

Wiesława Ozdoba-Kosierkiewicz

Portret polski XVII- i XVIII-wieczny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 12, 151-193

1982

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WIESŁAWA OZDOBA-KOSIERKIEWICZ

PORTRET POLSKI XVII- I XVIII-WIECZNY ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Muzeum Narodowe w Kielcach szczyli się posiadaniem jednego z największych w kraju zbioru portretu polskiego XVII i XVIII wieku. Pozyskano go w latach 1945—1946 — w okresie zabezpieczania mienia podworskiego, między innymi z majątków: Wielopolskich, Sołtyków, Halpertów, Linowskich i Morstinów.

Zespół tych obrazów eksponowany na jubileuszowej wystawie¹ pozwolił na przesłedzenie pewnego fragmentu dziejów malarstwa polskiego — od początku XVII do końca XVIII wieku.

Usystematyzowanie i opracowanie portretów stało się podstawą do dokonania pewnych uściśleń chronologicznych, dostarczyło bogatego materiału dotyczącego historii rodów i ich kolekcji, ułatwiło ustalenie powinowactwa i koligacji portretowanych, umożliwiło wreszcie identyfikację niektórych dotychczas nie określonych bądź mylnie nazwanych wizerunków.

Przy obecnym stanie badań referat sygnalizuje wiele spraw i problemów, nie wyczerpując ich w pełni. Stanowi on jednak pierwszą próbę charakterystyki nadzwyczaj bogatego zbioru, a ogranicza się głównie do omówienia dwóch największych kolekcji — Wielopolskich Gonzagów-Myszkowskich z Chrobrza i Sołtyków z Kurozwęk. Ponadto charakteryzuje także ciekawsze pozycje z kolekcji Morstinów z Kobylnik i Linowskich z Ziemblic.

Niektóre przykłady cennego zespołu portretów wystawiane były już wcześniej, zarówno w kraju, jak i za granicą, budząc powszechne zainteresowanie².

Tematyka portretowa rozwijająca się w Polsce w XVII wieku przeżywa swój pełny rozkwit w następnym stuleciu. Wiąże się to w dużej mierze z charakte-

¹ Referat przygotowany został na jubileuszową sesję naukową zorganizowaną w Muzeum Narodowym w Kielcach w dniu 14 czerwca 1978 roku w oparciu o materiał zabytkowy, eksponowany na wystawie *Portret sarmacki*, towarzyszącej jubileuszowym uroczystościom związanym z 70-leciem istnienia Muzeum.

² *Portret polski XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1977 (Katalog wystawy oprac. pod red. J. Ruszczycówny), poz. 13, 16, 62, 63, 87 i 191; *Portret sarmacki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, Kielce 1977 (Katalog wystawy), oprac. W. Ozdoba-Kosierkiewicz, s. 2 i 6, tamże zawarta najważniejsza bibliografia podana przy poszczególnych pozycjach katalogowych.

rystycznym dla epoki ziemiańskim stylem życia, w którym główną rolę odgrywa magnateria i szybko bogacąca się szlachta — przekonana o swej wyższości, w związku z obowiązującą powszechnie teorią o sarmackim pochodzeniu tej warstwy społeczeństwa³.

Posiadanie własnego portretu zaspokajało nie tyle ambicje artystyczne, ile raczej dumę rodową, a czasem pomagało w zdobyciu bądź ugruntowaniu pozycji społecznej. Portret stał się tematem dominującym w malarstwie sztalugowym tamtych czasów. Wśród prezentowanych na wystawie cennych wytworów naszej kultury narodowej znajdujemy portrety magnackie i szlacheckie, portrety osób duchownych i świeckich, zarówno męskie, jak i kobiece.

W grupie omawianych portretów większość stanowią prace o średnim poziomie artystycznym, wykonane przez artystów rodzimych (najczęściej anonimowych), którym zawdzięczamy stworzenie tzw. „portretu sarmackiego”. Terminu tego używać będziemy nie tylko w odniesieniu do portretu prymitywnego, ale — nadając mu szersze znaczenie — mianem tym nazywać będziemy wszelkie wytwory malarstwa portretowego mające odrębny, rodzimy charakter.

Drugi zespół tworzą dzieła, które mimo sarmackiej interpretacji stworzone zostały przez artystów pozostających pod silnym wpływem sztuki europejskiej, a ściślej mówiąc francuskiej i saskiej. Przykładem mogą tu być niektóre portrety z magnackiej kolekcji Wielopolskich. Potwierdza się w tym wypadku znane przekonanie o więzach oświeconych klas polskich głównie z Francją, która w XVIII wieku narzucała całej Europie swą kulturę. Nic więc dziwnego, że obok własnych rodzimych poglądów „postawa ideowa i orientacja artystyczna magnaterii sarmatyzmu oświeconego — były najbliższe francuskim”⁴.

Portret sarmacki jako swoisty wytwór akcentujący rodzimą odrębność narodową przejął ze sztuki zachodnioeuropejskiej formę portretu reprezentacyjnego w całej postaci, z konwencjonalnie potraktowanym pałacowym wnętrzem, które czasem symbolizuje filar, kolumna, podpięta kotara, fragment posadzki i obowiązujący niemal zawsze stolik i fotel. Uzupełniają te kompozycje herby wskazujące ród i koligacje oraz inskrypcje zawierające informacje o osobie, określające jej ważność.

Na tym tle godnie pozują okazałe postacie — stoją one najczęściej w lekkim kontraście, nawiązując do ulubionego prototypu, jakim był Köberowski portret Stefana Batorego. Ten schemat kompozycyjny — utrzymujący się przez wieki w polskim malarstwie portretowym — powtarzają prawie wszystkie pokazane na wystawie portrety typu *en pied* ze zbiorów Muzeum kieleckiego. Liczebnie przeważają jednak portrety ukazujące modela do pasa lub w popiersiu. Większość z nich kojarzy nam się z jakościami formalnymi, jakie zwykło się łączyć z malarstwem sarmackim. Polegają one na brylowatym ujęciu twarzy i płaskim traktowaniu reszty ciała, określeniu postaci mocną, twardą kreską i użyciu intensywnych barw, braku światłocieniowego modelunku, nieumiejętnym oddaniu kompozycji przestrzennej, wreszcie uderzającym nade wszystko realizmie w przedstawieniu rysów twarzy modela.

³ M. in.: T. Ulewicz *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1950; S. Cynarski *Sarmatyzm — ideologia i styl życia* [w:] *Polska XVII w. Państwo — Społeczeństwo — Kultura*, Warszawa 1969.

⁴ M. Karpowicz *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa 1970, s. 195.

Cechy te doskonale uwidoczniają się w wizerunkach wielu osób związanych z rodzinnymi kolekcjami, których omówieniu poświęcone jest niniejsze opracowanie.

Są to głównie portrety związane z magnacką kolekcją Wielopolskich Gonzagów-Myszkowskich, nobilitowanych w Polsce bojarów Sałtykowych-Morozowych, w polskim brzmieniu Sołtyków, oraz z kolekcją Morstinów, stanowiącą zbiór portretów rycerskich różnych osób, nie tylko związanych z tą rodziną.

Obok przedstawień o sarmackim charakterze kolekcje te zawierają także portrety różniące się znacznie swym poziomem artystycznym od tych „domorosłych wytworów” i nawiązujące raczej do poziomu sztuki europejskiej.

Koegzystowanie ze sobą tych dwóch tendencji — z jednej strony wierności tradycji, z drugiej — odejście od niej i czerpanie ze sztuki obcej (widoczne zwłaszcza u magnaterii) — doskonale obrazuje sytuację w sztuce polskiej tamtych czasów.

Ambicja, by imponować innym znakomitością swych przodków, była głównym motorem tworzenia galerii rodzinnych.

Dobrze ilustruje ten problem magnacka kolekcja Wielopolskich-Myszkowskich. Starożytny ten ród, dziedzicząc znaczną fortunę po biskupie Piotrze Myszkowskim⁵, uzyskał w 1605 roku prawo do ordynacji, a za pozwoleniem papieża Klemensa VIII przyjął do wygasającej rodziny Gonzagów⁶. Pieczętował się odtąd ich godłem, skojarzonym z rodowym Jastrzębce, i używał tytułu margrabiowskiego. Skoligałony następnie z rodziną królewską (poprzez trzeci ożenek Jana Wielopolskiego — kanclerza wielkiego koronnego — z siostrą królowej Marysienki Sobieskiej), wydał wielu mężów piastujących wysokie godności: kanclerzy, marszałków, wojewodów, starostów itp.

Ród ten posiadał rozległe majątki w Małopolsce i na Śląsku, które „opierając się o Podkarpacie poprzez Kieleckie, sięgały w Lubelskie”⁷. Fortuna Myszkowskich przeszła po kądzieli na Wielopolskich (wniosła ją wspomnianemu Janowi Wielopolskiemu druga jego żona, Konstancja Krystyna z Komorowskich). Nabyte wówczas przez Jana Wielopolskiego hrabstwo żywieckie wzmocniło jeszcze majątność dziedziczną, która nie ostała się jednak długo, trwoniona przez kolejnych ordynatów. W końcu XVIII wieku dobra podupadają, a działalność Wielopolskich na gruncie społeczno-politycznym kończy ostatni margrabia — Aleksander⁸.

Portrety rodzinne Wielopolskich dotarły do zbiorów muzealnych z Chro-

⁵ L. Łętowski *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, Kraków 1852, t. II, s. 139—144.

⁶ G. Labuda *Codex Myszkowianae Ordinationis*, t. I, Chroberz 1940, s. XXXVII, nr 79; Mantua, 4 czerwca 1597 (właściwie 1598), *Wincenty Gonzaga ks. Mantui nadaje Zygmuntowi i Piotrowi Myszkowskim przywilej noszenia nazwiska i herbu Gonzagów*, s. XXXXVIII, nr 86; Rzym, 9 sierpnia 1605 roku, *Paweł V papież oznajmia, że Klemens VIII wyniósł Zygmunta, Piotra i Klemensa Myszkowskich do godności margrabiów, a Mirów — margrabstwa*.

⁷ A. M. Skałkowski *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych*, t. I i II, Poznań 1947.

⁸ Aleksander Wielopolski (1803—1877), znany polityk konserwatywny, zwolennik ugody z caratem, dążył do przywrócenia tą drogą autonomicznych instytucji państwowych.

brza, w którym stanowiły wyposażenie wnętrza pałacu, wzniesionego w 2. połowie XIX wieku przez Aleksandra według projektu Henryka Marconiego. Zachowany stary inwentarz⁹ zawiera informacje, dokładnie określające miejsca, w których zawieszane były portrety poszczególnych członków rodu. W pałacu chroborskim znalazły się pamiątki rodzinne, pochodzące z innych rezydencji Wielopolskich, głównie z Książa i Pieskowej Skały. Z zapałem zwoził je doceniający ich wartość Aleksander, który

obok zrozumienia miał i serce dla spuścizny rodowej [...], wymawiał sobie wszystkie dokumenta familijne, oprócz tego wszystkie portrety i obrazy, tak w Żywcu, jak i w pałacu [krakowskim] się znajdujące¹⁰.

Jedynym wizerunkiem duchownego wchodzącym w skład kolekcji był portret Piotra Myszkowskiego, biskupa krakowskiego (ryc. 1, nr inw. 909). Wisiał on w westybulu pałacu w Chrobrzu¹¹. Postać biskupa¹² została przedstawiona *en pied*, na neutralnym tle, przy stoliku, z książką i infułą. Cechuje ją spokój, dostojność, hieratyczna poza. Wszystko to sugeruje, że portret, który można datować na koniec XVII wieku, powstał zapewne w oparciu o wcześniejszy przekaz ikonograficzny. Sama twarz biskupa jest zbliżona do portretu z klasztoru Franciszkanów w Krakowie, namalowanego w 6 lat po śmierci biskupa w 1597 roku¹³. Różnica w potraktowaniu reszty postaci, która w krakowskim obrazie jest bardziej ożywiona i pozbawiona płaszczyznowości, świadczyłaby o innym, wcześniejszym wzorze dla naszego portretu. Gama kolorystyczna obrazu, ograniczona głównie do bieli i czerni, dyskretnie ożywionych zieleniami, nadaje mu wyraz pewnej surowości, nie korespondującej z rzeczywistym zamalowaniem biskupa do przepychu; mówi o nim jedynie bogato zdobiona infuła.

