

Jacek Kowalski

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu <https://orcid.org/0000-0002-3050-8767>

Effigies magnorum virorum in Republica O ikonografii obrazu *Hołd carów Szujskich* z zamku w Podhorcach

Effigies magnorum virorum in Republica
About the iconography of the painting
Homage of the Szujski tsars from the castle in Pidhirtsi

Streszczenie: Przedmiotem analizy jest monumentalny obraz olejny *Stanisław Żółkiewski przedstawia Zygmuntovi III i królewiczowi Władysławowi na sejmie w roku 1611 pojmanyh carów Szujskich* ze zbiorów Lwowskiego Muzeum Historycznego. Dotąd uważano go za kopię obrazu Tomasza Dolabelli z drugiej antykamery Zamku Królewskiego w Warszawie. Autor dowodzi, że jest to kopia innego malowidła stropowego, zapewne pochodzącego z którejś z rezydencji magnackich, które nie powtarzało dokładnie domniemanego pierwowzoru autorstwa Dolabelli. Król Zygmunt III ukazany tu został wspólnie z senatorami jako *primus inter pares*. Zleceniodawcy można upatrywać w jednym z wyobrażonych portretowo senatorów.

Słowa kluczowe: Tomasz Dolabella; Podhorce; Kresy Wschodnie; Stanisław Żółkiewski (hetman); XVII wiek; malarstwo; ikonografia

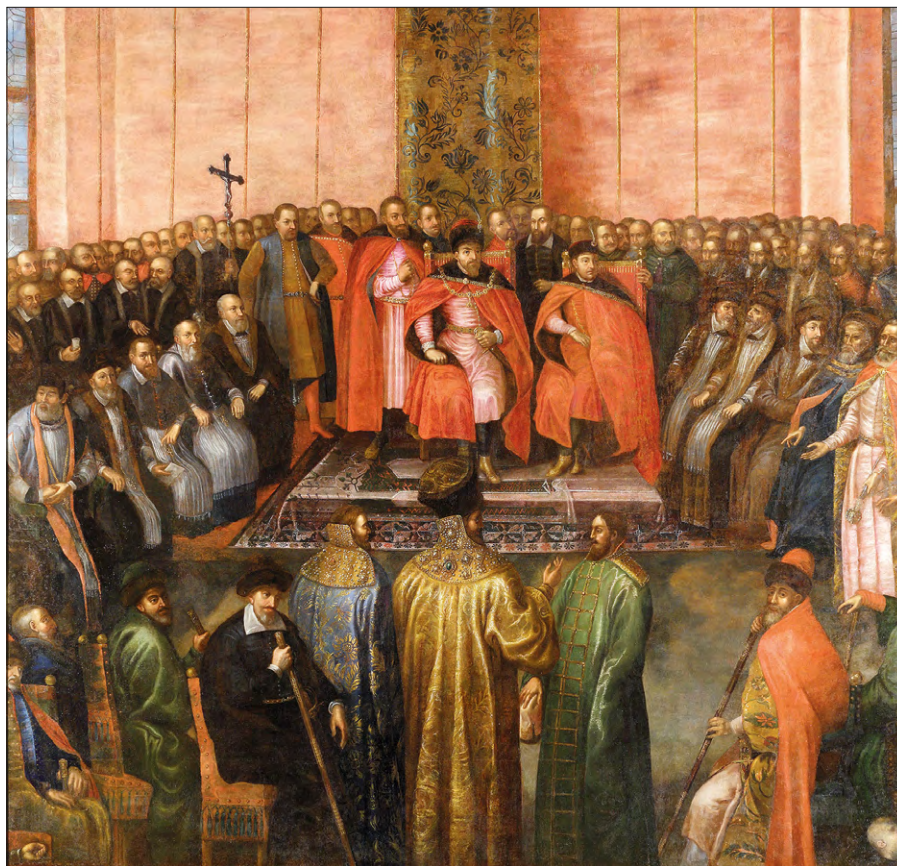
Abstract: The subject of the analysis is the monumental oil painting *Stanisław Żółkiewski presents the captured Szujski tsars to Sigismund III and Prince Władysław at the Sejm in 1611* from the collection of the Lviv Historical Museum. Until now, it was considered a copy of Tomasz Dolabella's painting from the second anti-camera of the Royal Castle in Warsaw. The author proves that it is a copy of another ceiling painting, probably from one of the magnate mansions, which did not exactly repeat the alleged original by Dolabella. King Sigismund III was shown here together with senators as *primus inter pares*. The client can be seen as one of the portrayed senators.

Keywords: Tommaso Dolabella; Pidhirtsi; Eastern Borderlands; Stanisław Żółkiewski (hetman); 17th century; painting; iconography

Tak zwany hołd carów Szujskich – w istocie zaś prezentacja i przekazanie przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego królowi Zygmuntovi III trzech dostojnych jeńców: cara Wasyla Szujskiego oraz jego braci Dymitra i Iwana – miał miejsce w obecności sejmujących stanów na Sali Senatorskiej Zamku Królewskiego

w Warszawie 29 października 1611 roku. Jakiś czas później ta historyczna scena została uwieczniona przez malowidło Tomasza Dolabelli, które znalazło się najprawdopodobniej na stropie ramowym drugiej antykamery Zamku Królewskiego. Po połowie stulecia Stanisław Kobierzycki i Andreas Cellarius odnotowali, jak się przyjmuje, ten właśnie obraz w łacińskich opisach zamku. Kobierzycki podaje, że malowidło Dolabelli wyobrażało

oblicza jak żywe – obecnych [...] senatorów, dworzan i dostojników. Był to widok bardzo budujący dla przyszłych pokoleń, ponieważ obrazy prezentowały wielkich mężów, zasłużonych dla Rzeczypospolitej [*effigies magnorum virorum in Republica*] oraz były jednocześnie zachętą dla wnuków, aby szli w ślady swych dziadów¹.



