

Hanna Widacka

Pamięci

Jadwigi Mieleszko poświęcam

GRAFIKA PORTRETOWA KRÓLEWICZÓW SOBIESKICH W XVII-XIX WIEKU

Królewicze Sobiescy, w odróżnieniu od swoich koronowanych rodziców – Jana III i Marii Kazimierzy oraz siostry – jedynaczki, elektorowej bawarskiej Teresy Kunegundy, nie mieli szczęścia do wyczerpujących, poświęconych im opracowań¹. Informacje o trzech braciach – najstarszym Jakubie Ludwiku, średnim Aleksandrze i najmłodszym Konstantym Władysławie, spotyka się rozrzucone zazwyczaj na stronach licznych biografii ich wielkiego ojca i rzadszych – słynnej z urody matki². Przypadkowe odkrycie w 1862 roku w kościele farnym w Żółkwi trumien Jakuba i Konstantego skierowało na zmarłych uwagę badaczy, owocując kilkoma okolicznościowymi publikacjami³. Warta odnotowania, zbeletryzowana i sugestywna biografia Marii Józefy Wesslówny, królewiczowej Konstantowej Sobieskiej, autorstwa Sabinii z Gostkowskich Grzegorzewskiej (1886), jest niestety zręcznym pomieszaniem prawdy i nieprawdy o braciach Sobieskich, stając się niejako pułapką dla niejednego historyka⁴. Z kolei w latach 30. XX wieku Maciej Lorent, znawca rzymskich archiwaliów, wyłowil z nich na temat królewiczów to, co mógł albo raczej to, co chciał, czyniąc z Aleksandra i Konstantego *bęczwałów krążących wokół dam nie zawsze sprawdzonej konduity, hulajskich bohaterów głośnych skandali* – jak celnie zauważyła Wanda Roszkowska⁵. Znacznie większym obiektywizmem wyróżniła

się staranna monografia Kazimierza Piwarskiego „Królewicz Jakub Sobieski w Oławie” (Kraków 1939), ograniczająca się jednak tylko do wybranego fragmentu życia najstarszego syna królewskiego. Po drugiej wojnie światowej wspomniana Roszkowska zajęła się z kolei dworem młodych Sobieskich w Oławie (ponieważ ze Śląskiem związali oni swoje losy, zwłaszcza Jakub i Konstanty), zaznaczając w posłowiu, iż jest to tylko szkic, a właściwie podstawa do dalszych badań. Autorka trafnie też podniosła rolę – współczesnej Sobieskim – satyry i plotki, zniekształcających skutecznie *image* królewiczów, na podstawie którego wiele krzywdzących bądź uproszczonych, ukutych jeszcze w XIX wieku opinii utrzymuje się po dzień dzisiejszy. Ów obraz (niekorzystny, ale czy do końca prawdziwy?) ma jednak po części uzasadnienie w fakcie, iż młodzi Sobiescy – jak to udowodnił Piwarski – wykazywali bez wyjątku niewyobrażalną wprost naiwność i zaufanie do cynicznie wykorzystujących ich ludzi, stąd do uprawiania zawilej polskiej gry politycznej nie nadawali się zupełnie.

Los obszedł się wyjątkowo dramatycznie z najstarszą latoroślą Sobieskich, Jakubem Ludwikiem (Paryż 2 XI 1667 – Żółkiew 19 XII 1737), przyszłym księciem na Oławie i szwagrem samego cesarza Leopolda I Habsburga. Te (wątpliwe zresztą, jak się okazało) zaszczyty nigdy nie

zrekompensowały mu jego *hetmańskiego* lub *marszałkowskiego* urodzenia, które – starannie wytykane przez politycznych przeciwników – tak niekorzystnie zaciążyło na jego życiu. Opozycja szczerze szafowała oszczerczymi plotkami o podejrzanych przyjaźniach z chłopcami, o rozpieszczaniu młodzieńca przez dwórki królewskie, wreszcie zarzucała mu *sfrancuzienie*. Nie pozostawiono też na królewiczu suchej nitki, gdy szło o jego wygląd zewnętrzny i cechy charakteru, choć trzeba przyznać, że te (podejrzanie zgodne) negatywne oceny, na które powołują się dzisiejsi historycy, wydają się chyba zbyt przejawskrawione⁶. *Fizyczna szpetność tego mężczyzny, który wokół siebie widział dom pełen pięknych, wyrosniętych ludzi, pozostawiła w jego psychice głębokie ślady* – dowodził z przekonaniem Forst de Battaglia⁷, z czego można wysnuć niedaleki wniosek, iż w wypadku Jakuba mamy do czynienia niemal z Quasimodo.