Najstarszym z kolekcji jest wykonany w 1. ćwierci XVII wieku portret mar-

⁹ *Spis wszelkich ruchomości znalezionych w pałacu i oficynie Chroberz z dn. 10 czerwca 1863* (Archiwum Ordynacji Myszkowskich, sygn. 808, WAP Kielce).

¹⁰ A. M. Skałkowski, op. cit., t. II, s. 68.

¹¹ Ibidem, t. I, repr. po stronie tytułowej.

¹² Piotr Myszkowski (1576—1591), biskup krakowski, h. Jastrzębiec, syn Jana i Doroty Pieczychojskiej, założyciel ordynacji Myszkowskich, kanonik krakowski — 1545, gnieźnieński — 1549, scholastyk krakowski — 1553, sekretarz królewski i archidiakon poznański — ok. 1560, proboszcz gnieźnieński — 1560, łączycy — 1561, poznański i płocki — 1562, bp płocki — 1568, bp krakowski — 1577, 1586 — nabył Pińczów, oddał kościół pod zarząd paulinów, 1583 — jego staraniem uległa przebudowie kolegiata kielecka. „Zgromadzony przez siebie majątek, na który składały się 3 miasta, 78 wsi i kilkanaście z prastarego Jastrzębców dziedzictwa, przekazał swoim synowcom” (A. M. Skałkowski, op. cit., t. I, s. 2); „Lubił on nauki, rad obcował z uczonymi i dom swój nimi napelniał. Prócz wzniesionych kościołów i pałaców biskupich zostawił bratankom Zygmunтови i Piotrowi ośm milionów złotych, Chroberz, zamek z włością obszerną, pińczowskie i mirowskie dobra, i wiele innych nakupił w Krakowskiem, Mazowszu i Śląsku” (L. Łętowski, op. cit., s. 142, 143).

¹³ A. Fischinger *Kaplica Myszkowskich w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” t. XXXIII, z. 3, fig. 30.



Ryc. 1. *Piotr Myszkowski*, biskup krakowski, nr inw. MNKi/M/909



Ryc. 2. Zygmunt
Gonzaga Myszkowski, nr inw.
MNKi/M/1077

grabiego Zygmunta Gonzagi Myszkowskiego¹⁴ (ryc. 2, nr inw. 1077). Synowiec biskupa ujęty jest w półpostaci, ubrany w karmazynowe szaty: dechę podbitą ciemnym futrem i widoczny spod niej żupan przepasany pasem. Dominujące w kompozycji plamy jasnej czerwieni stroju rozbite są czernią futra, tła i laski marszałkowskiej, którą trzyma portretowany. Najwięcej uwagi poświęcił artysta twarzy modela, w której narzucają się naszej uwadze bystro patrzące oczy z charakterystycznie wygiętymi łukami brwi. Ciemna, ziemistożółta karnacja chłodem swej tonacji przeciwstawia się także intensywnym czerwieniom stroju. Dostojeństwo i powaga, rysujące się w wyrazie twarzy Zygmunta, nadają mu charakter władczości.

¹⁴ Zygmunt Gonzaga Myszkowski (1562—1615), pierwszy ordynat pińczowski, syn Zygmunta, dworzanina królewskiego, 1600 — kasztelan wojnicki, 1603 — marszałek wielki koronny, starosta piotrkowski, nowokorczyński, solecki, poseł królewski do Wiednia i Włoch; żona — Elżbieta Boguszcówna.

Ryc. 3. *Konstancja Krystyna z Komorowskich Wielopolska*, nr. inw. MNKi/M/69



Godnie on majestat Rzplitej zastępował w misjach zagranicznych. Okazały aż do zbytku, wielełożył na budowle, sprowadził obcych rzemieślników i artystów. Skupował obrazy i rzeźby, lubował się w muzyce¹⁵.

Starannie wykształcony za granicą (dzięki pomocy stryja biskupa), kochał sztukę we wszystkich jej przejawach. Otoczony artystami sprowadzonymi z Włoch, zafascynowany był kulturą tego kraju. Współcześni nazywali go nawet Włochem.

Wobec braku przekazów trudno dziś rozstrzygnąć, kto był autorem jego portretu — czy mógł nim być artysta obcego pochodzenia, jeden z tych, których zatrudniał margrabia fundując różne obiekty? Można przyjąć, że portret mógł powstać między rokiem 1603 a 1615. Pierwsza data mówi o nadaniu godności marszałka, druga wyznacza datę śmierci. Szczery i bezpośredni stosunek

¹⁵ A. M. Skalkowski, op. cit., t. I, s. 3.

artysty do modelu, bystrość obserwacji w przekazaniu jego cech wykluczają powstanie portretu jako wizerunku pośmiertnego. Biegiełość techniczna, swoboda i miękkość w posługiwaniu się malarskimi środkami każą się domyślać artysty niepośledniej miary, wykonującego studium z natury. Za słusnością tego sądu przemawia także prawdopodobieństwo wykorzystania portretu jako wzoru do rzeźbionego popiersia Zygmunta do kaplicy Myszkowskich budowanej w latach 1603—1614¹⁶. Podobieństwo pozy, stroju, oznaki godności — wszystko to uzasadnia powyższe przypuszczenie.

Po wygaśnięciu męskiej linii rodu Myszkowskich prawo do dziedziczenia ordynacji wnosi Janowi Wielopolskiemu Konstancja Krystyna Komorowska¹⁷ jako jego druga żona (ryc. 3, nr inw. 69).

Jan Wielopolski¹⁸ w kolekcji rodzinnej miał kilka portretów, do Muzeum trafiły cztery: dwa w popiersiu z końca XVII wieku i dwa w całej postaci XVIII-wieczne. Większy portret w popiersiu (ryc. 4, nr inw. 964) obok dbałości o oddanie twarzy kanclerza, okolonej ciemną obfitą peruką, cechuje nie mniejsza staranność w opracowaniu stroju: pancerza, koronkowego żabotu i kokardy. Ogólny ciemny ton obrazu rozjaśniają dyskretne akcenty bieli i ożywia czerwień. Pewne zbieżności, jakie wykazuje on w zestawieniu z portretem malowanym przez Hiacynta Rigauda w 1684 r. przedstawiającym Jana Andrzeja Morsztyna¹⁹, łączą go z malarstwem francuskim. „Wielopolski podobnie jak Morsztyn należący do elity kulturalnej Warszawy był także zagorzałym frankofilem”²⁰. Przyjaźń z Morsztynem, częste przebywanie w stolicy stworzyły możliwość korzystania z usług artysty — cudzoziemca. Portret ten posłużył zapewne jako wzór dla drugiego popiersia Wielopolskiego, mniej starannie malowanego, wpisanego w owal, niewielkiego formatu (nr inw. 68), który do

¹⁶ A. Fischinger, op. cit., s. 101.

¹⁷ Konstancja Krystyna Komorowska (1647—1675), córka starosty barwałdzkiego Krzysztofa i Marianny z Przyleckich, od 1664 druga żona Jana Wielopolskiego, kanclerza wielkiego koronnego.

¹⁸ Jan Wielopolski (zm. 1688), syn Jana, wojewody krakowskiego (zm. 1668), i Zofii Kochanowskiej, kanclerz wielki koronny — 1678, generał małopolski, starosta biecki, bocheński, nowotarski, doliński. Trzykrotnie żonaty: 1. — Angella Febronia Koniecpolska; 2. — Konstancja Krystyna Komorowska; 3. — Maria Anna de la Grange d'Arquien. J. W. odkupił od Komorowskich hrabstwo żywieckie, a w roku 1681 zamek Pieskową Skałę. (A. Komoniewski *Dziejopis żywiecki*, Żywiec 1937, t. I, s. 263; dane biograficzne do poszczególnych osób z rodziny Wielopolskich opracowano w oparciu o dostępną literaturę: Herbarze: Bonieckiego, Leszczyca, W. Dworzaczka *Genealogia*, Warszawa 1959; wykorzystano także niektóre informacje zebrane przez J. Ruśniaczka z Warszawy, pracującego nad *Ikonomią rodziny Wielopolskich*.)

¹⁹ Zob. portret J. A. Morsztyna ze zbiorów wilanowskich, nr inw. 1199 Wil., d. 648 — *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i galerii pałacu w Wilanowie* (Katalog, oprac. zbiorowe), Warszawa 1967, s. 131 poz. 138 b. Należy także zwrócić uwagę na rzeźbiarskie popiersie J. W., wykonane na zlecenie króla Stanisława Augusta dla zamku warszawskiego. Wzorem dla Giacomo Monaldiego w przypadku biustu Wielopolskiego był stary miedzioryt Jana Edelincka. (T. Mańkowski *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976, s. 197, 206, 212, ryc. 23).

²⁰ M. Karpowicz, op. cit., s. 181.

Ryc. 4. *Jan Wielopolski*, kanclerz wielki koronny, nr inw. MNKi/M/964



muzeum dostał się wraz z trzema identycznych rozmiarów portretami kobiecymi z Jeleńca, majątku Halpertów. Młode kobiety, w bogatych strojach z koronkami i klejnotami, są najprawdopodobniej wizerunkami kolejnych żon kanclerza. Można odnaleźć w nich analogie do portretów rodzinnych Sobieskich²¹, malowanych przez Francuzów. Możliwość kontaktów uzasadniałyby związki pokrewieństwa między tymi rodami. Dwa całopostaciowe konterfekty Jana Wielopolskiego — kanclerza, różnią się zasadniczo. Pierwszy (nr inw. 908) w zbroi typu zachodnioeuropejskiego, czerwonym płaszczu i ciemnej długiej peruce, przy stoliku i fotelu — nawiązuje do francuskich dworskich portretów reprezentacyjnych. Drugi (nr inw. 915) nosi wyraźne znamiona malarstwa rodzimego. Ukazuje modela w starszym wieku, w staropolskim stroju, przy kara-

²¹ *Portrety osobistości...*, op. cit., s. 119 i 196 porównaj z portretami Marii Kazimierzy, nr inw. 77607, i Teresy Kunegundy, nr inw. 1200 Wil. d. 649, oraz W. Drecka *Z twórczości Siemiginowskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. VIII, 1964, s. 227—8, il. 14, — przypisywany przez W. Drecką Siemiginowskiemu.



Ryc. 5. Jan Wielopolski, wojewoda krakowski, nr inw. MNKi/M/916

beli, modnie podgolonego (z charakterystycznym czubem). Poziom artystyczny obrazu przemawia za wykonaniem przez miejscowego artystę (korzystającego zapewne z wcześniejszego wzoru).

Portret Kacpra Wielopolskiego²² (nr inw. 907) — podkomorzego krakowskiego, dziadka Jana — także powtarza tradycyjny schemat kompozycyjny, pełen uogólnień i uproszczeń formalnych²³. Jest on najprawdopodobniej XVIII-wieczną kopią wcześniejszego o sto lat wizerunku Kacpra znajdującego się w kościele parafialnym w Bieczu, umieszczonego tam wraz z innymi portretami starostów bieckich. Domalowana później tarcza z inskrypcją zwieńczona koroną hrabiowską (na portrecie Kacpra) mówi o braku znajomości historii przez kładącego napis. Kacper nie posiadał tytułu hrabiego. Otrzymał go dopiero jego syn — Jan, w 1656 roku na podstawie przywileju Ferdynanda III²⁴.

