobrze widocznego, z pokazaną twarzą i nadal odwiedzanego nie był nowością. We Francji był on stosowany, począwszy od śmierci Karola VI...” (s. 38). Sugeruje ono, że zwyczaje takie zawiąły do Polski dopiero po śmierci ostatniego Jagiellona (por. „Ordo pompae funebris serenissimi Sigismundi Regis Poloniae”, [w:] J. G o ł ą b, „Pogrzeb króla Zygmunta Starego”, Kraków [1916], s. 13–26, por. ibidem, s. 46–48: anonimowy list o śmierci Zygmunta I, jego ubiorze pośmiertnym, w istocie identycznym z rycersko-kapłańskim strojem koronacyjnym, i oddawaniu, złożonemu w tym stroju na pośmiertnym majestacie, czci, tak jak za życia). Tymczasem sam Jean Choisin, autor głównego źródła, które posłużyło autorowi do interpretacji obrzędów w Knyszynie (ich celebrazem był biskup krakowski i zarazem podkanclerzy Franciszek K r a s i ń s k i), stwierdza z pewnym zaskoczeniem (czego jednak autor nie przywołuje), że zwyczajem Polaków jest „natchmiał po śmierci króla włożyć na niego królewskie ozdoby” (Jean C h o i s i n, „O elekcyi Henryka Walezjusza”, Wilno 1818, s. 17). Źródło to cytowane jest w starym,

niedokładnym przekładzie, stąd pewne nieporozumienia terminologiczne przejęte przez autora, takie jak np. „zamek knyszyński” (s. 38). Znacznie poważniejsze jednak wynikają z mylnego użycia słowa „katafalk” (s. 38), na oznaczenie owego okrytego złotogłowie pośmiertnego łoża paradnego, które po staropolsku nazywano po prostu, tak jak tron, „majestatem” albo „stolcem”. W literaturze zachodniej (o czym pisał również Jubilat) określane jest ono z francuska, jako *lit de parade*, a częściej z angielska — *bed of state* (w nawiązaniu do praktyki udzielania audiencji w sypialni, por. R. E. Giesey, „The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France”, Geneva 1960, s. 3, przyp. 15). Prezentacja zmarłego w pełni majestatu nazywana jest natomiast *lying in state*, czego najbardziej spektakularnym przykładem są dziś pogrzeby papieskie, z użyciem akcesoriów nawiązujących do antycznej tradycji cesarskiej i aktem ostatniego ukazania ludowi zmarłego w pełni majestatu. Dopiero po przełożeniu ciała do trumny i zamknięciu jej, a także okryciu owego pośmiertnego paradnego czy też państwowego łoża kirem, jego podwyższenie stawało się katafalkiem. Czynności te oznaczały moment rozpoczęcia właściwych uroczystości pogrzebowych. Informacja Choisnina o obrzędzie składania insygniów królewskich na ołtarzu a następnie „wkładania” ich „na ciało królewskie”, została w artykule błędnie skontaminowana z informacją o tzw. insygniach grobowych, które przygotowywał obecny w tym czasie w Tykocinie złotnik Piotr Platina. Insygniami tymi zastąpiono owe właściwe, składane na ołtarzu, a następnie nałożone zmarłemu królowi przez Krasieńskiego. Autor tymczasem stwierdza, że „Ciało złożono do drewnianej trumny, na której umieszczono insygnia królewskie, wykonane na tę okazję z połączanego srebra” (s. 39), powołując się tu nadal na Choisnina, który nie wspomina o złożeniu tzw. insygniów grobowych na trumnie, lecz „obok ciała”, co w tym wypadku oznacza umieszczenie ich na zwłokach. Na cokolwiek makabryczny wreszcie zakrawa wniosek, jaki można wysnuć z samej konstrukcji narracji autora. Najpierw bowiem czytamy, że: „Senatorowie i posłowie z obu wielkich prowincji Polski zaczęli zjeżdżać się od początku sierpnia” do Knyszyna, a więc w miesiąc po śmierci króla, po czym, że „zebrani zdecydowali także o wyjęciu z ciała wnętrzności i pochowaniu ich na miejscu, natomiast zwłoki, zapewne po zabalsamowaniu, przewieziono do Tykocina” (s. 39). W rzeczywistości, zgodnie z praktyką, egzenterowanie i balsamowanie ciała odbyło się w ciągu pierwszych dni po śmierci władcy, za wiedzą obecnych przy śmierci króla senatorów, co dokumentują również zachowane rachunki (zob. także niewykorzystane przez autora: „Ubranie pośmiertne ciała króla Zygmunta Augusta — Schowane w trumne czyała królewskiego”, [w:] „Starożytności historyczne polskie”, wyd. A. Grabowski, t. I, Kraków 1840, s. 56–57; M. Janicki, „Tabliczki trumienne i epitafia na sarkofagach królewskich (1519–1596)”, „Studia Waweliana”, t. VIII, 1999, s. 156–160). Większość powyższych uwag nie byłaby tu potrzebna, gdyby autor uwzględnił te, które piszący te słowa wypowiedział podczas dyskusji na referacie będącym podstawą omawianego artykułu. Zagadnienia polskiego ceremoniału królewskiego są na tyle istotne a wciąż niewystarczająco opracowane, mimo wbrew pozorom dość obfitym źródłem, że uczynione tu sprostowania i uzupełnienia wydają się niezbędne.