Osobną sprawą pozostaje charakter królewicza, z pewnością niełatwy (apodyktyczność, nieufność i podejrzliwość, zazdrość, oschłość i zgorzknienie, a może i pewien kompleks niższości w stosunku do młodszych braci), lecz nie można zapominać, iż – chowany w izolacji od poważnych problemów życiowych – ów często przy tym wyśmiewany „Dudek – Jakubek” – praktycznie doznał samych zawodów i rozczarowań. Współcześni postrzegali go jako ośmieszzonego bohatera nieudanego mariażu z Ludwiką Karoliną Radziwiłłówną, potem jako niegodnego syna zachowującego się skandalicznie po śmierci ojca – króla i uwikłanego w gorszące spory i awantury z matką, wreszcie – jako kompletnie przegranego wygnańca, haniebnie wypędzonego z Olawy. Należy jeszcze dodać

pogłębiające się rozdzwinki z rodzicami, przegraną elekcję, porwanie i osadzenie w więzieniu na polecenie Augusta II, a także parokrotne (na szczęście nieudane) próby otrucia królewicza, którym patronował minister saski, hrabia Robert Lagnasco. A przecież, co by nie rzec o Jakubie Ludwiku, nie był on pozbawiony dumnego patriotyzmu, skoro podpisywał się zawsze jako *regius princeps Poloniae et M. D. Lithuaniae, dux Olaviae*. Ostatnie, gorzkie lata życia Jakub Ludwik spędził w samotności, na zamku przodków w Żółkwi, zajmując się alchemią i kabałą. Tknięty paralizem, zmarł tamże 19 XII 1737 roku, jako ostatni z rodu Sobieskich⁸, a jego śmierć poprzedziły niezwykłe zdarzenia, zanotowane skrupulatnie przez ówczesnego kronikarza⁹.

Na tle najlepiej dziś znanych losów oraz osobowości najstarszego królewicza sylwetki jego młodszych braci nie rysują się już tak wyraziście, ale i tu przeważają stereotypowe osądy w rodzaju: *piękni, lekkomyślni, nierozsądni, miłi i niefrasobliwi, dzielili swój czas między buduary uczynnych damulek i miejsca rycerskich honorowych sporów*¹⁰.

Aleksander Benedykt (Gdańsk 6 lub 9 IX 1677 – Rzym 16 lub 19 XI 1714), zwany w rodzinie Minionkiem, był ulubieńcem matki, a w ostatnich latach życia Jana III stał się nadzieją rodziców jako przyszły sukcesor królestwa. *Piękny jak anioł* (według jednego z francuskich źródeł), mówiący kilkoma językami, dobry i okazujący miłosierdzie, posiadał – w odróżnieniu od Fanfanika – umiejętność zjednywania ludzkiej sympatii, stąd cieszył się ogromnym uznaniem wśród siebie współczesnych (opowiadały o tym panegiryki, m.in. Wojciecha Chrościńskiego – nadwornego poety Sobieskich¹¹). Zaś potomni odmówili mu wszelkich wartości

(zero zupełne), wytykając wyniosłość, pychę, próżniactwo, sybarytyzm, a przede wszystkim zdystansowanie się od ofiarowanej mu polskiej korony, z której w 1704 roku świadomie zrezygnował ze względu na bezpieczeństwo braci – Jakuba i Konstantego – uwięzionych przez Augusta II w twierdzach Pleissenburgu, a potem w Königsteinie¹². Aleksander dzielił swój czas pomiędzy Oławę i Rzym, w którym od 1710 roku osiadł na stałe, nie tylko z uwagi na obecność królowej – matki. Nękały go podobno powracające ataki nieuleczalnej choroby – gościca, który na Śląsku był szczególnie niebezpieczny z powodów klimatycznych. W Rzymie, w rodzinnej rezydencji na Trinità dei Monti, królewicz zajął się z powodzeniem organizacją życia muzycznego na dworze, angażując pierwszorzędnych muzyków i śpiewaków¹³. Po wyjeździe Marii Kazimiery do Francji pozostał w Wiecznym Mieście, znajdując rzekomo ucieczkę w ascezie, w przekreśleniu tego, czym żył dotąd. *Zamknął się w milczeniu tak hermetycznie* – pisała Roszkowska – *że nie zaniechał wydać polecenia, aby całą jego korespondencję i osobiste papiery spalono*¹⁴. Przyjmuje się, iż zmarł w tamtejszym klasztorze kapucynów 16 (lub 19) XI 1714 roku, prosząc przed śmiercią, aby pochowano go w zakonnym stroju, z kapuzą nasuniętą na twarz, w worku członków arcybractwa Św. Stygmatów, i dysponując w testamencie skromny pogrzeb – tą niezwykłą u niego pokorą i anonimowością pragnął zmasać wszystkie grzechy młodości. Przedwczesna śmierć Aleksandra, tak bardzo popularnego w Rzymie, nie przedstawia się jednak jasno i budzi sporo wątpliwości. Pierwszą nasuwa lektura listu Jakuba, adresowanego do Władysława Ponińskiego z 8 IV 1715 roku, gdzie czytamy: *Co*