Jan Wielopolski²⁵, wojewoda krakowski, syn Kacpra, a ojciec Jana — kanclerza, posiadał też w kolekcji rodzinnej portret w typie *en pied* na tle architektury z balustradą. Występuje na nim w czerwonym żupanie i zielonym ko-

²² Kacper Wielopolski (zm. 1636), podkomorzy krakowski herbu Starykoń, podstarości biecki — 1590, sędzia grodzki biecki — 1592, podsędek ziemski krakowski — 1597, sędzia ziemski krakowski — 1605, starosta wielicki, bocheński; żona — Elżbieta Broniewska; córka — Anna, — 1° v. Niewiarowska, 2° v. Stokowska; syn — Jan, zm. 1668.

²³ Obydwa portrety zostały określone jako XIX-wieczne kopie, wykonane na zlecenie margrabiego Aleksandra (Dokumentacja konserwatorska, PKZ Kraków 1976 i 1977. Prace konserwatorskie prowadzili: mgr A. Bogdanowska, (kier.) mgr J. Styrna, mgr Z. Wójcik, B. Hano, M. Piotrowska. Dokumentację portretu Kacpra opracowała mgr M. Zawadzka-Nikiforow), XIX-wieczne pochodzenie obrazów budzi jednak wątpliwości. Nie wydaje się także prawdopodobne zlecenie wykonania ich przez Aleksandra; w roku 1850 stanowiły wyposażenie sali do uczt w Pieskowej Skale, czytamy o tym u. J. Wiślickiego *Opis Królestwa Polskiego*, Warszawa 1850, „Tekka Konserwatorska” 2, i Alfreda Majewskiego *Pieskowa Skala*, Warszawa 1953. Wielopolscy w tym czasie żyją w dość skromnych warunkach, świadczą o tym listy matki Aleksandra, on zaś resztki odziedziczonej fortuny przeznaczają na procesy o odzyskanie ordynacji oraz budowę pałacu chrobberskiego, dokąd zwozi pamiątki rodzinne, m. in. wymienione portrety z Pieskowej Skąły. Za wcześniejszym powstaniem portretów przemawia także bolusowa zaprawa — typowa dla XVII i XVIII wieku, oraz fakt, że nosiły ślady dawnych konserwacji, którą przeprowadzono łącznie z dublowaniem płócien. Czy zachodziłaby taka potrzeba, gdyby stworzone zostały tak późno? W 1939 r. zostały uszkodzone (pocisk wpadł przez okno pałacu). W takim stanie przywieziono je do Kielc.

²⁴ K. Niesiecki *Herbarz polski*, Lipsk 1892, t. IX, s. 299.

²⁵ Jan Wielopolski (zm. 1668), dworzanin królewski — 1635, administrator żup bocheńskich — 1649, kasztelan wojnicki — 1655, wojewoda krakowski — 1667, starosta biecki, warszawski, bocheński, nowotarski. Odbył poselstwo od Jana Kazimierza do cesarza Ferdynanda III w czasie najazdu Szwedów, dostał od niego tytuł hrabiego (1656). Zob. W. Dworzaczek *Genealogia*, op. cit., s. 153; K. Niesiecki, op. cit., s. 299. „Hojny był na fundacje klasztorne w Krakowie i gdzie indziej. Bardzo być może, iż on to zbudował pałac, który stał się ozdobą Krakowa (r. 1667)” — S. Tomkowicz *Pałac Wielopolskich w Krakowie i jego dawna dekoracja malarska*, „Rocznik Krakowski”, XVIII, s. 11.



Ryc. 6. *Aleksander Jabłonowski*, chorąży koronny, nr inw. MNKi/M/939

pieniaku (ryc. 5, nr inw. 916). Wyróżnia go interesująca kolorystyka, poprawne proporcje pełnej gracji postaci, której twarz artysta modeluje światłem. Narzucają się tutaj skojarzenia z dobrymi wzorami pochodzącymi od Tomasza Dolabelli. Jest on utrzymany w charakterze portretów XVII-wiecznych. Reprezentacyjna władcza poza, staropolski strój, buława, karabela mówią o tej epoce. Autor portretu Jana z pewnością korzystać musiał z dawniejszego przekazu ikonograficznego²⁶.

Wśród portretów z kolekcji Wielopolskich przeważają prace malarzy nieznanymi. Portrety sygnowane wiążą się z nazwiskami malarzy cechu krakowskiego: Antonim Józefem Misiowskim i Łukaszem Orłowskim. Pierwszy z nich, czynny w latach 1735—1743, jest autorem trzech portretów: Franciszka Wielopolskiego (?), wojewody krakowskiego, z 1739 r., oraz dwóch jednakowych rozmiarów wizerunków z 1740 roku, z ujętymi do kolan postaciami: Aleksandra Jana Jabłonowskiego — chorążego koronnego (zm. 1723)²⁷ (ryc. 6, nr inw. 939), oraz wspomnianego Franciszka Wielopolskiego Gonzagę-Myszkowskie-

²⁶ Także uważany przez PKZ Kraków za XIX-wieczny.

²⁷ Aleksander Jan Jabłonowski (ok. 1672—1723), syn hetmana Stanisława Jana i Marii Anny Kazanowskiej, wielki chorąży koronny od 1693, starosta buski, korsuński, pułkownik wojsk koronnych, uczestnik walk z Tatarami i Turkami. W 1698 roku ożeniony z Teofilą Sieniawską, wojewodzianką wołyńską. Dzieci: Marianna Wielopolska, Jadwiga Woroniczowa, Józef Aleksander.

Rys. 7. Franciszek Wielopolski, Gonzaga-Myszkowski, nr inw. MNKi/M/ /988



go²⁸ (zm. 1732) (ryc. 7, nr inw. 988). Wszystkie trzy malowane pośmiertnie według wcześniejszych obrazów, w celu uzupełnienia galerii przodków, a zamówione najprawdopodobniej przez Jana — wojewodę sandomierskiego (syna Franciszka), i jego żonę Mariannę z Jabłonowskich (córkę Aleksandra), mających także portrety malowane współcześnie.

Pierwszy z nich, przedstawiający Franciszka (?) (nr inw. 998), jest typowym przykładem XVIII-wiecznego konterfektu rycerskiego w pancerzu, czerwonym, dekoracyjnie udrapowanym płaszczu, z Orderem Orła Białego, na ciemnym tle, z rysującą się koroną drzewa.

Dwa pozostałe należą do ciekawszych rozwiązań formalnych. Monumentalne w swej koncepcji, zwracają uwagę hieratycznym spokojem pierwszoplanowo ustawionych postaci, zastygłych w dostojnej pozie. Ukazani w całym bogactwie

²⁸ Franciszek Wielopolski Gonzaga-Myszkowski (zm. 1732), syn Jana, kanclerza, i Konstancji Krystyny z Komorowskich, hrabia na Żywcu i Pieskowej Skale, margrabia na Mirowie i Pińczowie. Od 1729 VIII (I) ordynat, wojewoda krakowski, generał małopolski, poseł do Anglii i Rzymu. 1. żona — Teresa Tarło (zm. 1701), 2. żona — Anna Lubomirska (zm. 1736). Dzieci z pierwszej żony: Marianna Franciszka (1697—1755), zakonnica; Karol (1699—1774), IX (II) ordynat; Jan (1701—1774), wojewoda sandomierski; z drugiej żony: Hieronim (ok. 1705—1779), koniuszy wielki koronny.

strojów: Jabłonowski w czarnej koszulce koleczej i czerwonym kontuszu z pętlcami, Wielopolski w pancerzu okrytym gronostajowym płaszczem, w bujnej białej peruce, pozują na rozbudowanym, dekoracyjnym tle, w którym obok podwieszanej kotary pojawiają się fragmenty pejzażu z batalistycznym sztafżem — istne „teatrum wojny”²⁹. Zawarty w tych kompozycjach patos odpowiada duchowi późnego baroku (bardziej zwraca uwagę w portrecie Wielopolskiego). Oba portrety stanowią przykład magnackich upodobań — chęci pokazania ważności swego rodu. Mimo nawiązań do dworskich portretów francuskich są bardzo rodzime. Przy staranym opracowaniu bryły całej postaci drażni jednak sztywność i twardość modelunku.

Inny portret Franciszka Wielopolskiego Gonzagi-Myszkowskiego w całej postaci bardziej nawiązuje do saskich wzorów — znacznie dojrzałszy artystycznie od wyżej wymienionych — zdradza dobrego malarza obcego pochodzenia. (Stanowi on temat referatu B. Modrzejewskiej).

Galeria Wielopolskich ukazuje wielu dalszych członków rodu. Obok trzech portretów Franciszka widzimy portrety jego dzieci z pierwszego małżeństwa z Teresą Tarło: Karola i Jana³⁰ — męża Marianny Jabłonowskiej, oraz portret jego drugiej żony, Anny z Lubomirskich³¹, i ich syna Hieronima³². Portrety Jana (ryc. 8, nr inw. 23) i Marianny (ryc. 9, nr inw. 989) wymagają dokładniejszych badań — jako zamawiający portrety ojców mogli również dla swoich wizerunków korzystać z usług warsztatu Misiowskiego. Szczególnie uderza w nich charakterystyczny sposób modelowania postaci, rozłożenia świateł (na pancerzu Jana i wrzcionowatym torsie Marianny). W portrecie jej zwraca także uwagę pejzaż z fontanną zbliżony do tła w portrecie Franciszka (?), ujętego w popiersiu (nr inw. 998).

Nie wszystkie portrety rodzinne trafiły do Kielc. Niektóre znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie, np. portrety Karola, Józefa i Hieronima — wszystkie przypisywane Mirysowi, który związany był czas jakiś z Wielopolskimi.

Hieronim Wielopolski — starosta krakowski, „szczególnie upodobał sobie zamek w Pieskowej Skale [...] na stałą rezydencję go przemienił”³³. W pracowni jego znajdowały się portrety malowane przez Łukasza Orłowskiego w 1762 roku (obok portretu Hieronima wisiał portret jego łowczego Persa). Trudno ustalić, co się z tymi obrazami stało. Może uległy zniszczeniu w czasie pożaru zamku w 1850 roku?

²⁹ Kojarzą się z batalistycznymi scenami w portretach A. Mirysa, np. w portrecie Klemensa Branickiego.

³⁰ Jan Wielopolski, wojewoda sandomierski (1701—1774); wojewoda — 1750, starosta lanckoroński i zagojski, syn Franciszka i Teresy Tarło; żona: Marianna z Jabłonowskich, dzieci: Felicja, Salomea (w zbiorach Muzeum znajduje się jej portret), Elżbieta, Jan Józef.

³¹ Anna z Lubomirskich Myszkowska-Wielopolska (zm. 1739), córka Hieronima Augusta, kasztelana krakowskiego, i Zofii Alten Bokum, stolnikówny litewskiej; żona Franciszka Wielopolskiego, syn — Hieronim.

³² Hieronim Wielopolski (ok. 1705—1779), syn Franciszka i Anny z Lubomirskich, wielki koniuszy koronny, generał małopolski, cześnik koronny, starosta krakowski — 1768, starosta żarnowiecki; żona: Urszula z Potockich (zm. 1806), bezdzietni.