Charakter metodologicznej i poniekąd konceptualnej, porządkującej pojęcia refleksji nosi wypowiedź Edmunda Koterskiego (s. 23–28) na temat środków komunikacji społecznej, zwłaszcza zaś politycznej, w znamienych pod tym względem czasach Zygmunta

Augusta. Mgliste i w istocie utajone, zwłaszcza w aspekcie finansowym, dzieje słynnej kolekcji arrasów tego władcy rozświetla odnaleziony w archiwach Antwerpii i opublikowany przez Ryszarda Szmydkięgo (s. 29–36) z tzw. „Certificatieboek” — dokument poświadczający zawarcie przez króla w 1559 r. umowy ze słynnym tkaczem i przedsiębiorcą Roderykiem Dermoyenem na dostarczenie pewnej ilości tapiserii przetykanych złotą i jedwabną nicią. Dołączona do artykułu edycja dokumentu (s. 35) niestety obciążona jest szeregiem błędów i opustek w odczytaniu tekstu. Rekompensatą jest jednak zamieszczona w nim również dobra reprodukcja kaligraficznego rękopisu (s. 30–31).

Wciąż nie dość znane wątki triumfalne i trofealne związane z wiedeńską wiktoriają Jana III Sobieskiego i jej recepcją w stolicy papieżstwa przedstawiła Hanna Osiecka-Samsónowicz (s. 47–54). Przywiezienie do Rzymu zdobytej pod Wiedniem chorągwi wielkiego wezyra (uważanej powszechnie za autentyczną tzw. chorągiew Proroka), niepomiernie wzmocniło prestiż Rzeczypospolitej oraz estymę Innocentego IX dla polskiego króla i jego małżonki, co wyraziło się m.in. przyznaniem królowi tytułu *defensor fidei*. Wzmogło to jednak ewidentną zawiść cesarza Leopolda I i jego starania o pomniejszenie roli Jana III.

Motywy gloryfikacji władzy, władcy i państwa poruszają artykuły Gérarda Sabatiera (s. 55–63) i Katarzyny Mikockiej-Rachubowej (s. 65–74). Pierwszy z autorów omówił program plafonów słynnej galerii zwierciadlanej Wersalu, ilustrujących pryncypia i cele polityki Francji czasów Ludwika XIV. Autorka drugiego tekstu, wskazała konną statwę Ludwika XIV autorstwa Gianlorenza Berniniego jako inspirację André Le Bruna, projektanta pomnika Jana III Sobieskiego na moście w warszawskich Łazienkach, ufundowanego przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, a wykonanego przez Franciszka Pincka przed majem 1788 r. Ponieważ odkuty w latach 1669–1677 pomnik Ludwika XIV, przeznaczony pierwotnie na wielką esplanadę projektowaną między Luwrem a Tuileries, się nie spodobał, został przerobiony na przedstawienie Marka Kurcjusza i stanął ostatecznie w odległym zakątku ogrodu Wersalu. Z wątkami apoteozy władzy z wersalskiej galerii zwierciadlanej koresponduje omówiony przez Jolantę Tałbierską (s. 75–82) projekt alegorii upamiętniającej koronację Stanisława Augusta Poniatowskiego autorstwa Charles’a-Dominique’a-Josepha Eisena (wg pomysłu Carrice’a de Boimoiser). Elekt przedstawiony w stroju *all’antica*, w towarzystwie Minerwy i Marsa, a także w *entourage’u* mitologicznych symboli, depcząc tarczę z maską Gorgony Meduzy, pod którą czai się wążowa Zawiść, zwraca się ku bóstwom, które przekazują mu koronę królewską przynoszoną przez Jowisza w postaci orła. Alegoria ta prawdopodobnie miała być kolportowana w formie druku ulotnego.

Uwagi Cristiny Geddo (s. 85–103) dotyczące pobytu w Warszawie w latach 1767–1772 nuncjusza Angelo Marii Duriniego znakomicie dokumentują oświeceniowy format jego osobowości — jako miłośnika sztuki i literatury. Swej wrażliwości artystycznej nuncjusz dał wyraz m.in. w łacińskim poemacie „Otium autumnale” z 1771 r., w którym zawarł opisy dzieł malarskich powstających w kręgu dworu Stanisława Augusta, w tym wizerunków przeznaczonych do słynnego Pokoju Marmurowego na Zamku Warszawskim, poświęconego pamięci królów polskich. Podziw dla Bacciarellego, a zwłaszcza dla Louisa Marteau, znakomitego pastelisty pracującego dla Stanisława Augusta, przejawiał się pozyskaniem wykonanego przezeń znakomitego portretu króla w zbroi, który do nie-

dawna znany był tylko z powtarzającej jego kompozycję ryciny. Autorka zidentyfikowała oryginał w zbiorach prywatnych należących do dziedziców nuncjusza. Otrzymał on od Stanisława Augusta krzyż–pektorał wysadzany chryzolitami i brylantami, który uwieczniony został na kardynalskim portrecie Duriniego z 1776 r. Wreszcie wspomnieć tu trzeba o zasługach nuncjusza dla ocalenia łacińskiej spuścizny poetyckiej Szymona Szymonowica (Simonidesa), znakomitego naśladowcy Pindara i Horacego, cenionego niezmiernie przez wielu współczesnych w całej Europie, a przez potomnych wyżej nawet niż Maciej Kazimierz Sarbiewski, sławny jako „Horacy Chrześcijański”. Taka też była opinia Duriniego, który nie tylko doprowadził do wydania w Warszawie w 1772 r. łacińskich „Opera omnia” Szymonowica, ale również, już po powrocie do Italii, umieścił jego wizerunek wśród malowanych przedstawień klasyków literatury włoskiej w *salone d'onore* w swojej Villa di Mirabello, koło Monzy w Lombardii. Cennym załącznikiem do artykułu jest m.in. publikacja zestawienia szyfrów dyplomatycznych używanych w 1772 r. w korespondencji z Durinim przez zaprzyjaźnionego z nim Tadeusza Lipskiego (s. 98–103).