*zaś najbardziej krwawą ranę moją, to cyrkumstancje śmierci brata mego i prawdziwe zabójstwo jego osoby. Ale już dusza ta kochana jako innocens victima teraz sama błaga majestat boski za zbrodnie tych, którzy ją do śmierci prześladowali*¹⁵. Cóż to były za „cyrkumstancje” i co miał na myśli Jakub, pisząc o „prawdziwym zabójstwie”? Druga wątpliwość wyłania się z przekazanych przez Krystynę Kolińską faktów, bezspornie wskazujących na upozorowaną śmierć królewicza i zaszycie się jego na Węgrzech, pod przybranym nazwiskiem Mihaly’ego Janosa Seiffa¹⁶. Zważywszy, iż śmierć pozorowana w historii nie jest niczym nowym, pozornie szokujący *casus* Aleksandra nie wydaje się niemożliwy do realizacji zwłaszcza, iż były ku temu istotne powody¹⁷, lecz sprawę mogą wyjaśnić ostatecznie dokładne penetracje przez polskich historyków archiwum dr Padanyi w Budapeszcie, oby jeszcze dostępnego.

Najmłodszy z braci Sobieskich, Konstanty Władysław (Warszawa 1 V 1680 – Żółkiew 28 II 1726), w domu noszący przezwisko Murmurek, z powierzchowności najbardziej przypominał królewskiego ojca, lubił strój polski i rycerskie rzemiosło, lecz zbyt ulegał matce. Jego wielkoduszny gest wobec najstarszego brata (dobrowolne towarzyszenie mu w więzieniu) wzbudził powszechną admirację, nawet samego Augusta II, lecz nie pomógł mu w zrobieniu kariery w Polsce. Konstanty bowiem także zdystansował się od wszelkiej polityki, tworząc sobie świat własny. Trochę kosmopolita, a trochę Sarmata, kursował między Wrocławiem, Oławą i Żółkwią, wiodąc z wdziękiem życie towarzyskie, ale nie tak puste, jakby się wydawało. *W Konstantym siedział karwał mecenasa, umiejętnego*

pośrednika treści kulturalnych, obdarzonego wyraźnym rozmachem¹⁸ – twierdziła wielokrotnie cytowana Roszkowska, eksponując szczególnie mocno wszechstronne zamiłowania artystyczne królewicza – melomana. Z ogromną pasją kolekcjonował dzieła sztuki, zwłaszcza portrety do galerii żółkiewskiej, pomyślanej jako pomnik rodowy; a także sprowadzane z Wrocławia sztuchy; osobiście też doglądał biblioteki odziedziczonej po ojcu. Uwikłany w romans, a potem w niezbyt dobrane urodzeniem małżeństwo z dwórką bratowej, urodziwą Marią Józefą Wesslówną, bardzo bołał nad brakiem potomstwa. Według tradycji rodzinnej, na którą powoływała się Grzegorzewska, fakt kilkakrotnego poronienia przez Marię Józefę miał być przyczyną załamania psychicznego jej męża (chorego w dodatku na gościec), które w następstwie spowodowało śmierć¹⁹.

Dokonując przeglądu ikonografii królewiczów Sobieskich, od razu nasuwają się dwa spostrzeżenia natury ogólnej. Po pierwsze – zasób tych wizerunków jest stosunkowo bogaty (bracia byli portretowani praktycznie w każdym wieku, od dziecięcego poczynając) i bardzo łaskawy dla modeli, nie wyłączając *garbatego* i *suchotniczego* Jakuba. Po drugie – prym wiedzie tu malarstwo, zdecydowanie wyprzedzając grafikę, przyczym pomiędzy tymi dwoma rodzajami często brakuje wspólnej płaszczyzny. Inaczej mówiąc, znane dzisiaj obiekty malarskie tylko niekiedy pokrywają się z powielającą je grafiką, a z kolei zachowane obiekty graficzne są niesłychanie oszczędne w oznaczenia typu *delineavit* czy *pinxit*, co utrudnia właściwą identyfikację pierwowzoru, czyniąc ją praktycznie niemożliwą. Trzeba więc założyć, iż z obrazów, które zreprodukowano w grafice, zachowała

się do dziś tylko część, a reszta przepadła, zaś większość znanych – z autopsji bądź z literatury – obiektów malarskich nigdy nie została utrwalona na płycie miedzianej lub drzeworytniczym kloku.