³³ J. Wiślicki, *op. cit.* s. 11

Ryc. 8. Jan Wielopolski, wojewoda sandomierski, nr inw. MNKi/M/23



W Muzeum kieleckim znajdują się dwa portrety Hieronima, malowane w różnych okresach życia. Pozwalają one skonfrontować jego wygląd z lat wczesnej młodości z wizerunkiem ukazującym go w wieku dojrzałym. Pierwszy jest repliką portretu wykonanego przez Mirysa (znajdującego się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu³⁴). Widać w nim upodobanie artysty do wiernego oddania rysów modela oraz podkreślenia ich piękna. Konsekwentnie przemyślana kolorystyka podnosi walory obrazu. Drugi portret Hieronima w wieku dojrzałym (nr inw. 1151) cechuje doskonała charakterystyka fizjonomii. Wykonany został przez bliżej nie określonego biegłego malującego artystę. Czy można uważać go za zaginione dzieło Orłowskiego? Dokładniejsze badania winny uściślić ten problem. Żonę Hieronima, Urszulę z Potockich Wielopolską³⁵ (ryc. 10, nr inw. 991), malował Łukasz Orłowski (ok. 1750 roku. W wize-

³⁴ S. Szymański *Sylwester August Mirys*, Wrocław 1964, s. 26, ryc. 44.

³⁵ Urszula z Potockich Wielopolska (po 1721—1806), córka starosty trembowelskiego Michała Franciszka i Marianny z Kąckich, żona Hieronima.



Ryc. 9. *Marianna z Jabłonowskich Wielopolska*, nr inw. MNKi/M/989

runku jej zwraca uwagę szczerzy realizm w przedstawieniu twarzy starszej kobiety z wąskimi zaciśniętymi ustami. Interesujący jest także umowny zielonkaworóżowy koloryt karnacji modelki, współgrający z szarościami sukni, odcinającej się od czerni płaszcza. Biorąc pod uwagę wiek pozujących — portrety obojga małżonków mogły być wykonane w jednym czasie.

Portrety kobiece, między innymi Anny Konstancji Wielopolskiej Małachowskiej (nr inw. 974) oraz kilku nie zidentyfikowanych dam z rodziny Wielopolskich: w czerwonej, zielonej i niebieskiej sukni (nr inw. 1000, 963, 997, 996), odznaczają się bardzo wyraźnym akcentowaniem walorów dekoracyjnych stroju (zgodnie z panującą modą kobiety ubrane są według wzorów francuskich). Niektóre z nich utrzymane są w konwencji barokowej, np. dostojna matrona Anna z Lubomirskich Wielopolska Myszkowska (ryc. 11, nr inw. 990), siedząca w fotelu w czerni i gronostajach. Pozostałe, jak np. dama w niebieskiej sukni — łączą swoisty wdzięk rokoka ze sztywnością sarmacką, nie odbiegając od przeciętności. W przypadku dwóch innych portretów uderza wyjątkowe podobieństwo rysów twarzy. Są to: nie określona dama (nr inw. 963) i kobieta w sukni bogato zdobionej klejnotami i futrem (nr. inw. 83). Obydwa kojarzą się

Ryc. 10. Urszula z Potockich Wielopolska, nr inw. MNKi/M/991



z tą samą modelką o charakterystycznych rysach: wysokim czole, migdałowego kształtu oczach, wyraźnie zarysowanych brwiach, długim nosie i wydatnych ustach.

Wizerunek Marii Anny z domu de la Grange d'Arquien (nr inw. 82), siostry Marii Kazimiery, która była trzecią żoną wspomnianego już Jana Wielopolskiego — kanclerza wielkiego koronnego, niesłusznie uchodzący za dzieło M. Altomontego³⁶, wymaga oddzielnego opracowania.

Informacje zawarte w przekazach dotyczących wyposażenia wnętrza zamku w Pieskowej Skale³⁷ mówią o dobrym guście jego właścicieli. Oprócz licznych wiszących na ścianach portretów rodzinnych oraz różnych osób z czasów Augusta II — znajdowały się tam krajobrazy i sceny ze szkoły flamandzkiej. Wnę-

³⁶ B. Fabiani *Nieznane portrety Paców*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XV/2, 1971, s. 170.

³⁷ J. Wiślicki, op. cit., t. I — znajdujący się tu opis sali przeznaczonej do uczt świadczy o umiłowaniu przez Wielopolskich przepychu i typowo barokowego przeładowania wnętrza.

trza wypełniały starożytne sprzęty, co stworzyło u współczesnych opinię, że „zamek w Pieskowej Skale to Muzeum Polski”.

Można by tu mówić o mecenacie artystycznym rodu Wielopolskich Gonzagów-Myszkowskich. Liczne budowle sakralne i świeckie, rzeźby, a także szereg dzieł malarskich powstało dzięki ich fundacjom. Oprócz wymienionych już artystów pracowali dla nich znani malarze francuscy, tacy jak: Claude Callot i François Desportes³⁸, autorzy znanych portretów Marii Anny Wielopolskiej — kanclerzyny, oraz starszej jej siostry Marii Ludwiki de Bethune. Zdobiły one przez wiele lat wnętrza pałacu w Wilanowie.

Kolekcja Wielopolskich jest nie tylko liczebnie największą galerią rodzinną w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, ale także najciekawszą z uwagi na wartości formalne, jakie prezentuje.

Kolekcja Sołtyków — rodu wywodzącego się od sławnych bojarów Sałtykowych-Morozowych, osiadłych w Polsce w 1612 roku³⁹ — liczy w Muzeum kieleckim 17 pozycji.

W grupie tej znajdują się portrety osób żyjących od XVI do XIX wieku włącznie; od protoplasty linii czernihowskiej Bazylego⁴⁰ począwszy, poprzez kolejnych potomków, piastujących wysokie godności: podkomorzych, wojewodów i kasztelanów. Namalowane one zostały w XVIII wieku, z wyjątkiem portretu Pawła Popiela⁴¹ (nr inw. 917), który pochodzi z 2. połowy XIX wieku.

Obok portretów męskich widzimy także kobiece, a wśród nich trzy pary małżeńskie oraz trzy wizerunki osób duchownych (zakonnica i dwaj biskupi). Tworzą one dość jednolity zespół, pełen naiwności i specyficznego prowincjonalnego wdzięku.

Powstanie wielu z tych ogromnych rozmiarów portretów, ukazujących modela w całej postaci na tle konwencjonalnej architektury, można chyba łączyć z dekoracją pałacyku kurozwęckiego na przyjazd zaprzyjaźnionego w Maciejem Sołtykiem⁴² króla Stanisława Augusta. Prowadzone w tym czasie prace

³⁸ B. Fabiani, op. cit., s. 166, ryc. 16 i 20; *Portrety osobistości...*, s. 230, poz. 257, repr. portret Marii Anny Wielopolskiej przypisywany Claude Callotowi (mal. franc., działającemu w Polsce od 1666—?), i s. 29, poz. 8, repr. portretu Marii Ludwiki de Bethune — François Desportes'a.

³⁹ Z. L. Radziwiński *Ród Sałtykowych-Sołtyków i list Mikołaja Hlebowicza do Lwa Sapiehy z r. 1611*, „Rocznik Towarzystwa Heraldycznego we Lwowie”, V, 1920, Kraków 1921.

⁴⁰ Bazyli Sołtyk, podczasy czernihowski, wnuk Iwana Nikitycza, założyciela polskiej linii Sołtyków.

⁴¹ Paweł Popiel (zm. 1892), wybitny przedstawiciel konserwatyzmu polskiego, współzałożyciel i redaktor „Czasu”. W Kurozwękach gospodarował do 1873 roku, potem przekazał dobra synowi Marcinowi. Przez 17 lat — do 1873 r., był konserwatorem Galicji Zachodniej. Ożeniony z Emilią Sołtykówną (1833). Zob. „Pamiętnik Świętokrzyski”, 1930, Kielce 1931, s. 61, ryc. 22; P. Popiel *Pamiętnik*, Kraków 1927.

⁴² Maciej Sołtyk — ostatni wojewoda sandomierski za panowania Stanisława Augusta, syn Michała Aleksandra, kasztelan sandomierskiego, i Józefy Makowieckiej, poseł na sejm, kasztelan — 1761, wojewoda — 1774. Zob. „Pamiętnik Świętokrzyski”, op. cit., s. 59, ryc. 21 i s. 374—375; A. Boniecki *Herbarz polski*, Warszawa 1911, t. XIII, s. 347; A. Naruszewicz *Diariusz podróży Stanisława Augusta Króla na Ukrainę w roku 1787*, Warszawa 1805, s. 406—

Ryc. 11. Anna
z Lubomirskich
Wielopolska, mar-
grabina Myszkow-
ska, nr inw.
MNKi/M/990



nad rozbudową pałacu ⁴³ i restauracją kaplicy, wiązały się z zatrudnieniem szeregu rzemieślników i artystów, głównie krakowskich. Najprawdopodobniej im to właśnie przypisać należy stworzenie części galerii rodzinnej Sołtyków.

Pod względem formy w grupie tej wyróżniają się wcześniejsze, jak się zdaje, „imaginacyjne” portrety pary małżeńskiej Sołtyków nie związanych z Kurozwekami: stolnika podolskiego Aleksandra i drugiej jego żony Franciszki z Mycielskich, podczaszanki kaliskiej, żyjących na przełomie XVI i XVII wieku. Malujący te wizerunki artysta pragnął ukazać portretowanych we właściwej im epoce. Uzyskał to przede wszystkim dzięki odtworzeniu dawnego stroju (ryc. 12, nr inw. 14, i ryc. 13, nr. inw. 904). Przedstawił więc Aleksandra (zm.

408 (król odwiedził Kurozweki w drodze do Kaniowa); A. Grzybkowski *Kurozweki — dokumentacja historyczno-architektoniczna PKZ*, Warszawa.

⁴³ Przedsięwzięcia przez Macieja Sołtyka przebudowa daje się zamknąć w czasie 1768—1772 (A. Grzybkowski, op. cit.).



Ryc. 12. Aleksander Soltyk, nr inw. MNKi/M/14



Rys. 13. *Franciszka z Mycielskich Sołtykowa*,
nr inw. MNKi/M/904

1637) w karacenowym kirysie założonym na zupan (z późniejszej zresztą tkaniny), Franciszkę w drogiej, suto marszczonęj sukni i koronkowym czepcu, którą trafnie określił Tadeusz Dobrowolski⁴⁴. Portret jej

o chłodnych karnacjach i szczególnej rytmice kolorystycznej uzyskanej dzięki czarnym i cynobrowym na przemian, wąskim, podłużnym pasom sukni, harmonizującym z trochę „upiorną” i amorficzną masą wizerunku, skłóconą jednak z sentymentalnym motywem kosza z różami, stojącego na stoliku obok dość niesamowicie przedstawionej postaci.

Występujące w tych obrazach ciemne wnętrza z podwieszonymi kotarami z sugerującą głębię posadzką, z pierwszoplanowo ujętym modelem w całej postaci, podyktowały następnym twórcom potrzebę dostosowania się do tego schematu.

Spośród innych wizerunków z tego zespołu wyróżniają się: portret Bazylego Sołtyka (nr inw. 13, mylnie nazwanego w inskrypcji na obrazie Ferdynandem), dosadnie scharakteryzowanego grubasa w karmazynowej delii, portret Józefa⁴⁵ (ryc. 14, nr inw. 914), określony także wyraziście i odznaczający się ciekawą kolorystyką, uzyskaną z zestawienia jasnej czerwieni z głębokim granatem. Narzuca się w nim szczególnie mocny rysunek oraz trójwymiarowość wysoko podgolonej głowy, przy równoczesnym mało zróżnicowanym traktowaniu reszty postaci (cecha ta dotyczy zresztą niemal wszystkich portretów z kolekcji). Portret miecznika sandomierskiego, bo taką godność piastował Józef, przypomina znane ujęcie portretowe Antoniego Stanisława Szczuki (z lat 1734—1740) z Muzeum Narodowego w Warszawie⁴⁶. Obydwaj zostali przedstawieni we wnętrzu, zwrócenii *en trois-quarts* w prawo, w podobnej reprezentacyjnej pozie, z identycznymi niemal gestami rąk i podobnym ustawieniem nóg. Portrety ich doskonale ilustrują i tłumaczą fakt rozprzestrzeniania się i trwania pewnych przyjętych schematów kompozycyjnych w określonych środowiskach (w tym przypadku średnio zamożnej szlachty, dążącej do wywyższenia swego rodu). Sarmacki animusz charakterystyczny dla postaci Józefa narzuca się także przy oglądaniu innych męskich wizerunków z tej kolekcji.