Źródła wytwarzane przez nuncjatury i ich wartość dla dziejów kultury omówił Wojciech Tygielski (s. 105–113). Zwrócił przy tym uwagę, zarówno na osobę następcy Duriniego w Warszawie, Giuseppe Garampiego, jak również na Jana Baptystę Albertrandiego. Garampi, wieloletni prefekt Archivio Segreto Vaticano, uporządkował podczas pobytu w Warszawie miejscowe archiwum nuncjatury. Albertrandi natomiast prowadził poszukiwania źródeł do dziejów Polski w bibliotekach rzymskich. W istocie zapoczątkowały one szeroko zakrojone kwerendy polskich badaczy w kolekcjach włoskich, które w drugiej połowie XIX w. zaowocowały licznymi wydawnictwami źródłowymi, jak „Monumenta Poloniae Vaticana”, a w drugiej połowie XX stulecia wydawanymi sumptem Karoliny Lanckorońskiej i kontynuowanymi do dziś „Acta Nuntiaturae Polonae”. Druga część artykułu obejmuje interesujące omówienie relacji ceremoniarza papieskiego Giovanniego Paolo Mucantego z jego pobytów w Warszawie podczas legacji do Polski kardynała Enrica Caetaniego (1596–1597). Znana od niedawna z krytycznej edycji Jana Wojsia, a szerzej w nienajlepszym niestety (na co zwraca uwagę autor) tłumaczeniu, relacja ta przynosi szereg kapitalnych wprost szczegółów obyczajowych dotyczących zarówno życia religijnego, jak zwłaszcza kultury materialnej i etykiety dworu królewskiego.

Ewa Kociszewska (s. 115–121) omówiła nieznanne dotychczas aspekty tajemniczej misji Olbrachta Łaskiego do Anglii w 1583 r. Polski poseł został wspaniale przyjęty przez Elżbietę I, a także m.in. przez Uniwersytet w Oxfordzie (zresztą z polecenia królowej). Oprócz urzędowej dla niego w Oxfordzie dysputy z udziałem Giordana Bruno, zorganizowano tam, również specjalnie dla Łaskiego, przedstawienie sztuki „Dydona” Williama Gagera. Bohaterka „Eneidy” wykreowana została w niej jako figura samej Elżbiety I, która rezygnując z osobistego szczęścia, postanowiła poświęcić się dobrobytowi i potędze państwa.

Artykuł „Dary w dyplomacji papieskiej epoki baroku”, autorstwa Ewy Manikowskiej (s. 123–129) ma istotne znaczenie nie tylko dla problematyki wspomnianej w jego tytule epoki. Porządkuje bowiem szereg kluczowych zagadnień związanych z rolą daru w nowożytniej dyplomacji zachodnioeuropejskiej ze szczególnym uwzględ-

nieniem znaczenia, które już od średniowiecza w relacjach Stolicy Apostolskiej z władcami polskimi pełniły dary tak szczególne, jak złota róża oraz poświęcany miecz i kapelusz.

Jerzy Żmudz i ń s k i (s. 131–139) z kolei przedstawił zagadnienia związane z zamawianymi w Rzymie własnymi portretami graficznymi i malarskimi kardynała Michała Stefana Radziejowskiego. Natomiast Friedrich P o l l e r o ß (s. 141–145) ukazał funkcję portretu i pamfletu w dyplomacji na przykładzie działań samego arcyksięcia Karola Habsburga jako pretendenta do tronu Hiszpanii w 1703 r., a zwłaszcza poczynań Leopolda Josepha grafa von Lamberg, habsburskiego ambasadora w Rzymie w latach 1700–1705.

W nawiązaniu do interesującej Jubilata problematyki przestrzeni ceremonialnej, Mariusz S m o l i ń s k i (s. 147–155) poruszył w kontekście sejmowych funkcji Warszawy (usankcjonowanych na sejmie lubelskim w 1569 r.), zbadany w niewielkim stopniu problem użytkowania wnętrz świątyn jako miejsc okolicznościowych nabożeństw, a przede wszystkim obrad reprezentacji szlacheckiej. Oprócz kolegiaty św. Jana, w której odbywały się tradycyjne msze inauguracyjne i zamykające sejmy, dotyczy to przede wszystkim miejsc sesji prowincjonalnych podczas obrad sejmku walnego. Przynajmniej w XVIII w. Małopoleanie zbierali się w kościele reformatów przy ul. Senatorskiej, Wielkopoleanie u bernardynów na Krakowskim Przedmieściu, a Litwini u jezuitów na Starym Mieście. W kościele augustianów (św. Marcina) obradował natomiast zazwyczaj sejmik ziemi warszawskiej i generalny mazowiecki. Autor skupił uwagę na analizie organizacji przestrzeni tego ostatniego kościoła i treściach ideowych jego pierwotnego wystroju, wskazując pewne ich związki z funkcją sejmikową. W 1791 r. miejsce obrad sejmiku mazowieckiego zostało ustawowo przeniesione do kościoła bernardynów, gdzie na tzw. szerokim Krakowskim Przedmieściu, wraz z przebudową fasady tego kościoła w duchu palladiańskim, rozpoczęto aranżację reprezentacyjnej przestrzeni publicznej rozciągającej się przed Zamkiem — rezydencją królewską i zarazem miejscem obrad sejmowych.

Do tego rodzaju realizacji klasycystycznych, które nastąpiły w Warszawie w okresie porozbiorowego Królestwa Kongresowego, nawiązała w swym artykule Alicja K u l e c k a (s. 157–163). Architektura i urbanistyka to wszakże tylko jeden z aspektów społecznej i politycznej funkcji sztuki w okresie późnego polskiego Oświecenia, w którym tak istotną rolę odegrał Stanisław Kostka Potocki — wybitny erudyta i miłośnik antyku (projektant wspomnianej nowej fasady warszawskiego kościoła bernardynów, a w okresie Królestwa minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego). Jak zaznacza autorka, ówczesny mecenat rządowy stworzył podstawy bujnego rozwoju zarówno sztuk plastycznych (architektury, rzeźby, malarstwa), jak również teatru, w przypadku którego miano na uwadze jego funkcje edukacyjne i propagandowe.