Najwięcej podobizn – malarskich i graficznych, zachowanych i nie-zachowanych – dotyczy oczywiście Jakuba Ludwika, żyjącego najdłużej z braci Sobieskich i walczącego o tron elekcyjny. I to właśnie portrety, potwierdzające jego fizyczne podobieństwo do Marii Kazimiery, zdecydowanie zaprzeczają przekazom o szpetocie rysów twarzy księcia i jego odrażającej sylwetce. Oblicze, które znamy z portretów powstałych przecież w różnym wieku modela, zasługuje na miano co najmniej przystojnego, niekiedy nawet urodziwego, a w każdym razie interesującego; podobnie odbierali je badacze XIX-wieczni²⁰. Wystarczy przywołać tu parę – niestety nigdy niesztuchowanych – przykładów: portret w zbroi z około 1685 roku, przypisywany malarzowi francuskiemu, czynnemu w Polsce²¹; wizerunek wraz z żoną, Jadwigą Elżbietą obok postaci zmarłego ojca – króla, przekazującego synowi prawa do korony, obraz olejny z 1697 roku autorstwa niejakiego Antoniego, może jednego z licznych Włochów działających podówczas na Śląsku²²; wspaniałe dzieło malarskie François de Troy z 1699 roku, z dawnych zbiorów zamkowych w Podhorcach²³; miniatura olejna na srebrnej płytce, wprawiona w medalion, wykonana przez tegoż de Troy²⁴; portret królewicza do bioder, w owalu – *pendant* do podobizny brata Aleksandra, datowany po 1700 roku, autorstwa nieokreślonego malarza²⁵, czy pastel przypisywany Josephowi Vivienowi²⁶. Co do pewnych ułomności sylwetki księcia oławskiego, to rzeczywi-

ście mogła ją psuć wystająca albo wręcz krzywa łopatka, wymagająca pewnych korekt (specjalnego gorsetu lub *kamizoli z jednego boku podwatowanej*). Najprawdopodobniej Jakub poszedł w ślady Michała Korybuta Wiśniowieckiego i ubierał się – z tych samych powodów – w strój francuski, a jako kawaler Orderu Złotego Runa przywdziewał niekiedy strój hiszpański, w którym też został pochowany²⁷, a później uwieczniony w obrazie ołtarzowym, namalowanym prawdopodobnie przez Bazylego Petranowicza około 1743²⁸. Konsekwentna rezygnacja z polskiego ubioru (w oczach współczesnych opozycjonistów jakże naganna) narażała jednak królewicza na niesłuszne zarzuty trwałego kalectwa – garbu, nie mówiąc już o *sfrancuzieniu*.

XVII-wieczna sztychowana ikonografia Jakuba Ludwika ma wyraźnie okolicznościowy charakter i krąży wokół trzech głównych tematów: szeroko pojętej apoteozy Jana III, związanej m.in. z wiktoria wiedeńską (1682-1696), zaślubin młodego Sobieskiego z Jadwigą Elżbietą (1691) oraz jego starań o polską koronę po śmierci Jana III (1696). Wypada zaznaczyć, iż w pierwszej grupie wizerunków zostali też uwzględnieni młodszy synowie króla – Aleksander i Konstanty.

Najwcześniejszym chronologicznie miedziorytem, odnotowującym obecność najstarszego królewicza, jest tzw. „Teza Andrzeja Kuropatnickiego”, rytowana po 1682 roku przez augsburczyka Bartholomäusa Kiliana Młodszeo (1630-1696) według rysunku malarza – amatora Martina Antonina Lublinskiego (zm. 1690), od dawna znana w polskiej literaturze przedmiotu²⁹. Młodziutki Jakub, a raczej Kubeczek, w książęcej mitrze na głowie

i w bramowanym gronostajami płaszczu, towarzyszy w pewnej odległości triumfującemu ojcu – królowi, pozostając pod opieką Bellony, wskazującej mu drogę do godności królewskiej oraz św. Jakuba, unoszącego się wysoko na koniu, wśród obłoków. W innej heroizującej rycinie, wyobrażającej również apoteozę Jana III, szeroko znanej jako tzw. „Teza Marcjana Dominika Wollowicza” (1685), autorstwa świetnego profesjonalisty Romeyna de Hooghe (1645-1708), trzej bracia Sobiescy – wyobrażeni konno – odbierają od marszałka wielkiego litewskiego Wollowicza kartę dedykacyjną³⁰. Zawiera ona zapewnienie, iż ród Sobieskich, dzięki zwycięstwom Jana III, wstąpił na drogę królewską. Grafik ciał kompozycję (na czterech osobnych płytach) według własnego pomysłu, ślad omawiane dzieło nie jest wolne od pewnych błędów rysunkowych, charakterystycznych dla tego artysty (np. zbyt duże głowy w stosunku do korpusu). Te wadliwe proporcje nie ominęły również postaci młodych Sobieskich, o umownym zresztą podobieństwie rysów twarzy. Tak więc oba wzmiankowane dzieła graficzne Kiliana Młodszeo i de Hooghe’a, jakkolwiek reprezentacyjne i stojące na wysokim poziomie artystycznym wnoszą – paradoksalnie – niewiele nowego do ikonografii królewiczów.