Portret jego matki — Józefy z Makowieckich, kasztelanowej sandomierskiej — cechuje swoista gracia. Podobne cechy warsztatowe, a przede wszystkim wyszukana kolorystyka, łączą te dwa portrety sugerując tego samego twórcę, który przy wielu brakach umiał wydobyć i podkreślić elementy najciekawsze.

Pełen realizmu jest portret Tomasza Sołtyka (nr inw. 1041) — syna Michała, kasztelana sandomierskiego. Obok dobrze scharakteryzowanej twarzy, poprawnych proporcji ciała, modelunku akcentującego bryłowatość postaci widać w nim dbałość o zróżnicowanie faktury materii stroju modela. Ciekawie

⁴⁴ T. Dobrowolski *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 152.

⁴⁵ Józef Sołtyk — miecznik sandomierski. syn Michała Aleksandra i Józefy Makowieckiej, ożeniony z Katarzyną Ciołkówną Lipowską, miał dwóch synów: Michała, biskupa smoleńskiego, i Jana Kantego.

⁴⁶ *Portrety osobistości...*, op. cit., s. 211, poz. 233, repr. J. Ruszczycówna *Polak — Sarmata*, referat wygłoszony w listopadzie 1978 roku na sesji SHS w Rzeszowie.



Ryc. 14. Józef Soltysk, nr inw. MNKi/M/914

zestawił artysta niebieski kontusz z szarym żupanem, ożywiając je akcentami czerwieni szarfy orderowej.

Mniej starań o formę wykazał autor portretów drugiej pary małżeńskiej, czyniącej linię kurozwęcką Sołtyków. Są to: Anna z Rawiczów Dembińskich Sołtykowa (ryc. 15, nr inw. 913)⁴⁷ i drugi jej mąż Maciej Sołtyk (nr inw. 903) — ostatni za panowania Stanisława Augusta wojewoda sandomierski. Anna jako wdowa po Stanisławie Lanckorońskim, który bezpotomnie zszedł z tego świata w 1747 roku, wyszła powtórnie za mąż w 1752 r. za Macieja Sołtyka (była jego drugą żoną). Wspólna dla obydwu portretów nieporadność w rysunku i twardy modelunek mówią o miernym talencie autora portretów (które podobnie jak pozostałych członków rodziny są o wiele słabsze od poprzednio omówionych). Równie nieciekawe pod względem artystycznym są rycerskie konterfekty Mikołaja Sołtyka⁴⁸ — kasztelana przemyskiego (nr inw. 902), Józefa Sołtyka — kasztelana bełskiego (nr inw. 905), oraz Michała Aleksandra Sołtyka⁴⁹ (męża wspomnianej wyżej Józefy z Makowieckich) — kasztelana wiślickiego i sandomierskiego, rotmistrza znaku pancernego (nr inw. 1039). Portrety Mikołaja i Józefa wydają się być wykonane niemal według jednego szablonu z nienaturalnym, jakby wyciętym z blachy płaszczem, który swymi fałdami zasłania znaczną część postaci. Charakterystyczna jest dla nich sztywność układu, twardość rysunku, zastygła poza, brak wewnętrznego życia w twarzach. Określają je duże monotonne plamy barwne, uzyskane z zestawień barw zasadniczych: czerwieni, granatu, czerni, bieli i barwy żółtej. Sztywny modelunek, który miał oddać bryłowatość postaci, doprowadził w rezultacie do deformacji i wniósł akcenty wręcz karykaturalne.

Z kolekcji kurozwęckiej pochodzą także dwa portrety jednego z najbardziej zasłużonych członków rodu — Kajetana Sołtyka⁵⁰, biskupa krakowskiego, do którego jurysdykcji należały też Kielce. Oprócz znanej repliki pędzla Antoniego Brygierskiego⁵¹ (nr. inw. 919), z postacią biskupa ujętą do pasa, dotarł do

⁴⁷ Anna z Rawiczów Dembińskich Sołtykowa, stolnikówna podolska, zamężna: 1^o v. za Stanisławem Lanckorońskim, jako jego druga żona, 2^o v. za Maciejem Sołtykiem (1752) — wojewodzina sandomierska. Zob. Stebelski, *O archiwach województwa kieleckiego w ogóle i archiwum kurozwęckim w szczególności*, „Pamiętnik Świętokrzyski”, op. cit., s. 374—375.

⁴⁸ Mikołaj Sołtyk — kasztelan przemyski, starosta grojecki, regimentarz wojska koronnego, syn Tomasz i Heleny Zeleńskiej.

⁴⁹ Michał Aleksander Sołtyk — łowczy, stolnik, chorąży sandomierski, potem wiślicki, ożeniony z Józefą Makowiecką; miał synów: Józefa — miecznika sandomierskiego, Macieja — wojewodę sandomierskiego, ks. Ignacego, Tomasz — kasztelana zawichojskiego i wiślickiego.

⁵⁰ Kajetan Sołtyk (zm. 1788), biskup krakowski, książę siewierski, senator Królestwa Polskiego, sekretarz wielki koronny, syn Macieja i Salomei Nakwaskiej. Biskupstwo krakowskie objął w 1759 roku. Na sejmie 1767 stanął na czele opozycji przeciwko królowi i „Familii”. Wywieziony do Kaługi, wrócił po 5 latach. Poczynił w dobrach biskupich wiele inwestycji. Przebudował wielki piec w Samsonowie, wybudował nowy w Szałasie, uruchomił wapienniki przy Kadzielni, postawił dwie cegielnie, rozpoczął budowę klasztoru i szpitala sióstr miłosierdzia w Kielcach. (L. Łętowski, op. cit., s. 242).

⁵¹ Antoni Brygierski — ks. malarz (1722—1791 w Kielcach). Wg Siarkowskiego studiował malarstwo we Włoszech. Był autorem prac o tematyce religijnej



Ryc. 15. Anna z Rawiczów Dembińskich Sotykowa, nr inw. MNKi/M/913

zbioru muzealnego ogromnych, nadnaturalnych rozmiarów wizerunek biskupa w całej postaci (nr inw. 1044). Usytuowany we wnętrzu, w typowej pozie z obowiązującymi rekwizytami podkreślającymi jego stanowisko, ma twarz wyraźnie wzorowaną na portrecie w popiersiu. Wizerunek biskupa niczym nie odbiega od przedstawień osób świeckich.

Podobnie portret Katarzyny Sołtykównej, ksieni z klasztoru jarosławskiego (zm. 1776)⁵², jest typowym przykładem portretów produkowanych seryjnie na zamówienie. (Obrazy te wymagają konserwacji — stąd ich brak na wystawie).

Z rodzinnymi portretami Sołtyków przywędrował do Muzeum rokokowy w swym charakterze portret Józefy z Dąbskich Kochanowskiej z dzieckiem (ryc. 16, nr inw. 906). W jego tle pojawił się obok wnętrza z posadzką i kotarą motyw architektury pałacowej, teatralnie ustawionej tuż za plecami portretowanych.

Autorem obrazu był Bartłomiej (?) lub Balthazar (?) — jak odczytano w trakcie konserwacji⁵³ — Gołębiowski⁵⁴. Za słusnością przypisania go Bartłomiejowi przemawia fakt przebywania artysty w roku powstania obrazu (1775) w Sandomierzu, gdzie pracował nad freskami w kaplicy Mansjonarskiej w katedrze. Kochanowscy⁵⁵ mieszkali w tym czasie w Rudzie pod Sandomierzem, mogli więc skorzystać z jego usług. Kim był Balthazar — nie wiadomo. Może Bartłomiej używał drugiego imienia lub obraz dokończył ktoś inny (Gołębiowski zabił się spadając z drabiny w 1775 roku) i mylnie podpisał imię artysty? Wyjaśnienia wymaga także obecność dziecka obok pani Kochanowskiej. Wiadomo, że Kochanowscy byli małżeństwem bezdzietnym, a więc w portrecie występuje raczej paż, a nie syn, jak mylnie dotąd uważano. Trudno ustalić także, jaką drogą obraz znalazł się w Kurozwękach. Wiadomo, że Franciszek Kochanowski kontaktował się z Maciejem Sołtykiem. Związany z konfederacją barską, miał potem przykrości i schronił się u kamedułów w Ry-

oraz portretów biskupich. Wykonał m. in. portrety biskupów krakowskich do ich zamku w Iłży; portret K. Sołtyka w ujęciu do pasa, nr inw. 919, pochodzi właśnie z Iłży, później znalazł się w Kurozwękach. (*Słownik artystów polskich*, I A—C, Wrocław 1971, s. 252; B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa polskiego* (Katalog), Warszawa 1971, s. 24, poz. 14, repr.

⁵² „Katarzyna Sołtykówna — stolnikówna podolska, Xieni z klasztoru Jarosławskiego wieku swego miała 72 ... / w zakonie 54 i na Przełożeniu lat 23 umarła / R. P. 1776 dnia 27 czerwca” — inskrypcja pod herbem Sołtyk na obrazie z lewej u góry; zob. B. Modrzejewska, A. Oborny, op. cit., s. 75, poz. 259.

⁵³ Konserwację przeprowadzono w PKZ Kraków w 1976 roku; prace konserwatorskie wykonali: mgr Jadwiga Styra i zespół.

⁵⁴ Bartłomiej Gołębiowski — malarz (ur. ok. 1715 w Krakowie, zm. 1775 w Sandomierzu). Był uczniem Sz. Czechowicza, około 1745 sprowadzony przez cystersów do Jędrzejowa. W latach 1770—1775 wykonał polichromię w kaplicy Mansjonarskiej w katedrze sandomierskiej; tam zabił się, spadając z rusztowania. (*Słownik artystów polskich*, op. cit., t. II, s. 394).

⁵⁵ Franciszek Ksawery Korwin Kochanowski — marszałek sandomierski, kasztelan wiślicki; żona: Józefa Dąbska, kasztelanka wojnicka (*Polski słownik biograficzny*, t. XIII/I, z. 56, Wrocław 1967, s. 183).



Ryc. 16. *Józefa z Dąbskich Kochanowska*, nr inw. MNKi/M/906

twianach, „żona jego przez Rosjan ścigana w przebraniu prostej kobiety tułała się od wsi do wsi”⁵⁶. Stąd pewnie jej bytność w Kurozwękach, u zaprzyjaźnionego z mężem Macieja. W 1772 roku Kochanowski uzyskał przebaczenie króla i w tymże roku kasztelanę zawichojską. Mógł to być powód do zamówienia portretów rodzinnych. Tym bardziej że po sprzedaży Przytyku Kochanowscy urządzali się wówczas w Rudzie.

Do Muzeum kieleckiego portret Franciszka Kochanowskiego — męża Józefy — przywieziony został z Bałtowa Druckich-Lubeckich. Utrzymany jest w podobnym charakterze. Zwraca uwagę wspólny dla obydwu portretów sposób opracowania pewnych szczegółów: twarzy, ręki, stroju. Narzuca się także usytuowanie modelu we wnętrzu zatłoczonym rekwizytami — przy stoliku, obok fotela, z obowiązującą podwieszoną kotarą, w towarzystwie dającej powód do dumy laski marszałkowskiej.

Wspólne cechy, jak i wiek portretowanego, strój charakterystyczny dla końca XVIII wieku, a nawet identyczne rozmiary portretów małżonków, przemawiają za związaniem ich z autorstwem tego samego artysty.