Przeglądu warunków koegzystencji ludności żydowskiej i chrześcijańskiej w dawnej Polsce, i ich charakterystycznych przemian na tle europejskim dokonał Daniel T o l l e t (s. 165–172). Badacz wskazał główne kierunki i uwarunkowania transformacji wzajemnych stosunków, jakie zachodziły zwłaszcza od drugiej połowy XVII w. Mimo coraz częstszego opuszczania miejskich gett przez jednostki działające w sferze finansowo-handlowej na różnych szczeblach drabiny społecznej, utrzymywały się i rozwijały nowe formy izolowania społeczności żydowskiej, często szkalowanej i bezpodstawnie oskarżanej o wszelkie możliwe zło. Prowadziło to m.in. do kształtowania się osad żydowskich na obrzeżach dużych

miast, a na prowincji, do wykształcenia się kulturowego modelu miasteczka i środowiska zdominowanego przez ludność żydowską (tzw. w jidysz *Shtetl*).

Istotne nie tylko dla muzealnictwa polskiego problemy związane z bezpieczeństwem prawnym (immunitetem) dzieł sztuki wypożyczanych na wystawy, zwłaszcza wobec starań pierwotnych właścicieli (podmiotów prywatnych i państwowych) o odzyskanie utraconych artefaktów, omówił Andrzej Jakubowski (s. 173–180).

W rozdziale księgi poświęconym refleksji nad słowno–obrazowym, a zwłaszcza emblematycznym przekazem w kulturze dawnej, znalazły się na wstępie krótkie rozważania Jerzego Axera (s. 183–184), który podjął próbę uchwycenia kulturowej istoty inskrypcji jako formy upamiętnienia. Marek Prejs (s. 185–192) omówił kilka aspektów słownych i obrazowych redakcji motywu śmierci w kulturze polskiego baroku, a Jacek Głażewski (s. 193–200) — staropolską wersję słynnych Horacjańskich emblematów Ottona Vaeniusa (Antwerpia 1607), którą w 1647 r. wydał w Krakowie Stanisław Łochowski. Adam Karpiński (s. 201–209) przedstawił natomiast problemy rekonstrukcji autorskiego tekstu, wybitnego i oryginalnego staropolskiego dzieła z rodzaju *emblemata amatoria* — „Hieroglifiki albo Wizerunki Amoris” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Paulina Buchwald-Pelcowa (s. 211–218) zwróciła uwagę na emblematy w drukach funeralnych jako słabo wciąż rozpoznany aspekt kultury staropolskiej. Jak słusznie przekonuje autorka, to właśnie emblematyka była jednym z głównych źródeł inspiracji zarówno dla artystów projektujących żałobne dekoracje i trwałe nagrobki, jak też kaznodziejów, którzy głosili podczas *pompa funebris* moralizujące kazania. W nurt emblematyczny wpisuje się również zaprezentowana przez Ryszarda Knapińskiego (s. 219–230) edycja „Le Catechisme Royal” (Paryż 1647), będąca przetworzeniem wcześniejszych wydań słynnego katechizmu jezuitę Piotra Kanizjusza (ed. princ. 1555). Została ona przygotowana przez francuskiego jezuitę Bonnefonsa i wydana z pięknymi miedziorytami Michela van Lochom, wzorowanymi również na ilustracjach wcześniejszych edycji tzw. potocznie „Canisiego”.

Jerzy Miziołek (s. 231–238) wskazał słynne antyczne Torso belwederskie (zwane również niekiedy Torsem Michała Anioła, który był zafascynowany tą tak zdestruowaną, a mimo to tak doskonałą rzeźbą), znajdujące się od początku XVI w. na Watykanie, jako inspirację powstałych niezależnie od siebie: olejnego obrazu i dwóch rysunków z kolekcji Stanisława Augusta. Stanowią one w istocie ikonograficzne rekonstrukcje starożytnego arcydzieła.

Skalę i przykłady inspiracji polskich dekoracji wnętrz u schyłku XVIII w. motywami pompejańsko–herkulanejskimi przedstawiła Aleksandra Bernatowicz (s. 241–249). Ich miłośnikiem był m.in. Ignacy Krasicki. Motywem Apollina w kontekście mecenatu artystycznego Stanisława Augusta zajął się Krzysztof Załęski (s. 251–256), badając twórczość Jeana–Baptiste’a Pillemeta, którego król jako pierwszego obdarzył w 1767 r. tytułem swego nadwornego malarza. Podobny wątek podjął w swym studium Witold Dobrowolski (s. 269–279), zwracając uwagę na grupę rzeźbiarską Tankreda i Kloryndy z Parku Łazienkowskiego, wykonaną w Rzymie ok. 1790 r. przez Francesca Lazzariniego na zamówienie Stanisława Augusta, inspirowaną „La Gerusalemme libertata Tassa”. Najprawdopodobniej w intencji króla towarzyszyć jej miała druga grupa, zamówiona u tego samego artysty — Petusa i Arii (określana także jako Gal zabijający



zonę). Obie rzeźby stanowić miały ilustrację miłości prowadzącej do dramatu zabójstwa i samobójstwa. Jeśli, jak sugeruje autor, taki był w istocie zamysł króla, można z kolei zapytać (choć pytanie wydaje się w istocie retoryczne), kogo Stanisław August miał na uwadze myśląc o uwiecznionych w kamieniu postaciach. Do nurtu refleksji nad artystyczną i szerzej rozumianą ideową recepcją antyku należy też artykuł Marzeny Królikowskiej-Dziubeckiej (s. 257–267) o nowożytnej ikonografii piramidy Gajusza Cestiusza w Rzymie.