1. *Hołd carów Szujskich vel Stanisław Żółkiewski przedstawia Zygmuntowi III i królewiczowi Władysławowi na sejmie w roku 1611 pojmanych carów Szujskich*, Lwowskie Muzeum Historyczne, fot. Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

1 | KOBIERZYCKI 2005, s. 193. Polski przekład oddaje myląco słowo „malowidła” jako „freski” (zob. oryginał łaciński: KOBIERZYCKI 1655, s. 428). Zob. też CELLARIUS 1659, s. 595–596.



2. T. Makowski, *Prezentacja cara Wasyla Szujskiego i jego braci Dymitra i Iwana królówi i stanom Rzeczypospolitej*, po 1611, Muzeum Warszawy, fot. domena publiczna

W roku 1707 car Piotr I, przebywając w Warszawie, zgorszył się tym obrazem i poprosił króla Augusta II o jego odstąpienie. Dzieło powędrowało do Rosji, gdzie później ślad po nim zaginął. W literaturze przedmiotu utarł się pogląd, że kompozycję Dolabelli powtarzają: miedzioryt Tomasza Makowskiego (il. 2) i wielki obraz na płótnie, przechowywany niegdyś w rezydencji Sanguszków w Lubartowie, następnie w Zaslawiu, potem w Podhorcach (il. 1), obecnie w Muzeum Historycznym we Lwowie. Obraz ten, długo ukryty pod warstwami przemalowań, został przed dekadą oczyszczony i poddany konserwacji, po czym wystawiono go na widok publiczny w Polsce i na Litwie². Jak słusznie przewidywali przed laty Jan K. Ostrowski i Jerzy T. Petrus, „wzajemne relacje, zachodzące między obrazem Dolabelli, ryciną Makowskiego i obrazem z Podhorzec, wymagają [...] szczegółowej analizy, a przyszła konserwacja ostatniego z wymienionych dzieł będzie ważnym wydarzeniem w badaniach nad polskim malarstwem historycznym”³. Otóż chwila

2 | O obrazie z Podhorzec i miedziorycie makowskiego oraz wystroju drugiej antykamery zamku królewskiego w Warszawie zob. CHROŚCICKI 1983, s. 26; LILEYKO 1984, s. 68–69; LEWICKI 1997, s. 53; *Podhorce. Dzieje* 2001, katalog s. 62, nr A.94, il. 292; ŻUKOWSKI 2012, s. 189–190; WREDE 2013, s. 105–134; ŻUKOWSKI 2019, s. 51–52; *Świat polskich Wazów. Przestrzeń* 2019, nr V.85, s. 198–200; ŻMUDZIŃSKI 2020, s. 103, 106; *ibidem*, przyp. 53, il. 7, 90; *Dolabella* 2020, nr 78, s. 179. O konserwacji obrazu zob. WIKŁOJĆ 2012; BOGDANOWICZ-PRUS/WYSZKOWSKA-BAŚCIK 2015.

3 | *Podhorce. Dzieje* 2001, katalog nr A.94.

sposobna do podjęcia takiej analizy nadeszła – obraz z Podhorzec odzyskał cały blask, ujawniając też swoją wysoką wartość artystyczną.

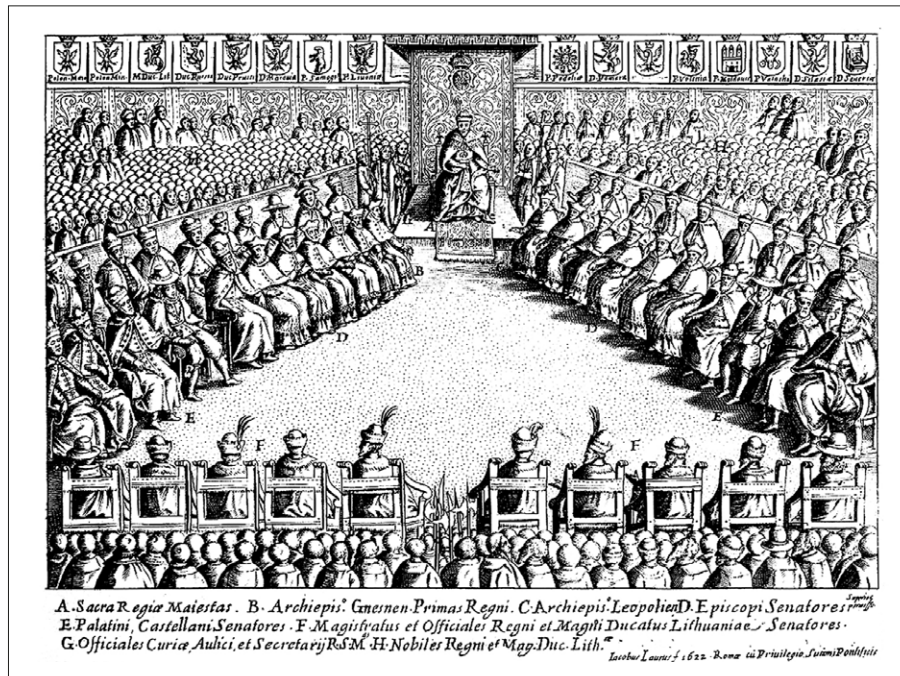
Wspólną tematyczną ramą wymienionych wyżej dzieł jest wizerunek sejmujących stanów, zgromadzonych wokół władcy zasiadającego na majestacie. Co ciekawe, wcześniejsze wyobrażenia tego rodzaju miały bodaj wyłącznie formę kameralną – niewielkich grafik książkowych. Obraz Dolabelli stanowiłby więc – być może! – novum w polskiej ikonografii politycznej, a szczególnie w ikonografii Wazów, jako pierwsze znane, monumentalne wyobrażenie polskiego sejmu, w dodatku z przeznaczeniem do publicznego wystawienia w monarszej rezydencji⁴.