Najpóźniejszy, bo pochodzący z drugiej połowy XIX wieku⁵⁷ portret Pawła Chościak Popiela (nr inw. 917) nawiązuje do konwencji portretów Sołtyków. Popiel — ubrany w granatowy kontusz mundurowy przepasany złotolitym pasem — jest przykładem długowieczności tradycji sarmackich w polskim malarstwie portretowym. Wizerunek Popiela wisiał w jego bibliotece nad kominikiem. Dzięki starym fotografiom⁵⁸ wewnątrz pałacu z 1930 roku (ryc. 17) mamy informacje odnoszące się do pierwotnego przeznaczenia portretów rodzinnych Sołtyków. Stały one wyposażenie poszczególnych wnętrz pałacowych, dodając im splendoru. I tak w sali jadalnej wisiał największy ze wszystkich portret Kajetana Sołtyka, na prawo od niego portrety Anny i Macieja, dalej Tomasz, Józefa, Franciszki z Mycielskich (i chyba Aleksandra, którego nie widać na zdjęciu). W salonie wisiał portret Józefy z Makowieckich. Inne wnętrza zdobiły pozostałe portrety. Zniszczone najpierw w czasie insurekcji kościuszkowskiej, a następnie podczas ostatniej wojny, poddane zostały w latach 1976—1979⁵⁹ gruntownej konserwacji, stwarzając tym samym możliwość dalszych badań nad dziełami dworskiej kultury.

Wartość kolekcji Sołtyków polega przede wszystkim na jej niepowtarzalnym lokalnym charakterze.

Kult rycerskości — ściśle związany z mitem sarmackim, wpłynął zapewne na rozprzestrzenianie się wizerunków w zbrojach. Były to zarówno portrety

⁵⁶ Ibidem, s. 183.

⁵⁷ Dotychczas mylnie datowany na koniec XVIII wieku; zob. T. Dobrowolski, op. cit., s. 151, 152; B. Modrzejewska, A. Oborny, op. cit., s. 75, poz. 255; *Portret sarmacki*, op. cit., poz. 38.

⁵⁸ Fotografie wykonane przez Muchę, pochodzące z roku 1930, pozytyw stanowi własność Z. Radziwiłłowej z Warszawy, reprodukcje wykonał A. Kosierkiewicz na podstawie zdjęć zamieszczonych w *Dokumentacji historyczno-architektonicznej: Kurozwęki*, opracowanej przez dr. A. Grzybkowskiego, PKZ Warszawa.

⁵⁹ Konserwacji wymagają jeszcze bardzo zniszczone portrety: Antoniego, Katarzyny, Józefy z Makowieckich i Franciszka Kochanowskiego.



Ryc. 17. Wnętrze sali jadalnej pałacyku w Kurozwękach

typu *en pied*, wizerunki w ujęciu do bioder oraz w popiersiu. Przykłady wszystkich trzech ujęć występują w zbiorze kieleckim.

Okryci zbroją lub półzbroją rycerze pozują w heroicznej pozie, czasem na tle pejzażu urozmaiconego scenerią bitwy (jak u Misiowskiego), częściej na neutralnym tle. Widzimy przykłady różnych typów uzbrojenia ochronnego (dawno w Polsce zarzuconego). Obok pełnych zbroi kutych (np. rajtarskich) występują pancerze zachodnioeuropejskie, typowo polskie karaceny, koszulki kolcze — traktowane przeważnie jako umowny kostium portretowy, mówiący o przynależności do rycerskiego stanu. Portrety rycerskie wzbogacają liczne akcesoria, określające funkcje portretowanego. Zwracają uwagę hetmańskie buławy (np. w portrecie St. Mateusza Rzewuskiego, Jerzego Mniszcha), buzdyniany określające rotmistrzów, pułkowników i chorążych (u Aleksandra Jabłonowskiego, Aleksandra Sołtyka, Józefa Sołtyka) oraz regimenty (u Mikołaja Sołtyka). Nieodłącznie towarzyszą szlacheckim konterfektom karabele, mniej lub więcej ozdobnie dekorowane, jedna z nich jest nawet bardzo typowa — z głową sokoła, zwana orlą szablą. Widzimy ją u Jana Wielopolskiego — wojewody krakowskiego. Dostrzegamy także pałasz husarski — trzyma go miecznik sandomierski Józef Sołtyk.



Ryc. 18. Józef Jaxa-Bąkowski, nr inw. MNKi M/975

Niektóre wizerunki rycerskie pochodzą z kolekcji Morstinów z Kobylnik⁶⁰. Był to zbiór niezbyt liczny, z osobami ujętymi wyłącznie w półpostaci. Obok skoligaconych z Morstinami Komorowskich herbu Korczak znajdowało się tu-

⁶⁰ Kobylniki — majątek w powiecie pińczowskim, koło Skalbmierza, należał do Tadeusza i Sabiny Morstinów. Sabina z Karnickich Morstinowa była córką Romana i Henryki z Jaxa-Bąkowskich. Matką Henryki była Kunegunda Komorowska herbu Korczak. Stąd też obecność w zbiorze portretów Komorowskich: Marianny z Radeckich i jej męża Stefana Korczak-Komorowskiego — majora artylerii koronnej, nr inw. 995 i 994. Oprócz nich kolekcja zawierała kilka portretów rodziny Bąkowskich, a także interesujący zbiór grafiki, zwłaszcza obcej. Nad jej dobozem czuwała sama Sabina z Karnickich Morstinowa, „która nie tylko znała się na malarstwie, ale sama pobierała lekcje malarstwa w Dreźnie” — informacje te zawdzięczam Panu Krzysztofowi Morstinowi z Krakowa; zob. też *Słownik geograficzny*, Warszawa 1883, t. IV, s. 219.

Ryc. 19. Portret szlachezca w zbroi (Bąkowski ?), nr inw. MNKi/M/972



taj kilka portretów Bąkowskich (także powinowatych) oraz Łosiów. Poza nimi parę nie związanych z rodziną portretów sławnych mężów.

W grupie tej obok bardzo przeciętnych portretów: Stefana Korczak-Komorowskiego (nr inw. 994) i Józefa Jaxy-Bąkowskiego (ryc. 18, nr inw. 975) można wyodrębnić kilka przykładów odznaczających się doskonałą charakterystyką fizjonomii modelu, pogłębioną analizą psychologiczną. Są to między innymi trzy portrety pochodzące z wymienionej kolekcji, datowane na 1. połowę XVIII wieku. Najwierniejszy realizmowi jest konterfekt jednego z Bąkowskich (ryc. 19, nr inw. 972). Przedstawia on otyłego szlachezca o smagłej cerze, śmiało przed siebie patrzącego. Bardzo prawdziwa w wyrazie jest modelowana światłem, dobrze namalowana głowa starszego mężczyzny (ryc. 20, nr inw. 993). Kojarzy się ona z portretem Klemensa Branickiego ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu, stworzonym przez A. Mírysa⁶¹. Podobieństwo rysów i wyrazu twarzy wydaje się nieprzypadkowe. Wiadomo, że Mírys pracował u Branickich

⁶¹ S. Szymański, op. cit., fot. 76, 78.

około 1748 roku. Na kieleckim portrecie hetman wydaje się starszy. Czy można traktować go jako dzieło tego samego autora? — Jeśli tak, to dotychczasowe datowanie na ok. 1730—40 wymagałoby przesunięcia. Dalsze badania być może wyjaśnią ten problem.

Dobrze scharakteryzowana jest także twarz młodego „eleganta” (nr inw. 992) z podkreślonym wąsem, z lekko rysującym się uśmiechem na ustach. Na przykładzie tych przedstawień można stwierdzić, że większość szlachciców przebranych za rycerzy to ludzie kochający życie we wszystkich jego przejawach, nie mający w rzeczywistości nic wspólnego z trudami wojen, zbroje zaś, w które ich odziewano, służyły przede wszystkim jako paradny mundur portretowy.

Z grupy portretów w zbrojach wyróżnia się też konterfekt szlachcica herbu Pomian (nr inw. 45) pochodzący z kolekcji Linowskich z Ziemblic⁶². Wykazuje on znaczne podobieństwo do wizerunku sędziego ziemskiego Jana Zygmunta Staniszewskiego, którego autorem był Józef Rajecki⁶³. Zwraca uwagę realistyczne oddanie cech fizycznych, przy równoczesnej trafnej charakterystyce życia wewnętrznego portretowanego. Zastanawia, która z podobizn była pierwotworem. Czy Rajecki namalował także portret szlachcica uchodzący za jednego z Linowskich? — czy może wykorzystał jego wizerunek przy tworzeniu portretu sędziego, zmieniając nieco szczegóły i domalowywując potrzebne rekwizyty?

Rys pewnej idealizacji, niezmiernie rzadko występujący w portretach tamtych czasów, znajdujemy w rycerskim popiersiu Jakuba Sobieskiego⁶⁴. Uwidocznia się to zwłaszcza przy porównaniu go z portretem ze zbiorów tarnowskich z roku ok. 1710, bardziej wiernie oddającym twarz królewicza. Jeżeli przyjąć za słuszne datowanie obydwu wizerunków, na których Jakub wygląda na lat 30, należałoby sądzić, że były one malowane nie z żywego modelu. (W tym czasie Jakub musiałby mieć 43 i 53 lata — te dziesięć lat to różnica wynikająca z niejednakowego datowania portretów).

O częstym powtarzaniu portretów w licznych kopiach i replikach świadczą wizerunki: Jerzego Mniszcha⁶⁵ oraz Stanisława Mateusza Rzewuskiego⁶⁶. Ten ostatni stanowi replikę obrazu z Gumnisk.

⁶² Linowscy mieli majątek w Ziemblicach — pow. pińczowski, i Zdanowicach — pow. jędrzejowski.

⁶³ Józef Rajecki — malarz warszawski, działał w latach 1747—1762. Portret J. Z. Staniszewskiego, pochodzący ze zbiorów MN Kraków, reprodukcja jest u T. Dobrowolskiego, op. cit., tabl. 139, i mylnie przypisywany Franciszkowi Rojeckiemu. Prostuje tę pomyłkę A. Ryszkiewicz *Francusko-polskie związki artystyczne*, Warszawa 1967, s. 87.

⁶⁴ T. Dobrowolski, op. cit., tabl. 15 i 14. Jakub Ludwik Sobieski (1667—1737), najstarszy syn Jana III i Marii Kazimiery, 1691 — ożeniony z Jadwigą Elżbietą Amalią ks. neuburską.

⁶⁵ Jerzy Mniszech (1715—1778) herbu Mniszech, 1735 — podkomorzy wielki litewski, 1742 — marszałek nadworny koronny, 1773 — kasztelan krakowski; żona — Amalia z Brühlów; córka — Józefa Amalia, poślubiona w 1774 Szczęsnemu Potockiemu. Portret Mniszcha powtarza głowę z ryciny D. Cunego, spopularyzowaną przez A. Mirysa. Miedzioryt D. Cunego w zbiorach Czapskich MN — Kraków.

⁶⁶ Stanisław Mateusz Rzewuski, herbu Krzywda (zm. 1728), pan na Rozdole, Rzewuskach i Rejowcach, 1699 — poseł elekcyjny, 1702 — krojczy koronny,

Ryc. 20. Portret szlachcica w zbroi (Klemens Branicki ?), nr inw. MNKi/M/993



Inny portret przedstawiający rysy Jana Małachowskiego, kanclerza wielkiego koronnego ⁶⁷ (ryc. 21, nr inw. 1068), uchodzący dotychczas za dzieło Louis

1703 — referendarz w. k., 1706 — hetman polny koronny, 1726 — hetman wielki koronny; 1. żona — Dorota Cetnerówna, ślub 1690, bezdzietni; 2. żona — Ludwika Kunicka, ślub 1694, mieli 2 synów i 3 córki (*Słownik biograficzny*, Warszawa 1883, t. XXI/3, z. 90, s. 470); portret z Gumnisk obecnie w zbiorach Muzeum w Tarnowie, nr inw. 347, 1. poł. XVIII w., pł. ol., 85 × 68.