Znacznie korzystniej przedstawia się sytuacja w przypadku trzeciego, także obcego miedziorytu, datowanego na rok 1693, autorstwa francuskiego artysty działającego w Rzymie – Benoîta Farjata (1646-1720), na podstawie obrazu olejnego Henri Gascara (Gascarda, 1634 lub 1635-1701), aczkolwiek istnieją wątpliwości, czy malarski pierwowzór został sporządzony *ad vivum*. Rycina, wyobrażająca portret zbiorowy rodziny

Sobieskich (il. 1), została przeze mnie omówiona w kontekście wizerunków Jana III i Marii Kazimiery oraz ich córki Teresy Kunegundy³¹, zatem należałoby tu tylko wypunktować podobizny synów królewskich. Najbliżej portretu ojca - króla stoi, podtrzymując laurowe obramienie, Jakub, którego podłużna i wcale niebrzydka twarz o silnie zaznaczonej oprawie oczu bardzo przypomina oblicze widniejącej obok matki. Królewicz, ubrany w perukę *à la lion*, w płytową szmelcowaną i bogato zdobioną zbroję, wspiera prawą dłoń na regimencie. U jego boku stoi najmłodszy Konstanty; o wysoko podgolonej czuprynie, w polskim żupanie i delii, z buzdyanem w rączce, drugą wskazując na apoteozujący konterfekt wielkiego ojca. Twarz Konstantego wydaje się być powieleniem oblicza starszego Aleksandra, występującego tu również w polskim stroju z elementami zbroi, z karabelą u boku i z buławą w ręce. Wypada podkreślić, iż opisane rodzinne podobieństwo umiejętnie wydobyl Gascar, ale w rycinie zachował Farjat, czego nie można powiedzieć o jej XIX-wiecznych powtórzeniach.

Na koniec XVII wieku datuje się jeszcze jeden sztych z portretem Jakuba Ludwika, autorstwa anonimowego grafika włoskiego, odbity w rzymskim zakładzie rytowniczym Francesca Leone i należący - obok wizerunków Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery - do bliżej nieznaney, lecz z pewnością rzadko spotykanej serii królewskich portretów³². Wskazują na to takie elementy, jak: ujęcie modeli w półpostaci, identyczne obramienia - owalna profilowana rama zwieńczona wołutami, marszczona wstęga oraz spływająca po bokach laurowa girlanda, takie same w kształcie kartusze z napisem objaśniającym, wreszcie pokrywające się wymiary

samych kompozycji bądź odcisków płyt. Królewicz o urodziwej, regularnej, owalnej i dość pełnej twarzy, nosi wielką perukę *à la lion* oraz zbroję płytową, na szyi widnieje koronkowa chustka - żabot z kokardą, a na ramionach udrapowany płaszcz; w prawej ręce, zgiętej w łokciu, młody Sobieski trzyma regiment. Pierwowzór malarski, tak jak w wypadku wspomnianych podobizn (także unikatowych!) polskiej pary królewskiej, nie jest znany.

Obok opisaney grafiki obcej w ikonografii królewiczów Sobieskich funkcjonowała - niemal równolegle - grafika rodzima. Była ona zazwyczaj anonimowey rylca i cechowała się nieporównywalnie słabszym poziomem artystycznym. Jej głównym przeznaczeniem stało się ilustrowanie ówczesnych druków okolicznościowych.

Już w 1684 roku, a więc w rok po wiktorii wiedeńskiej, ukazał się - dedykowany królewiczowi Jakubowi przez polskich jezuitów - panegiryk prozą w języku łacińskim, autorstwa Pawła Konradzkiego, pt. „Triumphale vestigium Poloniarum principis supra aetatem maximi serenissimi Iacobi prima Austriaci, Bohemici, Pannonici, belli in arena impressum”, składany w Kaliszu, w Drukarni Kolegium Societatis Jesu³³. Na odwrocie karty tytułowej widnieje - przycięty z lewego boku - miedzioryt przedstawiający triumf królewicza³⁴ (il. 2). Dwa orły ciągną rydwan, na którym stoi uskrzydłona Fama z długą trąbą w prawej ręce. Lewą podtrzymuje owalny, obrzeżony laurem, medalion z wizerunkiem Jakuba w popiersiu. Ozdobna kwadryga zdąża w kierunku bramy triumfalnej, przejeżdżając w pe-dzie po rozrzuconych na ziemi strzałach, dzidach, szablach, wieńcach laurowych i Półksiężycu; impet jest tak potężny,

że owe przedmioty, wyrzucone w powietrze, fruwały obok powożących ptaków. Poprzez arkadę widać sylwetę świątyni, zaś z prawej na horyzoncie górzystego terenu wznosi się miasto za murami, nad którym unosi się aniołek ze wstęgą z inskrypcją: *PRIMAE VESTIGIA FAMAE Virg.* Nie trzeba dodawać, iż portret królewicza jest schematyczny i całkowicie umowny.