Grafika Makowskiego powstać miała, jak się uważa, nawet już w roku 1611 lub tylko nieco później, czyli w bezpośrednim czasowym sąsiedztwie wydarzenia. Płótno z Podhorzec zaś, według opinii Jerzego Żmudzińskiego, którą wyraził po ostatniej konserwacji, nie wyszło z warsztatu Dolabelli i datować je trzeba dopiero na połowę stulecia jako kopię dzieła powstałego znacznie wcześniej⁵. Kiedy jednak powstał jego domniemany pierwowzór z drugiej antykamery warszawskiego zamku? Zarówno Jerzy Lileyko, jak i później Marek Wrede i Jakub Lewicki, a ostatnio także Jerzy Żmudziński zgadzają się, że nie można wykluczyć wykonania stropów warszawskich już w drugim dziesięcioleciu XVII wieku, są jednak przekonani, że datować je trzeba raczej na lata 1637–1641. Ramy czasowe są więc szerokie.

Podczas analizy zarówno miedziorytu, jak i płótna nasuwają się tymczasem pytania o wizję królewskiej godności, której oba te dzieła są nosicielami, i o odpowiedniość takiej wizji dla wnętrza królewskiego zamku. Na rycinie Makowskiego widzimy króla Zygmunta w stroju polskim zasiadającego na tronie, ponad którym zawisł baldachim. Postać króla jest nieco przeskalowana, tak iż góruje wielkością nad pozostałymi uczestnikami wydarzenia. Wyjątkową pozycję zyskał tylko królewicz Władysław Zygmunt, umieszczony na tym samym podium, jednakże już nie pod baldachimem, i na znacznie mniejszym krześle, wyraźnie zwróconym w stronę królewskiego tronu. Królewicz jest odsunięty od ojca, nadto nosi strój zachodnioeuropejski. Tylko łacińska inskrypcja mówi o nim jako o księciu i zarazem imperatorze moskiewskim – ta ostatnia godność nie została jednak w żaden sposób zaznaczona na wizerunku. Tło stanowią tu senatorowie stojący już poza podium tronowym oraz ci, którzy zasiadają na ławach. Za nimi dopiero widnieją głowy stojących posłów ziemskich. Opustoszały środek sali zajmują dostojni jeńcy i triumfator – hetman Stanisław Żółkiewski. To właśnie ten ostatni, nie zaś królewicz, wydaje się najważniejszą postacią po królu. Spośród dostojników jeszcze tylko podkanclerzy Feliks Kryski został w tej kompozycji nieco

4 | Co ciekawe, obrazu tego nie odnotowała monografia Jerzego Lileyki, zob. LILEYKO 2003, *passim*.

5 | ŻMUDZIŃSKI 2020, *loc. cit.*



3. | G. Lauro, *Sejm polski za Zygmunta III Wazy*, 1612–1622, Biblioteka Narodowa, fot. domena publiczna

wyróżniony; tak samo tylko jego i hetmana wymienia inskrypcja umieszczona pod ryciną. Tym samym miedzioryt Makowskiego podkreśla monarszą godność Zygmunta III, pomniejszając znaczenie królewicza. Zdaje się, że nie odpowiada też opisowi obrazu Dolabelli, który miał ukazywać „oblicza jak żywe [...] senatorów, dworzan i dostojników”. Porównanie z miedziorytem Giacomu Laury (il. 3), powstałym w latach 1612–1622, który podobnie ukazuje monarchę i senatorów oraz pachołków ze straży, wskazuje, że Makowski skorzystał z tego właśnie graficznego wzoru, rytując zaledwie kilka postaci w sposób, który można ewentualnie uznać za „portretowy”.

W tym miejscu pozostawiam jednak na boku dalsze pytania o wzajemne związki obu rycin i nieznanego nam przecież obrazu z drugiej antykamery, aby przejść do analizy płótna z Podhorzec (il. 1). Jego kompozycja, a zarazem i wymowa są mocno odmienne od wizji Makowskiego. Mimo przycięcia płótna na krawędziach, widać, że od początku widniał na nim przede wszystkim senat i to zredukowany w swoim składzie do liczby czterdziestu kilku dostojników, których znaczna część ukazana została portretowo⁶. Największa różnica pomiędzy ryciną i obrazem tkwi jednak w sposobie wyobrażenia monarchy, jego syna i pięciu marszałków.