⁶⁷ Jan Małachowski (1698—1762), syn Stanisława i Anny Konstancji z Lubomirskich Wielopolskiej, kanclerz wielki koronny — 1746, starosta opoczyński, ostrołęcki, grodecki, krzeczowski; żona — Izabella Humiecka (zm. 1783); dzieci: Anna, Eleonora, Mikołaj, Stanisław (marszałek Sejmu Czteroletniego), Jacek i Antoni. Portret Małachowskiego wykonany wg miedziorytu J. C. Sy-sanga (rycina m. in. w zbiorze p. Janusza Wolańskiego z Bydgoszczy), zob. Hutten-Czapski *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich*



Ryc. 21. Jan Małachowski, nr inw. MNKi/M/1068

de Silvestre'a (w którym łączą się cechy malarstwa zachodnioeuropejskiego z tradycją miejscową), w świetle ostatnich badań⁶⁸ winien być uważany za powtórzenie przez nieznanego artystę. W zestawieniu z dziełami francuskiego malarza wydaje się on o wiele słabiej malowany, brak w nim typowych cech właściwych Silvestre'owi.

osobistości w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego, Kraków 1901, s. 181, nr 1145, 1146; U. Thieme, F. Becker Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler, t. XXXII, s. 367, Leipzig 1937. Miedzioryty przedstawiające J. Małachowskiego wykonane także były przez Zucchiego i Bernigerotha.

⁶⁸ I. Voisé *Twórczość Louisa de Silvestre*, referat wygłoszony na Sesji SHS w Rzeszowie, listopad 1978 r. Portret Małachowskiego pochodzi z majątku Zdziechowskich z Rządowic. Portret jego matki z kolekcji Wielopolskich. Portret kanclerza wymaga konserwacji, być może przyjdzie ona z pomocą w ustaleniu ostatecznych wniosków co do jego atrybucji.

W grupie przedstawień szlachciców w zbrojach rejestrujemy obecność portretu trumiennego — osobliwego wytworu naszego malarstwa portretowego. Posiada on typową formę sześcioboku, powtarzającego kształt przekroju trumny. Namalowany na mosiężnej blasze — jak to było w zwyczaju — przedstawia starszego mężczyznę herbu Lis, w pancerzu, z narzuconą na ramię lamparcią skórą (nr inw. 1002).

Z wymienionego już majątku Linowskich pochodzi też kilka płócien, których powstanie w latach ok. 1790 wiąże się z Józefem Faworskim. Są to portrety: Jana Linowskiego, podstolego wschowskiego (nr inw. 922), oraz kolejnych jego żon — Franciszki z Kiełczewskich (nr inw. 95) i Magdaleny ze Śląskich (nr inw. 1200). Oprócz nich znajduje się w zbiorze portret Kacprowej z Zielińskich Linowskiej i Zygmunta Linowskiego, znanego pijara (nr inw. 967)⁶⁹. Odznaczają się one uproszczoną formą, ciemną tonacją barwną oraz dobrym opracowaniem twarzy modeli i starannym oddaniem ich stroju.

Rodowód szlachty wyprowadzany od starożytnych Sarmatów przybyłych ze Wschodu uzasadnia orientalizację smaku, występującą zwłaszcza w ubiorze. Najczęściej przedstawiano poszczególnych osobników w żupanach przepasanych pasami, w deliach, szubach i kontuszach.

W omawianym zbiorze w staropolskie stroje ubrani są między innymi: Michał i Franciszek Rupniewscy, Walerian Olszowski, Jan Linowski, Jan i Stanisław Sucheccy. Wszyscy oni pochodzą z różnych drobniejszych ośrodków dworskich. Wyjątek stanowi ostatni z wymienionych — Stanisław z Suchcic Suchecki herbu Poraj⁷⁰. Ujęty w całej postaci (ryc. 22, nr inw. 1034), w żupanie i delii, trzyma w ręce pergamin z aktem fundacyjnym z roku 1678, upamiętniający jego darowiznę dla Kolegium Jezuickiego w Piotrkowie. Portret donatora mógł być zamówiony dla ozdobienia nowego gmachu Kolegium, do którego budowy przystąpiono w 1759 roku⁷¹. Był to okres największej założeńności piotrkowskich jezuitów, najbardziej sprzyjający powstaniu galerii portretowej, stanowiącej wyposażenie gmachu nowego Kolegium. Wydaje się więc, że powstanie portretu wiązać należy z tym właśnie czasem. Niski poziom artystyczny malowidła wykonanego niedbale, z karykaturalnym wręcz oddaniem ujemnych cech fizjonomii kasztelana, sugerowałby malarza prowincjonalnego, miejscowego. Uwagę należałoby skierować na artystę malującego w tym czasie dla jezuitów piotrkowskich — Jana Reyniera. O jego zainteresowaniach

⁶⁹ *Słownik biograficzny*, t. XVII (3), z. 74, s. 382.

⁷⁰ Stanisław z Suchcic Suchecki, herbu Poraj (zm. 1688), kasztelan rospierski, zamieszkiwał w Piotrkowie Trybunalskim, gdzie Sucheccy mieli własny dwór. Dn. 10 czerwca 1658 roku na sejmie walnym ordynaryjnym w Warszawie występuje jako komisarz grodu piotrkowskiego, wypowiadając się w sprawie murów obronnych Piotrkowa. Zob. Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, *Summariusz treściowy konstytucji dotyczących miasta Piotrkowa*, sygn. 5012, p. 417. W roku 1678 ofiarował Suchecki złp. 5000 na odnowienie urządzanego Kolegium Jezuickiego w Piotrkowie. Zob. K. Głowacki *Kościół i klasztor Jezuitów w Piotrkowie Trybunalskim. Dokumentacja historyczno-architektoniczna PKZ*, Kielce 1977 (maszynopis).

⁷¹ K. Głowacki, op. cit., s. 44.



Ryc. 22. Stanisław Suhecki, nr inw. MNKi/M/1034

tematyką portretową świadczy fakt istnienia jego autoportretu (?) przechowywanego w obiekcie pojezuickim jeszcze około połowy XIX w.⁷² Za słuszością domniemanego autorstwa przemawia inne, pochodzące z tej samej galerii pojezuickiej płótno *Civitas Piotricovia*⁷³, które jest alegorycznym wyobrażeniem dostojeństw miasta Piotrkowa. Datowane na ok. połowę XVIII wieku, utrzymane w tej samej manierze co i Suhecki, zbliża się do niego swą klasą artystyczną, a nawet wymiarami.

Na inny portret Suheckiego, który najprawdopodobniej posłużył za wzór autorowi ujęcia typu *en pied*, natrafiono w prywatnej kolekcji w Kielcach⁷⁴.

Analizując ten wizerunek, ukazujący rospierskiego kasztelana do pasa, stwierdzić należy, że anonimowy jego twórca malował znacznie biegłej — twarz Suheckiego została opracowana staranniej, bez wyolbrzymienia brzydoty, brak w nim monottonnych płaszczyzn barwnych. Wszystko to pozwala na stwierdzenie, że pracujący dla jezuitów malarz (być może wspomniany Jan Reynier) dysponował zarówno miernym talentem, jak i warsztatem, niemniej jednak obraz Suheckiego dostarcza ciekawego materiału faktograficznego.

Wszystkie omówione tu portrety stanowią bogate źródło wiedzy o epoce, przybliżają ku nam te mniej lub bardziej znane osobistości, zapoznają nas z atmosferą dawnych wieków, mówiąc o specyficznych cechach polskiej kultury narodowej.

⁷² Ibidem, s. 181.

Autoportret (?) Jana Reyniera, obecnie zaginiony. Polichromia naw bocznych w kościele Jezuitów, którą artysta wykonywał wraz z zespołem, uległa w 1890 roku silnemu przemalowaniu.

⁷³ Obraz *Civitas Piotricovia* znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Piotrkowie Trybunalskim, pł. ol., nr inw. MP/S/119.

⁷⁴ Właścicielem obrazu jest pan Szczepan Marek Markowski z Kielc. Jest to ol. pł., wym. 77 × 58,5, uważany za dzieło z przełomu XVII/XVIII w.

ANEKS

SPIS WSZELKICH NIERUCHOMOŚCI ZNALEZIONYCH W PAŁACU
I OFICYNIE CHROBERZ W DNIU 10 CZERWCA 1863 R.

Archiwum Ordynacji Myszkowskich, WAP Kielce, sygn. 808.

Sień główna	
poz. 4 — portretów rodzinnych dużych	szt. 2
Salon jadalny	
poz. 41 — portretów różnej wielkości i jakości	szt. 12
Sala żółta	
poz. 53 — portretów rodzinnych dużych w ramach złożonych	szt. 5
poz. 54 — portret Franciszka Wielopolskiego bez ram	szt. 1
Kaplica	
poz. 70 — portret Myszkowskiego bez ram	szt. 1
Gabinet Margrabiny	
poz. 87 — portretów różnych w ramach złożonych	szt. 4
poz. 88 — obraz olejny w ramach złożonych	szt. 1
Salon JW. Hr. L.	
poz. 515 — portretów rodzinnych różnych	szt. 44
Salon bawialny balkonowy	
poz. 569 — portrecik JW. Mgr. olejny w ramach złożonych	szt. 1
Korytarz	
poz. 670 — obrazów w ramach lakierowanych	szt. 2

BIBLIOGRAFIA

1. W. Bigoszevska *Polski portret wojskowy XVII—XIX w.*, „Kolekcjoner Polski”, nr 5, maj 1978.
2. M. Bohdziewicz, J. Klotowska *Portret sarmacki XVII—XVIII wieku* (Katalog wystawy), Muzeum Sztuki w Łodzi, nr 2/1967.
3. A. Boniecki *Herbarz polski*, Warszawa 1911.
4. S. Cynarski *Sarmatyzm — ideologia i styl życia*, [w:] *Polska XVII w. Państwo — Społeczeństwo — Kultura*, Warszawa 1969.
5. T. Dobrowolski *Cztery style portretu „sarmackiego”*, *Prace z historii sztuki*, „Zeszyty UJ”, z. 1, 1962.
6. T. Dobrowolski *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948.
7. T. Dobrowolski *Sztuka Krakowa*, Kraków 1959.
8. Dokumentacje konserwatorskie.

— portretu Jana Wielopolskiego	— 1976
— portretu Kacpra Wielopolskiego	— 1976
— portretu Józefy Kochanowskiej	— 1976
— portretu Stanisława Sucheckiego	— 1976
— portretu Franciszki Sołtykowej	— 1977
— portretu Józefa Sołtyka	— 1977
— portretu Tomasza Sołtyka	— 1977
— portretu Mikołaja Sołtyka	— 1977
— portretu Anny Sołtykowej	— 1977.

 Dokumentacje opracowane przez zespół Konserwatorów Pracowni Konserwacji Zabytków, Kraków (maszynopisy).
9. W. Drecka *Z twórczości Siemiginowskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. VIII, 1964.
10. W. Dworzaczek *Genealogia*, Warszawa 1959.
11. B. Fabiani *Nieznane portrety Paców*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XV/2, 1971.
12. A. Fischinger *Kaplica Myszkowskich w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, t. XXXIII, z. 3, Kraków 1953.
13. M. Gębarowicz *Portret XVI i XVIII w. we Lwowie*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969.
14. K. Głowacki *Kościół i klasztor jezuitów w Piotrkowie Trybunalskim. Dokumentacja historyczno-architektoniczna PKZ*, Kielce 1977 (maszynopis).
15. A. Grzybkowski *Kurozwęki — dokumentacja historyczno-architektoniczna PKZ*, Warszawa (maszynopis).
16. M. Gutkowska-Rychlewska *Historia ubiorów*, Wrocław—Kraków 1968.
17. Hutten-Czapski *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego*, Kraków 1901.
18. S. Iwaniak *Akcja zabezpieczania dóbr podworskich na Kielecczyźnie w latach 1944—1946*, [w:] „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 10, Kraków 1977.
19. M. Karpowicz *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa 1970.
20. Z. Kępiński, A. Sławska *Zagadnienie mecenatu na przykładzie portretu polskiego od XVI—XVIII wieku*, „Studia Muzealne”, Muzeum Narodowe w Poznaniu. t. I, 1953.
21. A. Komoniecki *Dziejopis żywiecki*, Żywiec 1937, t. I.
22. G. Labuda *Codex Myszkovianae Ordinationis*, t. I, Chroberz 1940 (maszynopis).