Duchowość Sarmatów ilustruje omówiona przez Irenę Rolską (s. 283–286) relacja z uroczystości sprowadzenia w 1744 r. relikwii św. Stanisława Kostki do Rostkowa, miejsca urodzenia świętego, zorganizowanych pod auspicjami Krasińskich. Przepych tych uroczystości objawił się nie tylko spektakularną procesją, ale też wzniesieniem odpowiedniej architektury okazjonalnej — trzech bram triumfalnych, których bogaty program dopełniała specjalna emblematyczna dekoracja samej fasady kościoła. Jan Nieciecki (s. 303–316) przedstawił, skorygowaną po ostatniej konserwacji, interpretację malowideł z lat trzydziestych–czterdziestych XVII w., znajdujących się na ścianach tarczowych i w kopule kaplicy św. Stanisława Kostki przy kościele jezuitów w Lublinie (obecnej katedrze). Przedstawiają one legendę świętego i jego pośmiertne cuda. Kreowany na nowego, wspólnego patrona Polski i Litwy miał on być m.in. sprawcą zwycięstwa nad Turkami pod Chocimiem w 1621 r., co ukazane zostało na jednym z malowideł w kopule. Do staropolskiej ostentacji życia religijnego należy również omówiony przez Tadeusza Bernatowicza (s. 325–332) akt przyjęcia do klasztoru dominikanek we Lwowie (obłóczyn), w 1753 r., leciwej, dwukrotnie owdowiałej Teofili z Leszczyńskich Wiśniowieckiej. Księżna zmierzała do klasztoru w podziwianym przez cały Lwów procesjonalnym wręcz pochodzie, w asystencji zięcia Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeński”, wojewody wileńskiego i hetmana Wielkiego Księstwa Litewskiego (któremu przekazała majątek) oraz wnuka, Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”, a także przedstawiciele innych znakomitych rodów i duchowieństwa. Pełne barokowego splendoru uroczystości w kościele i klasztorze dominikanek trwały jeszcze przez dwa następne dni. Przemysław Mrozowski (s. 287–292) naświetlił niezwykle istotne dla kultury staropolskiej zagadnienie początków rodowych galerii portretowych. Ich formowanie od pierwszej połowy XVI w. z fikcyjnych i częściowo tylko realistycznych wizerunków było przejawem świadomości genealogicznej i różnorodnie uwarunkowanych potrzeb jej podtrzymywania nie tylko w obrębie rodu. Warto zauważyć, że dzięki swojej uobecniającej funkcji wizerunki przodków, opatrywane często inskrypcjami, mogły oddziaływać parenetycznie na kolejne pokolenia rodu, a obrazując starożytność genealogii, świetność parenteli i sprawowanych urzędów, legitymizować jego prestiż, także w odbiorze zewnętrznym, wśród osób równych a zwłaszcza niższych stanem lub statusem.

Problemem troski o pośmiertne upamiętnienie, wyrażanej w testamentach staropolskich, zajęła się Renata Sulewska (s. 293–301). Testatorów motywowały szczególnie wysuwane zazwyczaj na plan pierwszy pobudki religijne o podłożu eschatologicznym. Nie tylko jednak dbałość o zbawienie wieczne decydowała o formie pomnika, którego skromny wygląd, bądź nawet rezygnacja z niego (jak postulował to względem siebie Albrycht Stanisław Radziwiłł), miały być przejawem pobożnej humilacji. Przepych nie-

których monumentów nie powinien jednak przesłaniać istotnych celów sztuki nagrobnej, po części podobnych tym, którym służyły rodowe galerie. Zwłaszcza inskrypcja nagrobna pełniła funkcję atestacji cnót uprawniających do zbawienia, a zarazem zachęcających do naśladownictwa. Wizerunek zaś, odpowiednio upozowany i opatrzony stanowymi atrybutami, w równej mierze skłaniać miał do pobożności, co uobecniać zmarłego jako członka społeczności wiernych oraz reprezentanta swego stanu i rodu.

Pokrewne zagadnienia, związane z formą i programem rodowej nekropolii porusza Andrzej B e t l e j (s. 317–324) w omówieniu architektonicznej formy kaplicy Potockich przy kościele dominikanów we Lwowie, ufundowanym przez Mikołaja Potockiego, starostę kaniowskiego (konsekracja 1764). Rzut poziomy kaplicy ujawnia, że jego wzorem była figura herbowa Pilawy Potockich, co zresztą stwierdza wprost inskrypcja fundacyjna z 1764 r.

Andrzej R o t t e r m u n d (s. 335–343) w analizie dwóch wedut Bernarda Bellotta zw. Canalettem: „Widok łąk wilanowskich” i „Widok Ujazdowa i Łazienek” (które zestawione ze sobą tworzą rozległą panoramę malowaną ze wzgórza belwederskiego) omówił zagadnienie warsztatu malarza (w tym kwestię wykorzystywania przez niego przyrządów optycznych). Jednocześnie zwrócił uwagę na ideowy zamysł Stanisława Augusta stworzenia obydwu obrazów celem przedstawienia z jednej strony wilanowskich włości należących do spokrewnionych z nim przez matkę Czartoryskich, z drugiej zaś jego własnych nabytków na terenie Ujazdowa.

Marcin F a b i a ń s k i (s. 345–250) podjął kilkakrotnie już dyskutowaną kwestię wrażliwości estetycznej dawnych Polaków na przykładzie opinii o wczesnonowożytniej architekturze Krakowa. Mimo wydobytych ze źródeł kilku mniej do niedawna znanych wzmianek (np. Martina Grunewega), autor stwierdza, że o wyborach estetycznych ówczesnych Polaków, przy znikomości utrwalonych na piśmie wrażeń, świadczą przede wszystkim same budowle.