⁶ | Niewątpliwie jest to wybór z grona posłów, senatorów i 17 obecnych na tym sejmie centralnych ministrów i urzędników dworskich. Podczas obrad sejmu obecni byli: marszałek wielki

Na jednym podium, na dwu podobnych tronach, nieco tylko zróżnicowanych pod względem wielkości, zasiadają obok siebie król Zygmunt i królewicz Władysław Zygmunt. Mimo że baldachim zawisł jedynie nad królem, to jednak tym razem królewicz nie wydaje się odsunięty – lecz przeciwnie, najwyraźniej tronuje podobnie, jak i ojciec, mimo że skrzyżował nogi, skierowane jakby lekko w stronę Zygmunta, niemniej jego korpus i oblicze prezentują się jako widziane *en face*. Obaj występują w czerwonych deliach, mają marsowy wyraz oblicza, ojciec z lewicą wspartą na rękojeści szabli, a prawym kułakiem – na udzie, także i Władysław Zygmunt podparł się prawicą pod bok. Hetman Żółkiewski, na rycinie stojący w centrum, tutaj został odsunięty w prawo i ustąpił miejsca carom Szujskim oraz pozostałym senatorom, którzy skupiają na sobie uwagę widza. Przy czym ubiory jeńców skrzą się od złota i szlchetnych kamieni. Car Wasyl nosi strój zgodny z opisami podanymi przez źródła, zapewne koronacyjny⁷. To najbogatszy element ukazany na tym płótnie. Chciałoby się powiedzieć, że to azjatycki blichtr, który przewyższa tutaj wszystko swoją ozdobnością – ale nie godnością. W porównaniu z moskiewskim przepychem ubioru carów król, królewicz i otaczający ich senatorowie odziani są nie tyle skromniej, ile jakby szlchetniej i prościej, w czym ich wizerunek jest zadziwiająco jednolity. Noszą oni (wyłączając oczywiście duchownych) podobne wspaniałe czerwone delie i żupany, przy czym króla, hetmana i dwóch dostojników wyróżnia jaśniejsza, łososiowa barwa żupana. Militarą wymowę gestów ojca i syna dopełnia kompozycja: oto nogi Zygmunta III nachodzą w perspektywie na głowę cara Wasyla, a widniejąca za królem tkań zaplecka, podobnie złocista jak carska szata, wyznacza kierunek dominacji polskiego monarchy nad dostojnym jeńcem, przytłoczonym Zygmontową potęgą niczym spadającym z góry złotym potokiem – który wskazuje na właściwą pozycję cara: pod stopami polskiego władcy, u dołu płótna.

Obraz nie musi oddawać i nie oddaje dokładnie tego, co działo się na sali senatu w owym dniu, jest przecież narzędziem propagandy oraz przede wszystkim dziełem sztuki. I sztuka, i propaganda mają swoje prawa. Biorąc to pod uwagę, wypada zadać

koronny Zygmunt Gonzaga Myszkowski, marszałek wielki litewski Krzysztof Mikołaj Moni-wid Dorohostajski, kanclerz wielki koronny Wawrzyniec Gembicki, kanclerz wielki litewski Lew Sapieha, podkanclerzy koronny Feliks Kryski, podskarbi koronny Stanisław Warszycki, podskarbi litewski Hieronim Wołłowicz, podskarbi nadworny koronny Mikołaj Daniłowicz, podskarbi nadworny litewski Eustachy (Ostafi) Jan Tyszkiewicz, marszałek nadworny koronny Mikołaj Wolski, marszałek nadworny litewski Piotr Wiesiołowski, hetman polny koronny Stanisław Żółkiewski, krajczy koronny Jan Daniłowicz, stolnik litewski Krzysztof Wiesiołowski, referendarz koronny (duchowny) Henryk Firlej, referendarz koronny (świecki) Jan Świętosławski, referendarz litewski (duchowny) Eustachy Wołłowicz. Zob. BYLIŃSKI 2016, s. 211–212.

⁷ Relacje z hołdu podawały, że car Wasyl wystąpił w czapie ze srebrnego lisa i szacie z białego złotogłowa lub szkarłatnego aksamitu, a jak wiemy, giermak z białego złotogłowa był w Moskwie strojem koronacyjnym. O ceremonii przedstawienia carów Zygmontowi III zob. CHEMPEREK 2012, *passim*, a odnośnie do ubioru dostojnych jeńców zob. *ibidem*, s. 102 i przyp. 45.

pytanie o przyczynę obecności królewicza Władysława na osobnym tronie, u boku ojca. Piętnastoletni królewicz nie miał prawa do tego miejsca. Owszem, na początku sejmku na prośbę izby poselskiej uczyniono mu ten zaszczyt i w drodze wyjątku podczas ceremonii rozpoczynającej obrady zasiadł na sali senatu wraz z królewskim rodzicem⁸. Badacze piszą wprawdzie niekiedy, że również i podczas "hołdu" Szujskich zasiadał obok ojca, ale zdaje się, że twierdzą tak jedynie na podstawie ryciny Makowskiego, traktując ją jako wiarygodne źródło⁹. Tymczasem, o ile mi wiadomo, nie wspomina o takim fakcie żadna pisemna relacja i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa królewicz nie był wtedy obecny. Natomiast równolegle jako car-elekt przyjął posłów moskiewskich poza salą senatu i wtedy właśnie ubrany był, jak odnotowano, „po usarsku w czerwonej szacie wierzchniej, w żupanie atłasowym białym”¹⁰.