23. Z. Lentowicz *Chroberz — Pałac. Skrócona dokumentacja historyczno-naukowa*, Kielce 1973 (maszynopis).
24. Z. Leszczyński *Herby szlachty polskiej*, Poznań 1908.
25. L. Łętowski ks. *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, t. II, Kraków 1852.
26. S. Łoza *Historia Orderu Orła Białego*, Warszawa 1922.
27. S. Łoza i S. Bieńkowski *Ordery i odznaczenia krajowe i zagraniczne*, Warszawa 1928.
28. T. Mańkowski *Rzeźby portretowe w brązie, na zamku królewskim w Warszawie*, Warszawa 1934.
29. T. Mańkowski *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946.
30. T. Mańkowski *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, w: „*Studia z Historii Sztuki*”, t. VIII, Wrocław—Kraków 1959.
31. T. Mańkowski *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976.
32. B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa polskiego (Katalog)*, Warszawa 1971.
33. A. Naruszewicz *Diariusz podróży Stanisława Augusta króla na Ukrainę w roku 1787*, Warszawa 1805.
34. K. Niesiecki *Herbarz polski*, Lipsk 1892.
35. „*Pamiętnik Świętokrzyski*”, 1930, Kielce 1931.
36. K. Piwocki, T. Dobrowolski *Polskie malarstwo portretowe*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, t. XIII, 1951.
37. *Das Polnische Portrait* (Katalog wystawy), Hamburg—Hannover 1975.
38. *Polski słownik biograficzny*, Warszawa 1883.
39. *Polskij portret (iz sobranij muzejew Polskoj Narodnoj Respubliki)*, Katalog wystawy, Moskwa 1976.
40. P. Popiel *Pamiętnik*, Kraków 1927.
41. *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i galerii pałacu w Wilanowie* (Katalog, oprac. zbiorowe), Warszawa 1967.
42. *Portret polski XVII i XVIII w. Muzeum Ziemi Tarnowskiej* (Katalog), Tarnów 1947.
43. *Portretul polonez* (Katalog wystawy), Bukareszt 1975.
44. *Portret polski XVII i XVIII wieku* (Katalog wystawy, oprac. pod red. J. Ruszczycówny), Warszawa 1977.
45. *Portret sarmacki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach* (Katalog wystawy, oprac. W. Ozdoba-Kosierkiewicz), Kielce 1977.
46. Z. L. Radziwiński *Ród Sattykowych-Sołtyków i list Mikołaja Hlebowicza do Lwa Sapiehy z r. 1611*, „*Rocznik Towarzystwa Heraldycznego we Lwowie*”, V, Kraków 1921.
47. J. Ruszczycówna *Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu*, „*Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*”, t. VIII, 1964.
48. A. Ryszkiewicz *Francusko-polskie związki artystyczne*, Warszawa 1967.
49. *Słownik artystów polskich*, I, II, Wrocław 1971.
50. *Polski słownik biograficzny*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967.
51. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. I, t. IV, Warszawa 1880—1883.
52. A. M. Skalkowski *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych*, t. I i II, Poznań 1947.
53. *Spis wszelkich ruchomości znalezionych w pałacu i oficynie Chroberz z dn. 10 czerwca 1863 r.* (Archiwum Ordynacji Myszkowskich, sygn. 808, WAP Kielce).

54. Stebelski *O archiwach województwa kieleckiego w ogóle i archiwum kurozwęckim w szczególności*, „Pamiętnik Świętokrzyski” 1930, Kielce 1931.
55. *Summariusz treściowy konstytucji dotyczących miasta Piotrkowa*, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 5012.
56. S. Szymański *Sylwester August Mirys*, Wrocław 1964.
57. *Thousand Years of Art in Poland*, Royal Academy of Arts (Katalog wystawy), London 1970.
58. U. Thieme, F. Becker *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, t. XXXI, XXXII, Leipzig 1937.
59. W. Tomkiewicz *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XIII, 1951, nr 1.
60. W. Tomkiewicz *Sztuka polska na tle kultury sarmatyzmu*, Warszawa 1955.
61. S. Tomkowicz *Powiat gorlicki*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, t. I, Kraków 1900.
62. T. Ulewicz *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1950.
63. M. Walicki *Z dziejów polskiego barokowego portretu*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, I, Warszawa 1949.
64. M. Walicki *Z zagadnień pozy portretowej*, „Przegląd Artystyczny” 1954.
65. M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz *Malarstwo polskie, Manierizm. Barok*, Warszawa 1971.
66. S. Wiliński *U źródeł portretu staropolskiego*, Warszawa 1958.
67. *Wiek XVI i XVII. Malarstwo, grafika, rzeźba, sprzęty* (Katalog wystawy), Kielce 1946.
68. J. Wiślicki *Opis Królestwa Polskiego*, Warszawa 1850, „Teki Konserwatorska” 2, Alfred Majewski, Pieskowa Skąta, Warszawa 1953.
69. J. Wiśniewski *Dekanat sandomierski*, Radom 1913.
70. *Wystawa polskiego portretu XVII i XVIII w.*, Muzeum w Łowiczu, 1962 (przewodnik, oprac. W. Drecka).
71. *Wystawa portret polski XVII i XVIII wieku*, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu 1948 (Katalog).
72. Z. Żygulski jun. *Broń w dawnej Polsce*, Warszawa 1975.



ПОЛЬСКИЕ ПОРТРЕТЫ XVII—XVIII ВВ. В СОБРАНИЯХ
НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ В Г. КЕЛЬЦЕ

Статья представляет собой сокращенный вариант доклада, прочитанного 14 июня 1978 г. на научной сессии, организованной по случаю юбилея келецкого музея.

Келецкий Национальный музей обладает богатыми собраниями польского портрета XVII—XVIII вв. Экспонаты, входящие в состав этой коллекции, оказались в музее в годы 1945—1946, в период кампании по сохранению культурных ценностей, находившихся в помещичьих усадьбах. В частности это касается собраний Велопольских Гонзага-Мышковских из Хробже, Солтыков из Курозвенки, Морстинов из Курозвенки и Линовских из Земблице. Они и составили основу юбилейной выставки „Сарматский портрет”. Автор статьи анализирует отдельные коллекции, сообщает необходимые сведения по истории дворянских родов и данные о возникновении семейных картинных галерей, а также предпринимает первую попытку охарактеризовать в общих чертах собрания портретов, хранящиеся в келецком музее.

В состав собраний входят портреты шляхтичей и магнатов, духовных и светских лиц, мужчин и женщин. Большинство картин принадлежит отечественным живописцам средней руки, преимущественно анонимным, благодаря которым возник жанр т. наз. „сарматского портрета”.

Отдельную группу составляют картины, созданные художниками, остававшимися в пределах сарматской живописи и вместе с тем испытывшими мощное влияние европейского искусства, в частности французского и саксонского. Примером могут здесь послужить некоторые портреты, входившие в состав магнатской коллекции Велопольских Гонзага-Мышковских. Коллекция эта представляет собой большой интерес в художественном отношении. В нее входят портреты представителей магнатского рода, украшавшие некогда резиденции в Ксёнже, Песковой-Скале, а впоследствии в Хробже. Преобладают картины неизвестных художников. Портреты, помеченные именами авторов, принадлежат живописцам, объединенным в краковском цехе: Антони Юзефу Мисёвскому (творившему в годы 1735—1742) и Лукашу Орловскому (чье творчество развивалось в середине XVIII в.).

К самым интересным с художественной точки зрения относятся два портрета кисти Мисёвского, изображающие Александра Яна Яблоновского (ум. в 1723 г.) и Францишека Велопольского Гонзага-Мышковского (ум. в 1732 г.). Портреты изображают вельмож на пышном декоративном фоне, в состав которого входит пейзаж с батальными мотивами. Портреты эти отражают вкусы магнатов, стремившихся продемонстрировать значение своего рода.

Коллекция, принадлежащая Солтыкам, которые ведут свое начало от знаменитого боярского рода Солтыковых-Морозовых, включает портреты лиц, живших в XVI—XIX столетиях. Портреты эти образуют более менее единый цикл, отличающийся провинциальной наивностью и своеобразным изяществом. Ценность цикла состоит в его неповторимом местном характере. Большинство этих огромных, выше человеческого роста, портретов было создано в конце XVIII в. живописцами из краковского цеха, трудившимися над украшением реконструированного дворца в Курозвенки.

Все портреты, о которых речь идет в настоящей статье, представляют собой частицы национальной культуры и являются ценным источником сведений о прошлом. На их основании можно проследить целую эпоху в истории польской портретной живописи.

POLISH PORTRAITS OF THE 17th AND 18th CENTURIES FROM
THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

The article is a shortened version of the paper delivered on 14 June, 1978 during a session accompanying the jubilee celebrations of the 70th Anniversary of the Kielce Museum.

The National Museum in Kielce houses one of the largest collections of the Polish portraits of the 17th and 18th centuries. They found way to the Museum in the years 1945—1946, i.e. in the time of safeguarding properties that had formerly belonged to manors, particularly the collections of the Wielopolski Gonzaga Myszkowskis of Chrobrze, the Sołtyks of Kurozwęki, the Morstins of Kurozwęki and the Linowskis of Ziemlice. On the basis of historic material coming from the collections mentioned and being shown at the Jubilee exhibition "The Sarmatian Portrait", the author discusses particular groups of pictures, provides information about the histories of some families and origins of the family galleries, and attempts to present a characteristic of the collection of portraits.

The group of portraits under discussion includes effigies of magnates and noblemen, portraits of clergy and laymen and women. The majority of them representing mediocre art, were made by native painters, mostly anonymous ones who gave birth to the so-called Sarmatian portrait.

Another group is composed of works which, in spite of the Sarmatian interpretation, were painted by artists strongly affected by the European art, particularly that of France and Saxony.

Some portraits from the collection of the magnate Wielopolski Gonzaga Myszkowski family may serve here as an example. Artistically this collection belongs to the most interesting ones. It includes portraits of members of the family from residences at Książ, Pieskowa Skała and later Chrobrze.

The works of unknown painters prevail. The signed portraits are associated with the painters from the Kraków Guild: Antoni Józef Misiowski (floruit in 1735—1742) and Łukasz Orłowski (floruit in the mid — 18th c).

Of interest are two portraits painted by Misiowski: one representing Aleksander Jan Jabłonowski — Crown Standard-Bearer (†1723) and the other — Franciszek Wielopolski Gonzaga Myszkowski (†1732). The models are shown against extended decorative backgrounds containing a fragment with a battle scene.

These portraits exemplify the magnates' predilection for displaying grandeur of their family — which was the main stimulus of creating family galleries.

The collection of the Sołtyks, who descended from well — known boyars Sałtykow — Morozows and were raised to the rank of nobility in Poland, contains portraits of persons living from the 16th until the 19th centuries.

They constitute a rather homogeneous group of paintings full of naivete and provincial charm. Its value lies however in its unreproducible local character. Most of those full-length effigies executed in supernatural sizes were made late in the 18th century by the painters of the Krakow Guild working on the extension of the mansion at Kurozwęki.

All the portraits discussed in the article constitute an ample source of knowledge about the epoch. They enable us to trace a fragment of the history of Polish portrait painting.