Zagadnienia ewolucji organizacji przestrzeni wewnątrz sakralnych w XVI w. w związku z nowymi formami sklepień przedstawiła Maria B r y k o w s k a (s. 351–364). Syntetyzujący problem artykuł zawiera osobne omówienia recepcji renesansowych wzorów włoskich, w tym budowli centralnej i bazyliki (szczególnie ważne w związku z Kaplicą Zygmuntofską wzniesioną przez Bartolomea Berrecciego, katedrą w Płocku projektowaną przez Bernardina de Gianotis i mazowieckich kościołów Jana Baptysty Wenecjanina). Osobną uwagę poświęciła autorka początkom posoborowej architektury (na czele z tak wybitnym dziełem jak kolegiata w Zamościu, projektowana przez Bernarda Moranda). Z artykułem tym koresponduje umieszczone nieco dalej omówienie inspiracji europejskich i lokalnych rozwiązań w architekturze sakralnej Wielkopolski ok. 1700 r., które przygotował Andrzej J. B a r a n o w s k i (s. 405–416). Z kolei Jan H a r a s i m o w i c z (s. 391–400) w syntetycznym artykule wskazał europejskie parentele protestanckiego budownictwa kościelnego w Polsce, na przykładzie osiemnastowiecznych realizacji w Lesznie, Poznaniu i Warszawie. Mariusz K a r p o w i c z (s. 401–403) podjął próbę wyjaśnienia kwestii autorstwa znakomitej fasady kościoła karmelitanek we Lwowie, ufundowanego w 1642 r. przez Jakuba Sobieskiego, ojca Jana III. Od lat trzydziestych XX w. projekt kościoła przypisywany jest Giovanniemu Battiście Gisleniemu. Zdaniem autora jednak należy uznać go za inwencję Izzydora Affaitatego, z którym autor

łączy również powstanie Kaplicy Królewskiej w Gdańsku, uważanej za dzieło Tylmana van Gameren.

Sabine F r o m m e l l (s. 365–381) w artykule poświęconym Sebastianowi Serlio jako architektowi Fontainebleau (od 1541 do śmierci w 1554), rozważa w kategoriach *capriccio* tamtejsze rozwiązania architektoniczne i elementy detalu rzeźbiarskiego. Zestawiając je z odpowiednimi ilustracjami słynnego traktatu Serlia „I Sette Libri dell’architettura”, wydawanego częściami od 1537 r., autorka wskazuje, w jaki sposób architekt realizował w rezydencji Franciszka I swoje artystyczne *credo*.

Ewa K o r p y s z (s. 383–390) przedstawiła nowe ustalenia architektoniczne dotyczące rodowego zamku Herburtów w Tarnawie pod Dobromilem, który jest przedmiotem zainteresowań Jubilata z uwagi na tzw. „Malowanie Dobromilskie” — wystrój jednej z komnat (będący w istocie słowno–obrazową alegorią polityczną), zaaranżowany przez Jana Szczęsnego Herburt — byłego rokoszanina, ale też pierwszego wydawcę kronik Kadłubka i Długosza.

Ewa Ł o m n i c k a – Ż a k o w s k a omówiła przedstawienia rezydencji Pawła Ksawerego Brzostowskiego, referendarza Wielkiego Księstwa Litewskiego i założyciela słynnej Republiki Pawłowskiej, uwiecznione w 1797 r. na rycinach wykonanych przez Carla Antoniego. Rodowe siedziby Pawłowskich znajdowały się zarówno w Wilnie i Pawłowie, jak w Dreźnie i Rzymie (s. 417–425). Do wątku rezydencjonalnego należy również artykuł Barbary A r c i s z e w s k i e j (s. 427–436), która na przykładzie Villa Cornaro w Piombino Dese, dzieła Andrea Palladia z ok. 1554 r., zaprezentowała kwestię ostentacji i umiaru w projektowaniu rezydencji, przez pryzmat oryginalnego zastosowania klasycznych porządków architektonicznych.

Dział dotyczący malarstwa rozpoczyna artykuł Teresy G r z y b k o w s k i e j (s. 439–446) poświęcony słynnej „Burzy” („La tempesta”) Giorgione (ok. 1510). Autorka dokonała w nim podsumowania najważniejszych hipotez dotyczących treści tego tajemniczego dzieła, zwracając uwagę na propozycję Jürgena R a p p a z 1998 r. Według tego badacza obraz przedstawia Parysa porzucającego w górach Idy nad rzeką Kebren, Ojnone z małym Korynthosem. W tle widnieje Padwa ukazana jako Troja. Błyskawica zaś, która nadała tytuł dziełu, jest złowróżbnym znakiem przyszłej zagłady. Autorka wspiera tę interpretację, a ponadto wskazuje na inspirowany, jej zdaniem, „Burzą” obraz Tycjana „Nimfa i pasterz” (1575, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum). W 1969 r. Erwin P a n o f s k y dostrzegł w tym dziele przedstawienie Parysa i Ojnone.

Józef G r a b s k i (s. 447–458) zaprezentował identyfikację kryptoportretu w „Adoracji Dzieciątka” Lorenza Lotto (ok. 1508) z Muzeum Czartoryskich w Krakowie. W drugim planie, pod postacią św. Katarzyny Aleksandryjskiej, ukazana została Katarzyna Cornaro, przedstawicielka jednego z najznakomitszych weneckich rodów i słynna królowa Cypru (1468).

Sabine d u C r e s t (s. 459–464) zajęła się problemem funkcji przedmiotów egzotycznych i niezwykłych w kompozycjach malarskich, które nie zawsze umieszczane są w ich centrum i zrazu dostrzegane przez widza. Ponieważ konotują one pewne treści symboliczne, mogą jednak nie tylko skierować na siebie uwagę odbiorcy, lecz zarazem budować nawet dominujące znaczenia w interpretacji dzieła.