Jak przedstawia się rzeczywistość samego obrazu – czyli jaki był jego przekaz niesiony współczesnym? Czy Władysław Zygmunt tronuje na płótnie faktycznie zrównany z rodzicem, symbolizując „sojusz dwóch równych sobie państw złączonych dynastycznym przymierzem”¹¹, jak pisał przed dekadą Jacek Żukowski? Nie wydaje się, aby o to chodziło. Królewicz, choć na rycinie nazwany imperatorem, ani na niej, ani na płótnie z Podhorzec nie został scharakteryzowany jako władca moskiewski. Atrybuty carskiej władzy przynależą tu wyłącznie dostojnym jeńcom. Władysław Zygmunt wygląda na obrazie raczej jak polski współkról, choć wyraźnie młodszy i niższej rangi niż ojciec; zatem tak, jakby był tu ukazany w roli dziedzica tronu, w której formalnie występować nie mógł. Wiemy jednak, że jego wizerunek w narodowej szacie promowano już w okresie poprzedzającym rokosz sandomierski, gwoli wpojenia w szlachecką opinię publiczną przekonania o powołaniu młodzieńca do polskiej korony, a ukazana na obrazie jego młodzieńcza fizjonomia pozwala datować ten wizerunek na drugą dekadę XVII wieku. To, że królewicz towarzyszył rodzicowi podczas otwarcia obrad sejmowych w 1611 roku i że osobiście przyjął moskiewskie poselstwo – poza salą senatu – posłużyło więc za pretekst, który pozwalał umieścić go i na płótnie, i na rycinie.

W tej sytuacji można by uznać cały ten ogromny obraz za element kampanii propagandowej na rzecz zapewnienia Władysławowi Zygmuntowi tronu. I być może taką wymowę miał obraz Dolabelli ze stropu drugiej antykamery,

8 | Prośbę o dopuszczenie królewicza do udziału w obradach posłowie motywowali zamiarem, „aby się przypatrywał i przysłuchiwał wolnościom i chęć by brał do narodu naszego”, cyt. za BYLIŃSKI 2016, s. 91. Jak podaje jeden z dzienników, 3 października, „gdy się już panowie senatorowie i posłowie byli zeszedli Król JMć też na majestacie usiadł a wedle boku lewego trochę poniżej Królewic Władysław”, cyt. za BYLIŃSKI 2016, s. 103.

9 | Zob. CHEMPEREK 2012, s. 103.

10 | Cytat z rękopiśmiennej relacji *Jako posłowie moskiewscy Królewica JM witali 19 Decembri Warszawie*, Biblioteka Książąt Czartoryskich Rkps 350, s. 378–379, za ŻUKOWSKI 2012, s. 186.

11 | Cyt. za ŻUKOWSKI 2012, s. 190.



4. | *Hołd carów Szujskich* (detal il. 1): król Zygmunt III, królewicz Władysław Zygmunt i otaczający ich dostojnicy

jeśli powstał przed rokiem 1632. Natomiast przekaz płótna zachowanego we Lwowie jawi się jeszcze inaczej. Czyż bowiem car, wyjęty już spod władzy hetmana, pozostaje tylko pod stopami Zygmunta i Władysława? Otóż niezupełnie. Car poddany jest tutaj zarazem całemu otoczeniu monarchy, które tworzy wielką, barwną, czerwoną plamę (il. 4). Plamę skomponowaną z szat dostojnych osób odzianych wyjątkowo jednolicie, bo nawet kosztowne zapony obramiające fu-trzane kołnierze delii króla, królewicza i kilku dostojników wyglądają nieomal tak samo. Ponadto dostojnicy Rzeczypospolitej stoją bezpośrednio na podium, obok tronu i za tronem, a zatem wypełniają przestrzeń, która tak na dotychczasowych wyobrażeniach, jak i na większości późniejszych (a wszystko wskazuje na to, że i w praktyce) przynależała wyłącznie samemu monarsze¹².

Zadziwiające jest to odstępstwo od zasad ceremoniału. Przywołam tutaj choćby anonimowy szkic ukazujący przyjęcie obcego poselstwa przez Zygmunta III albo malowidło z pałacu biskupiego w Kielcach (il. 5), na którym widzimy salę senatu podczas tzw. sądu nad arianami – gdzie żaden z dostojników nie waży się stanąć na tronowym podium i król ma pozycję absolutnie wyjątkową i dominującą. Na obrazie ze Lwowa tymczasem panująca pomiędzy dostojnikami równość, owa *aequalitas*,

12 | O rzeczywistym wyglądzie, użytkowaniu i ikonografii tronu polskich monarchów zob. GÓRECKI 2008.

mogłaby nawet sugerować, że zasiada przed nami nie dwóch monarchów, ale dwóch konsulów sarmacko-rzymskiej Rzeczypospolitej jako pierwszych między równymi sobie senatorami. Pokrewieństwa wizualne takiej kompozycji są jednak odległe i anachroniczne – o ile mi wiadomo, podobne „podwójne” wyobrażenia rzymskich konsulów pochodzą dopiero z XVIII wieku (il. 6)¹³.