O ile kompozycja została nawet dość ciekawie pomyślana, to całkowicie zawiodły tu umiejętności rysownika i sztycharza. Rażące błędy w perspektywie powodują, iż brama triumfalna chybotrze się niebezpiecznie, a górzysty teren zaznaczony z prawej ma się nijak do obszaru rozciągającego się za arkadą, z „zawieszoną” w próżni bryłą świątyni. Horyzontu właściwie nie ma, bo niebo i ziemia wzajemnie się przenikają. Prowadzona kreska nie może sobie poradzić z oporem materii, jest sztywna, a w dodatku wszędzie jednakowa, bez względu na to, czy ma oddawać fakturę kamienia czy żelaza, piór czy tkaniny, płomieni czy obłoków. Ryciny nie sygnowano, zatem nie wiadomo, kto „rzezał” – rozbijający swoim naiwnym prymitywizmem – sztych. Może jego autorem był przygodny braciszek zakonny, amatorsko parający się rylcem, zatrudniony w celu uświetnienia kaliskiego druku?

Podobne cechy można odnaleźć winnymmiedziorycie, zamieszczonym w druku o tytule „*Connubium Triumphale Serenissimorum Principum Jacobi*”, wydany w 1691 roku w niewiadomym miejscu z okazji uroczystych zaślubin najstarszego królewicza z Jadwigą Elżbietą neuburską (1673-1722), córką elektora Palatynatu, Filipa Wilhelma³⁵. Zażarte targi o wysokość posagu palatynówny oraz warunki

objęcia księstwa olawskiego przez Jakuba Ludwika, toczone przez dwory wiedeński i warszawski, zakończyły się wreszcie powodzeniem, choć zawarty układ od początku był korzystny tylko dla cesarstwa i jego śląskich urzędników³⁶. Usamodzielniony w końcu młody Sobieski – teraz książę na Oławie – zyskał młodziutką małżonkę, lojalną i bezgranicznie mu oddaną, a przy tym skoligaconą z dworami Europy³⁷. Szczęśliwy moment zawarcia małżeństwa (25 II 1691 roku) przekazuje w przejrzystej, ale-goryczno-symbolicznej formie, także niesygnowana rycina (il. 3), odbita na odwrocie karty tytułowej wspomnianego druku³⁸. Płaska kompozycja rozpada się na dwie, spiętrzone nad sobą strefy. W dolnej spotykają się dwa – nadjeżdżające z przeciwnych stron – ozdobne powozy. W lewym, ciągnionym przez cztery orły, zasiada Jakub Ludwik w mitrze książęcej i w płaszczu gronostajowym. W prawym wozie, zaprzężonym w cztery lwy, siedzi oblubienica, także w książęcej mitrze i w pysznych szatach, z wachlarzem w ręce. Nad głowami nowożeńców unoszą się Fama i Chwała, należące być może do wyposażenia wozów (zaplecki?); wskutek daleko idącego przycięcia kompozycji ów szczegół kompozycyjny nie przedstawia się jednoznacznie. Plan pierwszy stanowią zbrojni rycerze ujęci od tyłu; dwaj pośrodku dzierżą tarcze z Janiną Sobieskich. Młodzi małżonkowie jadą w kierunku dwóch bram triumfalnych, między którymi fruwały aniołki, obarczone wieńcami laurowymi, herbem Janina i książęcą mitrą. W perspektywie – rysującej się nie w głąb, lecz wzwwyż – wznosi się monumentalna, dwuwieżowa fasada kościoła z paradnymi schodami i dwoma pawilonami po bokach.

Z pewnością ten miedzioryt chce przekazać wiele szczegółów, może nawet zbyt wiele, bo mamy tu do czynienia z niespójnym *horror vacui*. W sumie odbiera się go jako dzieło nieporadne w każdym calu. Figurki obojga księstwa na Oławie, tkwiące sztywno w paradnych wozach, nie mogą być portretami nawet z nazwy. Mimo to rycina jako jedyna uwiecznia zaślubiny młodego Sobieskiego, a przy tym nie jest pozbawiona swoistego wdzięku. Wypada potraktować ją z niejakim pobłażaniem – bo przecież i taka była wówczas polska grafika schyłku XVII wieku.