Andrzej Witko (s. 465–473) prześledził kontakty Rubensa z Velázquezem (artyści poznali się w 1628 r.). W odpowiedzi na postawione w tytule artykułu pytanie: co hiszpański malarz zawdzięczał Rubensowi, autor stwierdza pewien nader prawdopodobny wpływ Flamanda na rozrost ambicji społecznych podziwianego zresztą przezeń Hiszpana (w tym pragnienie awansu do stanu szlacheckiego). Podziw ten przejawiał się w swoistym patronacie nad młodszym hiszpańskim kolegą. Rubens namawiał bowiem Filipa IV, by pozwolił Velázquezowi udać się do Włoch celem uzupełnienia „formacji malarskiej”. Wpływ Rubensa na malarstwo Velázqueza istotnie zaznacza się w dziełach powstałych jeszcze podczas pobytu Flamanda w Madrycie. Widoczny jest też w późniejszych obrazach wraz z pewną zmianą malarskiego gruntu i tonacji barw, wynikającą także z doświadczeń nabytych w Italii. Ta ostatnia zmiana, jak sądzi autor, mogła być również następstwem kontaktów z Rubensem.

Philippe S é n é c h a l (s. 475–479) przedstawił problem interpretacji alegorii religijnej w twórczości Gerrita Arentsz’a van Deurs, koncentrując się na alegorii Wiary, Nadziei i Miłości, namalowanej przez tego artystę w r. 1664 (Oslo, Galeria Narodowa).

Krótką wypowiedź Włodzimierza O d y Ń c a (s. 481–482) dokumentuje wkład Jubilata w rozwój nowoczesnych metod datowania i atrybuowania obrazów.

Artykuł Zygmunta Wa ż b i Ń s k i e g o (s. 483–495) jest kolejnym w księdze, odnoszącym się do zainteresowań artystycznych Stanisława Augusta Poniatowskiego. Zawiera omówienie pobytu Augusta Moszyńskiego w Pizie i Florencji, a zwłaszcza w Wenecji, skąd ten znakomity koneser sztuki opisywał królowi swoje wrażenia dotyczące m.in. stosowanych w tym czasie metod odnawiania obrazów. Moszyński wyszukiwał również dzieła, które mogłyby ozdobić królewską kolekcję. W czerwcu 1786 r., krótko przed swą przedwczesną śmiercią, oferował władcy zakup obrazu uważanego wówczas za dzieło Tycjana.

Giovanni Ricci (s. 497–502) przedstawił dzieje popularnego w Europie XVI–XVII w. wydawnictwa prezentującego formy pochówku praktykowane przez Greków, Rzymian i ludy barbarzyńskie. Formy rozwojowe tego dzieła, poczynając od pierwotnej edycji lyońskiej z 1556 r. („*Pinax iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum*”) aż po wydane w Weronie w 1639 r. „*Pompe funebri di tutte le nazioni del mondo*”, są w istocie zarówno w warstwie tekstowej, jak ikonicznej wielorakim plagiatem. Nie zmienia to estetycznej wartości rycin, zarówno pierwotnych, Pierre’a Woeiriota, jak i późniejszych, autorstwa Girolamo Porro (1574) i Alberto Ronco (1639).

Anna i Wojciech S i e r a d z c y (s. 503–509) zaprezentowali przejawy formowania ideologii patriotyczno–narodowej w przedstawieniach personifikacji Polski triumfującej w sztuce pierwszej połowy XX w. Motyw personifikacji Polonii zjawiający się w sztuce polskiej w XVI w. (por. M. G ó r s k a, „*Polonia–Respublica–Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*”, Wrocław 2005), nabrał szczególnych znaczeń w okresie porozbiorowym. Obok przedstawień Polonii cierpiącej, w XX w. zaczęły pojawiać się alegoryczne kompozycje ukazujące jej triumf. Swoistym tego przejawem jest anonimowy obraz z 1831 r. — „*Detronizacja Mikołaja I*”. Przedstawienia Polonii tronującej w asyście najważniejszych postaci dziejów narodowych, świętych patronów i reprezentantów wszystkich stanów, zaczynają powstawać tuż przez I wojnę światową, wkrótce, na co autorzy nie zwracają uwagi, po obchodach pięćsetlecia bitwy pod Grunwaldem

i w przededniu obchodów pięćsetlecia Unii Horodelskiej. Zwłaszcza pierwsza z tych rocznic przyczyniła się niezmiernie do rozbudzenia uczuć patriotycznych w trzech zaborach. Temat *Polonia triumphans* rozwijany był w wielu wariantach i formach, w tym malarstwa monumentalnego, przynajmniej po okres II wojny światowej, przy czym zestaw wątków patriotycznych i ukazywanych postaci ulegał niekiedy stroniczej ideologizacji.

Agnieszka Bender (s. 511–514) wskazała na grupę mało znanych, osiemnastowiecznych tapiserii z przedstawieniem samotnego Chrystusa na krzyżu wykonywanych głównie we Francji lub przez francuskich tapisierów, obecnych również w zbiorach polskich.

Jerzy Kowalczyk (s. 517–527) omówił dzieje fundacji nagrobka Stefana Batorego (zm. 12 grudnia a nie 21 maja 1586, por. s. 517) w katedrze wawelskiej. Na podstawie kontraktu zawartego przez Annę Jagiellonkę z Santi Guccim w 1594 r., błędnie dotychczas interpretowanego, badacz dokonał rekonstrukcji pierwotnej koncepcji pomnika, która zakładała postać władcy stojącą w edikuli. Zdaniem autora, głównie pod wpływem Jana Zamoyskiego (choć za zgodą Anny Jagiellonki) dojsć miało do zmiany projektu, co doprowadziło do realizacji istniejącego nagrobka z figurą leżącą. Nadal jednak, naszym zdaniem, wydaje się wart rozważenia podnoszony przez Katarzynę Mikocką–Rachubową problem relacji między ostateczną formą nagrobka króla a kształtem nagrobka Anny Jagiellonki, odkutego również przez Gucciego. Z problematyką nagrobka królewskiego koresponduje artykuł Elżbiety Budzińskiej (s. 529–534) poświęcony pomnikowi nagrobnemu Franciszka Wesseliniego (Wesselényi), zaufanego sługi króla Stefana. Wystawiony przez wdowę po śmierci Wesseliniego w 1594 r. w kościele Franciszkanów w Krakowie, pomnik dziś nie istnieje. Znany jest głównie z dziewiętnastowiecznych przekazów ikonograficznych, wskazujących na jego pochodzenie z warsztatu tzw. mistrza nagrobka Prospera Provany. Zachowała się jednak w lapidarium klasztornym sama figura nagrobna, która wykazuje podobieństwa z innymi dziełami tego warsztatu, a także z rysunkiem ze zbioru wizerunków znamienitych Polaków z kolekcji Stanisława Augusta, z półpostaciowym wzorowanym na nagrobku portretem Wesseliniego i tekstem łacińskiej, niezachowanej inskrypcji nagrobnej.