Stąd powstaje przypuszczenie, że wielkie płótno, mimo iż zapewne tworzone w jakiejś relacji z dziełem Tomasza Doblelli z Zamku Królewskiego w Warszawie, mogło jednak zostać wykonane dla innego odbiorcy i właśnie dlatego nie jest dosłowną kopią obrazu z drugiej antykamery Zamku Królewskiego, lecz jakiegoś wariantu tej kompozycji, powstałego niezależnie – może później, ale trudno też wykluczyć, że równoległe albo i wcześniej, na zamówienie możnowładcze.

Zleceniodawcy należałoby szukać drogą analizy kompozycji pośród tych senatorów, których obecność na obrazie została specjalnie podkreślona. Niestety jedynie niektórzy są dziś łatwo rozpoznawalni po atrybutach, stroju, fizjonomii i miejscu na płótnie. Najpierw wypada oczywiście zwrócić uwagę na osobistości otaczające monarchę i jego syna (il. 4). Otóż po królewskiej prawicy stoi niewątpliwie podkanclerzy litewski Feliks Kryski z pieczęcią w dłoni, który wygłaszał mowę w imieniu monarchy. Na tym samym podium po drugiej



5. Sąd sejmowy nad arianami w 1638 roku, 1640–1642, malowidło stropowe w Apartamencie Biskupim pałacu biskupów krakowskich w Kielcach. fot. K. Pękalski, za: ŻUKOWSKI 2011



6. J. Grasset de Saint-Sauveur (wg rysunku Labrousse'a), *Konsulowie rzymscy*, za: SAINT-SAUVEUR 1796

13 | Por. SAINT-SAUVEUR 1796, s. 132–133.

stronie tronu stoi bez wątpienia kanclerz wielki koronny Wawrzyniec Gembicki, również z pieczęcią w ręce. Dumny gest monarszej prawicy, którą Zygmunt III wsparł na swoim udzie, został jakby powtórzony przez dostojnika stojącego na lewo odeń, patrząc od strony widza. Kto wie, może jest to kanclerz wielki litewski Lew Sapieha, późniejszy hetman, wybitnie zasłużony w wojnie moskiewskiej, ukazany tu jednak bez pieczęci, co osłabia prawdopodobieństwo tej identyfikacji.

Wśród osobistości otaczających Władysława Zygmunta zwraca też uwagę postać pozbawiona wprawdzie atrybutu, ale za to wykonująca wyjątkowy gest. Mianowicie brodaty i wąsaty mąż odziany w zieloną delię, stojący bezpośrednio za królewiczem, ujmując lewą dłoń oparcie jego tronu. Sugeruje to jakąś wyjątkową relację z przyszłym królem. W postaci tej należałoby chyba widzieć marszałka królewiczowskiego dworu, Zygmunta Kazanowskiego, który był ojcem Adama, bliskiego przyjaciela królewicza, osoby wielce wpływowej¹⁴. Wiedząc, że Władysław Zygmunt nie brał osobiście udziału w historycznym wydarzeniu, możemy być pewni, że również i marszałek jego dworu był podczas hołdu carów nieobecny, zwłaszcza że nie pełnił żadnego urzędu, który upoważniałby go do uczestnictwa w obradach połączonych stanów. Zaznaczmy, że żadna podobnie scharakteryzowana postać nie pojawia się na rycinie Makowskiego. Familiarny gest Kazanowskiego dowartościowuje jego osobę, ale nie zdradza, czy za jego uwiecznieniem stoi wpływ jego samego czy też dopiero jego syna Adama.

Wszakże przede wszystkim uderza wyjątkowa ekspozycja pięciu marszałków ukazanych na pierwszym planie. Ich urząd wskazują dzierżone przez nich marszałkowskie laski. Na wcześniejszych grafikach i niewiele późniejszych obrazach ukazujących sejmujące stany widzimy zazwyczaj tylko krzesła marszałków przedstawiane od tyłu, z profilami ich głów wysuniętych ponad oparcia. Tak właśnie jest na miedziorytach Laury i Makowskiego. Wyjątkowość ujęcia tych postaci na wielkim płótnie z Podhorzec każe zwrócić na te postacie uwagę szczególną.

Teoretycznie podczas posiedzenia połączonych izb miejsce naprzeciwko tronu królewskiego zajmować powinni marszałkowie wielcy koronni po prawej, litewscy po lewej, pomiędzy nimi zaś, pośrodku, ewentualnie marszałek izby poselskiej. Tutaj miejsce na osi pozostaje puste, flankowane za to przez dwóch marszałków zwróconych po części ku nam, których wyobrażono szczególnie okazale. Te dwa miejsca zajmować powinni najwyżsi godnością w tym gronie marszałek wielki koronny Zygmunt Gonzaga Myszkowski (zm. 1615) i marszałek wielki litewski Krzysztof Drohostajski (zm. 1615). Za nimi dopiero przypadało miejsce kanclerzy i podskarbich, a na ostatnich krzesłach w tym samym rzędzie – marszałkom nadwornym. Tu jednak część ministrów, w tym kanclerze, stoją przy tronie, zatem

14 | *O Adamie Kazanowskim* zob. GOSZCZYŃSKI 2013.