Zdarzały się i lepsze przykłady, już sygnowane. Należy do nich – bardzo interesujący ikonograficznie – sztych przedstawiający Jakuba Ludwika Sobieskiego jako personifikację polskiej Wolności, zasygnalizowany przez Mariusza Karpowicza³⁹. Ów miedzioryt (il. 4) wykonał, na zamówienie królewicza, Charles de La Haye (1641 – po 1712) – uchodząca z Francji, działająca czasowo w Gdańsku, a od około 1689 roku w Warszawie, według rysunku Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego (zm. przed 1711), nadwornego malarza młodego Sobieskiego⁴⁰. Ta typowo propagandowa, przedelekcyjna rycina, sygnowana *G. Eleuter del. C. De la Haye Sculp.*, znalazła się przed kartą tytułową druku Stanisława Orzechowskiego „Subditus fidelis Stanisłai Okszye Orzechowski Roxolani. Quondam ad Sigismundum Augustum I nunc ad serenissimum Augustum II” (Varsaviae 1698)⁴¹. Jakub Ludwik w zbroi i w płaszczu królewskim, w koronie na głowie, siedzi na tronie pod baldachimem z napisem *LIBERTAS*. Lewą rękę wspiera na zamkniętej księdze opartej o udo, w prawej trzyma pionowo wzniesiony miecz. Ruch i układ nóg nawiązuje do projektowanego przez

Cirro Ferriego portretu Ferdinanda II Medici, który Eleuter musiał widzieć w Palazzo Pitti we Florencji⁴². Na płaszczu, okrywającym prawą nogę królewicza, jest widoczny – jako motyw dekoracyjny – ukoronowany Orzeł Biały⁴³. W obrębie kompozycji – praktycznie wszędzie, gdzie się da – są rozrzucone napisy objaśniające symboliczne treści, wobec których oblicze elekta staje się mniej ważne i schodzi na dalszy plan.

Z 1701 roku pochodzi jeszcze jeden polski miedzioryt, niestety niesygnowany, zamieszczony po karcie tytułowej druku Jakuba Antoniego Mogilnickiego „Dekret wygrany w proponowanej sprawie chwalebego narodzenia... wielkich cnót Jana Świętego Chrzyciela” (Lublin 1701), dedykowanego biskupowi Jerzemu Albrechtowi Denhoffowi i królewiczom Sobieskim⁴⁴. Rycina (il. 5) jest głównie apoteozą Jana III jako zwycięzcy spod Chocimia i Wiednia, którą uświetnia wszakże obecność trzech królewskich synów jako potencjalnych następców⁴⁵. Nie jest bowiem rzeczą przypadku, że ich podobizny zostały nie tylko zwieńczone koronami, lecz także rozmieszczone na skrzydłach i piersi polskiego orła; największy wymiarami portret króla unosi się wysoko ponad głową ptaka, patronując całości kompozycji. Jest ona dekoracyjna i natłoczona (zwłaszcza w dolnej części), przy czym domorośle użycie rylca tylko eksponuje jej płaskość. Skoro dzieło Mogilnickiego ukazało się w lubelskiej drukarni Collegium Societatis Iesu, może autora tej prymitywnej raczej ryciny należałoby szukać także w kręgu tamtejszych braci zakonnych?

Porwanie w drodze między Wrocławem a Oławą Jakuba i Konstantego Sobieskich (27 II 1703 roku) i ich blisko

trzyletnie uwięzienie, z rozkazu Augusta II, doczekało się wprawdzie powszechnego potępienia, ale niczego poza tym (co biskup Żaluski skomentował rzeczowo: *choć wszyscy współczuli, nikt nie przyszedł z pomocą*). Może dlatego ów dramatyczny epizod przeszedł w osiemnastowiecznej grafice w ogóle bez echa, a i w malarstwie został zanotowany raz tylko, i to na wyraźne życzenie zainteresowanych⁴⁶.

Z osobą Jakuba Ludwika wiążą się w XVIII stuleciu trzy sztychy portretowe obce, bliżej nie datowane, lecz powstałe przed 1734 roku. Pierwszy, należący do rzadkości, miedzioryt został wykonany w Wenecji przez Antonia Lucianiego (ok. 1700-?), według własnego rysunku; jedyny egzemplarz ryciny znajdował się w zbiorach króla Stanisława Augusta i do 1939 roku był przechowywany w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie⁴⁷. Wyobrażał królewicza w popiersiu, ujętym niemal profilowo, z głową 3/4 w prawo, w peruce *à la lion*, w zbroi z koronkowym żabotem, w udrapowanym płaszczu, z Orderem Złotego Runa w prawej ręce. Biegący w otoku napis głosił: *SERENISSIMUS PRINCEPS JACOBUS SOBIESHII, INVICTISSIMI REGIS JOANNIS POLONOR. REGIS PRIMOGENITUS, HEROICARUM PATRIS VIRTUTUM EXEMPLAR*. Inne szczegóły kompozycji wskazują, iż mogła ona powstać z inspiracji Vincenza Coronelliego (1650-1718), generała zakonu franciszkanów, słynnego kartografa i założyciela w 1684 roku pierwszego Towarzystwa Geograficznego (*Accademia Cosmografia delli Argonauti*), którego członkiem był Jan III Sobieski. Z powodu zaginięcia ryciny w czasie ostatniej wojny trudno cokolwiek powiedzieć o jej poziomie artystycznym.