Stanisław Mossakowski (s. 535–549) przedstawił końcowy okres życia Giovanniego Battisty Gisleniego, wybitnego architekta i muzyka, służącego wiele lat trzem polskim władcom: Zygmuntowi III, Władysławowi IV i Janowi Kazimierzowi Wazie. Pochodzący z Rzymu Gisleni, po śmierci królowej Ludwiki Marii w 1667 r., powrócił do rodzinnego Rzymu, gdzie mógł zamieszkać we własnym domu przy Via della Croce i uczestniczyć w pracach Akademii św. Łukasza. Kontakty z Polską i Polakami, zwłaszcza odwiedzającymi Wieczne Miasto jednak nie ustały, także po elekcji Michała Korybuta Wiśniowieckiego (Gisleni pełnił właściwie rolę faktora dworu polskiego). Relacje z pobytu w Rzymie młodego księcia Aleksandra Janusza Zasławskiego–Ostrogskiego, któremu Gisleni służył jako *cicerone*, zawierają szereg przyczynków do wrażliwości estetycznej dawnych Polaków, podziwiających jednak nie tylko, jak zazwyczaj, wszelkie obiekty kultu, ale także kolekcje rzeźb i rzymskie ogrody. Schorowany Gisleni zaprojektował swoje słynne, budzące do dziś podziw epitafium, znajdujące się w kościele S. Maria del Popolo. Autor przeanalizował niezwykle program ideowy tego nagrobka, złożony z portretu Gisleniego, obszernej inskrypcji, herbu, dwóch emblematów, a także przykuwającej

natychmiast uwagę widza naturalistycznej i tym bardziej makabrycznej półfigury szkieletu w całunie.

Artur Ba d a c h (s. 551–560), poszukując analogii figury Zygmunta III Wazy z jego warszawskiej kolumny, zwrócił szczególną uwagę na dwa wybitne przykłady wczesnonowożytnej rzeźby portretowej: figurę nagrobną Pawła III z jego nagrobka w bazylice św. Piotra (Guglielmo della Porta, 1576) i brązową statuetkę Henryka IV Burbona w bazylice św. Jana na Lateranie (Nicolas Cordier, 1608). Papież przedstawiony został w kapie, na której w kwaternionach widnieją alegorie jego cnót. Na elementach antykizowanego stroju Henryka IV cnoty ukazane zostały w ilustrujących je scenach mitologicznych. Podobne elementy symboliczne — przedstawienia cnót teologicznych i kardynalnych — odnajdujemy na płaszczu Zygmunta III Wazy. Należy jednak zwrócić uwagę, że zwłaszcza w przypadku posągu króla Polski, ukazanego jako *defensor Fidei*, owe przedstawienia cnót są niedostrzegalne gołym okiem na ustawionej wysoko figurze. Niewątpliwie natomiast widoczne jest upozowanie władcy połączone z wymową jego symbolicznych atrybutów.

Katarzyna i Michał Wa r d z y ń s c y (s. 561–570) omówili problem recepcji wzorca tzw. *putti fiamminghi*, stworzonego głównie przez François Quesnoya, w twórczości Andreasa Schlütera (II) — jednego z najwybitniejszych twórców klasycyzującego baroku w Europie.

Jakub S i t o (s. 571–578) przedstawił nowe materiały źródłowe do dziejów słynnego „Złotego Salonu” w Puławach, projektu Juste-Aurèle’a Meissoniera. Wystrój jednego z głównych wnętrz pałacu książąt Czartoryskich w Puławach, zrealizowany w połowie XVIII w. dla Aleksandra Augusta Czartoryskiego, uznawany za arcydzieło rokokowego dekoratorstwa wnętrz, został zniszczony przez Rosjan po zajęciu Puław w czasie Insurekcji Kościuszkowskiej. Zachowały się jednak rysunki projektowe i pomiarowe, a także archiwalia, które pozwalają niemal w pełni odtworzyć wygląd „Złotego salonu” i dzieje jego powstawania.

Tom zamyka (prócz wspomnianej bibliografii prac Jubilata, indeksu oraz spisu ilustracji) artykuł Pawła M i g a s i e w i c z a (s. 579–584) poświęcony kondycji rzeźbiarza w Polsce nowożytnej. Autor zebrał tu przykłady świadectw tożsamości artystycznej i osobistej godności twórców umieszczanych na ich dziełach (poczynając od sygnatury Wita Stossa na nagrobku Kazimierza Jagiellończyka), nieliczne przykłady autoportretów, świadectwa uznania przez współczesnych oraz, głównie epigraficzne, dowody sławy pośmiertnej.

Dokonany przegląd treści kilkudziesięciu artykułów potwierdza wyrażone na wstępie przekonanie o wybitnej roli Jubilata jako inspiratora badań, a zarazem pozwala wyświadczyć jak najlepsze świadectwo dociekliwości i odkrywczosci bez mała wszystkich autorów książki w ich refleksji nad polską a także europejską sztuką i kulturą. Należy też życzyć Jubilatowi i nam wszystkim kolejnego tomu, tak obfitującego w ważne ustalenia.

Marek Janicki  
Uniwersytet Warszawski  
Instytut Historyczny