7. *Hołd carów Szujskich* (detal il. 1): marszałek wielki koronny Gonzaga Myszkowski (?) oraz (widoczny częściowo) marszałek wielki litewski Krzysztof Drohostajski (?)

marszałkowie nadworni mogliby zasiadać zaraz za wielkimi. Za Myszkowskim, po prawej stronie płótna winien to być marszałek nadworny koronny Mikołaj Wolski (zm. 1630), a za Drohostajskim, po lewej – marszałek nadworny litewski Piotr Wiesiołowski (zm. 1621). Postać wciśnięta w lewe dolne naroże kompozycji, z najmniej reprezentacyjną i dziwnie krótką laską w dłoni, byłby to zapewne relegowany niejako „do kąta” marszałek koła poselskiego, Jan Swoszowski (zm. 1615).



8. | *Hołd carów Szujskich* (detal il. 1): od prawej: marszałek nadworny koronny Mikołaj Wolski (?), marszałek nadworny litewski Piotr Wiesiołowski (?), postać niezidentyfikowana, marszałek koła poselskiego Jan Swoszowski

Fizjonomia wszystkich tych postaci potraktowana została nader ogólnie. Ryzując mimo to porównanie konterfektów Zygmunta Gonzagi Myszkowskiego z odpowiednią postacią na płótnie (il. 7), można uznać, że i oblicze, i ubiór z grubszą odpowiadają tej identyfikacji. Natomiast spoglądając na domniemane miejsce marszałka nadwornego koronnego, trudno by było zestawić go ze znanymi powszechnie wizerunkami Mikołaja Wolskiego¹⁵. Z kolei jako Mikołaja Wolskiego można by zidentyfikować marszałka, który zasiada naprzeciwko Zygmunta Gonzagi Myszkowskiego (il. 8). Czyżby artysta ukazał Mikołaja Wolskiego na miejscu, które w roku 1611 mu się nie należało, ale które zyskał już wkrótce, bo po pięciu latach, czyli po śmierci Myszkowskiego, został po nim marszałkiem wielkim koronnym, na którym to urzędzie trwał do własnego zgonu w roku 1630, w czasie, kiedy od całej dekady nie żyli już wszyscy pozostali marszałkowie biorący udział w tym historycznym wydarzeniu?

15 | Na załączonej reprodukcji twarz tej postaci ukrywa się pod ramą obrazu, jednakże dostępne są powszechnie – w internecie – fotografie znacznie gorszej jakości, na których fizjonomia marszałka z prawego skraja płótna jest widoczna, zob. Dolabella_Shuysky_Czars_before_Sigmund_111.png (793×800), [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dolabella_Shuysky_Czars_before_Sigmund_111.png) [dostęp: 30.10.2021].

Taka zamiana miejsc nie jest nieprawdopodobna, jeśliby założyć, że pierwotny wzór obrazu nie powstał od razu po sejmie 1611 roku, jak niegdyś zakładano, ale nawet znacznie później, choć jednak wcześniej niżeli sądzą Jakub Lewicki i Jerzy Żmudziński, czyli jeszcze za panowania Zygmunta III. Być może logika ustawienia marszałków na płótnie uległa wówczas zmianie i po wewnętrznej stronie kompozycji, bardziej w centrum, wyobrażono marszałków koronnych, a litewskich na skrajach. Jeśli zakłócenie ustalonej urzędowo precedencji uznać za prawdopodobne, wynikałoby stąd, że na takim zabiegu skorzystał przede wszystkim Mikołaj Wolski. Zapewne nie mogłoby się to zdarzyć za życia pozostałych marszałków obecnych podczas uroczystości. Przyznać jednak trzeba, że w kompozycji silniej jeszcze wybija się Zygmunt Myszkowski. Wierzch i podbicie jego delii, jak też jasna kolorystyka żupana wyróżniają go równie mocno, jak barwa szat obu monarchów oraz podkanclerzego i hetmana. Podobnie zastanawia jego czapka o czerwonym wierzchu, jedyne z nakryć głowy, które w swojej barwnej ekspresji porównywalne jest z czapką króla Zygmunta. Jego oblicze najsilniej i najpełniej, bo wraz z całą postacią, zwraca się ku widzowi, w spojrzeniu jakby interesownym, sugerującym przewodnią rolę tego właśnie dostojnika w całej scenie.

Tak więc płótno, które w XIX wieku znajdowało się w Zasławiu, potem w Podhorcach, a dziś pozostaje w zbiorach Lwowskiego Muzeum Historycznego, jest zapewne powstałą po połowie XVII wieku kopią obrazu z pierwszych dwu dekad po roku 1611. Obraz ten był bliski kompozycji Tomasza Dolabelli ze stropu ramowego drugiej antykamery warszawskiego Zamku, ale jego ikonografia nie pozwala bez poważnych wątpliwości widzieć w nim bezpośredniego odwzorowania dzieła odpowiedniego dla rezydencji monarszej, choć oczywiście trudno tutaj o pewność. Natomiast wyjątkowe ukazanie grona senatorów i urzędników nadwornych, w tym dwóch marszałków wielkich, zwróconych ku widzowi – każe dopuścić, że strop ramowy, do którego przeznaczony był pierwotny wzór, znalazł się w wielkopańskiej rezydencji któregoś z nich.

Bibliografia

- BOGDANOWICZ-PRUS/WYSZKOWSKA-BAŚCIK 2015 – Angelika Bogdanowicz-Prus, Justyna Wyszowska-Baścik, *Badania technologiczne i konserwacja obrazu „Stanisław Żółkiewski przedstawia królowi Zygmuntowi III i królewiczowi Władysławowi na sejmie w 1611 roku pojmanych carów Szujskich”*, „Studia Waweliana” 2015, t. 16, s. 211–218.
- BYLIŃSKI 2016 – Janusz Byliński, *Sejm z 1611 roku. W nowym opracowaniu*, Wrocław 2016, Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, „E-seria Monografie”, nr 77, <http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/80041> [dostęp: 27.09.2020].

- CHEMPEREK 2012 – Dariusz Chemperek, *Tryumf warszawski Stanisława Żółkiewskiego i hołd Szujskich w historiografii siedemnastowiecznej*, [w:] *Hołd carów Szujskich*, red. Juliusz A. Chrościcki, Mirosław Nagielski, Warszawa 2012, s. 93–107.
- CHROŚCICKI 1983 – Juliusz A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.
- CELLARIUS 1659 – Andreas Cellarius, *Regni Poloniae, Magnique Ducatus Lituaniae regionumque omniumque regionum juri polonico subjectorum novissima descriptio*, Amsterdam 1659.
- Dolabella 2020 – *Dolabella. Wenecki malarz Wazów*, katalog wystawy, red. Magdalena Białonowska, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2020.
- GOSZCZYŃSKI 2013 – Artur Goszczyński, *Działalność polityczna Adama Kazanowskiego (1599–1649)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2013, t. 140, z. 2, s. 161–179.
- GÓRECKI 2008 – Michał Górecki, „Sedes Regni Poloniae”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Poznań 2008, mps w zbiorach Biblioteki Collegium Historicum UAM, Sekcja Historii Sztuki.
- KOBIERZYCKI 1655 – Stanisław Kobierzycki, *Historia Vladislai Poloniae et Sueciae principis, ejus natales, infantiam, electionem usque ad excessum Sigismundi III*, Gdańsk 1655.
- KOBIERZYCKI 2005 – Stanisław Kobierzycki, *Historia Władysława królewicza polskiego i szwedzkiego*, wyd. Janusz Byliński, Włodzimierz Kaczorowski, tłum. Marek Krajewski, Wrocław 2005.
- LEWICKI 1997 – Jakub Lewicki, *Stropy ramowe warszawskich rezydencji królewskich*, „Kronika Zamkowa” 1997, t. 1 (35), s. 52–76.
- LILEYKO 1984 – Jerzy Lileyko, *Zamek Warszawski. Rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.
- LILEYKO 2003 – Jerzy Lileyko, *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*, Warszawa 2003.
- MORKA 1986 – Mieczysław Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Podhorce. Dzieje 2001 – *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, oprac. Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2001.
- SAINT-SAUVEUR 1796 – Jacques Grasset de Saint-Sauveur, *L'Antique Rome, ou Description historique et pittoresque de tout ce qui concerne le peuple romain dans ses costumes civils, militaires et religieux, dans ses moeurs publiques et privées, depuis Romulus jusqu'à Augustule [...]* par Grasset-Saint Sauveur, Paris 1796.
- Świat polskich Wazów. Eseje 2019 – *Świat polskich Wazów. Eseje*, red. Jacek Żukowski, Zbigniew Hundert, Warszawa 2019.
- Świat polskich Wazów. Przestrzeń 2019 – *Świat polskich Wazów. Przestrzeń, ludzie, sztuka*, katalog wystawy, red. Jacek Żukowski, Warszawa 2019.
- WIKŁOJĆ 2012 – Ewa Wikłojć, *Siedemnastowieczny obraz „Stanisław Żółkiewski przedstawia Zygmuntowi III i królewiczowi Władysławowi na sejmie 1611 roku pojmanych carów Szujskich” z Lwowskiego Muzeum Historycznego w świetle badań konserwatorskich*, [w:] *Hołd carów Szujskich*, red. Juliusz A. Chrościcki, Mirosław Nagielski, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2012, s. 167–169.
- WREDE 2013 – Marek Wrede, *Rozbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie przez Zygmunta III*, Warszawa 2013.

ŻMUDZIŃSKI 2020 – Jerzy Żmudziński, *Malarz królów. Fakty i mity*, [w:] Dolabella. *Wenecki malarz Wazów*, katalog wystawy, red. Magdalena Białonowska, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2020, s. 77–114.

ŻUKOWSKI 2011 – Jacek Żukowski, *Kije strugane, czyli ikonoklazm braci polskich*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2011, nr 2, s. 27–44.

ŻUKOWSKI 2012 – Jacek Żukowski, *Kniaź Wielki Moskiewski Władysław Zygmuntowicz. Przegląd ikonografii w 400-setną rocznicę elekcji*, „Acta Academiae Artium Vilmensis” 2012, nr 65–66, s. 167–200.

ŻUKOWSKI 2019 – Jacek Żukowski, *Ceremoniał codzienności i rytuał święta: sztuka dworska*, [w:] *Świat polskich Wazów. Eseje*, red. Jacek Żukowski, Zbigniew Hundert, Warszawa 2019, s. 41–63.