Zachowały się natomiast dwa

sztychy niemieckie. Pierwszy, bardzo miernego i anonimowego autorstwa, jest konnym portretem królewicza, o tyle dłoń nietypowym, że uwieczniającym go w stroju polskim, z czekanem w ręce⁴⁸. Wizerunek nie przedstawia większej wartości jako źródło ikonograficzne, ponieważ – jak wykazał Mieczysław Morka – anatomiczna budowa rumaka oraz strój młodego Sobieskiego (z czapką tzw. kuczmą włącznie) wskazują, iż nieokreślony grafik korzystał z niezwykle rozpowszechnionych w Europie akwafort Stefana della Belli, rejestrujących słynny wjazd Ossolińskiego do Rzymu w 1633 roku⁴⁹ (wypada tylko dodać, iż podobieństwo rysów twarzy Jakuba Ludwika jest żadne). Tenże badacz datuje omawiany miedzioryt na około 1683 roku, podczas gdy we wcześniejszym katalogu „Chwała i sława Jana III” datę określono ogólnie na wiek XVIII. Rozbieżności te będą istnieć dopóty, dopóki nie ustali się źródła pochodzenia sztychu – tzn. starego druku; a że jest tak niewątpliwie, wskazuje na to liczba 33, wyryta u dołu na prawo pod kompozycją, odnosząca się do numeru strony, przy której ongiś figurowała.

Druga, również niesygnowana, rycina niemiecka jest ostatnią podobizną księcia na Oławie w XVIII wieku. Hipotetycznie przypisana lipskiemu artyście Martinowi Bernigerothowi (1670-1733) – nadwornemu rytownikowi elektora Saksonii i króla Polski, Augusta II, często jest spotykana w polskich zbiorach i wymieniana w literaturze⁵⁰. Przedstawia Jakuba w bujnej ciemnej peruce, w zbroi, z zawieszonym na piersi Orderem Złotego Runa, w płaszczu na ramionach, który podtrzymuje prawą ręką opartą łokciem o pokryty materią stolik (il. 6). Lewa dłoń modela spoczywa na biodrze. Widoczna w głębi draperia odsłania monumental-

ną kolumnę i daleki pejzaż. Pierwowzór miedziorytu (zbliżonego w ujęciu do konterfektu Konstantego, do którego powrócimy), nie jest znany. Sądząc wszakże z treści napisów objaśniających oraz schematu kompozycyjnego obu rycin, jest bardzo prawdopodobne, że powstały one w jednym czasie, np. po traktacie altransztadzkim, na okoliczność uwolnienia obu królewiczów z więzienia. Górną granicą datowania sztychowanych (i najbardziej popularnych) konterfektów braci Sobieskich jest z kolei rok śmierci Bernigerotha (1733), o ile można go uznać za autora opisanych dzieł.

Konterfekty – malowane i sztychowane – powstałe w XVII i XVIII wieku, poświęcone osobie Aleksandra Benedykta Sobieskiego, nie są już tak liczne, jak jego starszego brata. Z ciekawszych malowideł, szczególnie podkreślających urodę królewicza, należy tu wymienić dwa, datowane w przybliżeniu po 1700 roku, a mianowicie: olejny portret autorstwa Jana Kupezky'ego (zbiory G. Schäffera w Schweinfurcie), przedstawiający modela w stroju tatarskim³¹ oraz dzieło nieokreślonego malarza, ze zbiorów wawelskich – *pendant* do podobizny księcia na Oławie³², oba płótna niereprodukowane w grafice. Należy żałować, iż nie zachowało się malowidło, przedstawiające Aleksandra w habitie kapucyna, z kapturem na głowie, z widoczną z boku mitrą książęcą, do ostatniej wojny przechowywane w warszawskim klasztorze tegoż zakonu³³. Miało ono niewątpliwy związek ze śmiercią królewicza w Rzymie, o czym świadczy stosowny napis, szczęśliwie zacytowany w całości w tekście katalogu³⁴. Rzecz ciekawa, iż treść owej inskrypcji pokrywa się dokładnie z objaśnieniem, widniejącym

w dolnej części pośmiertnego wizerunku królewicza, obrazu olejnego znajdującego się obecnie w przedsionku zakrystii kościoła Santa Maria della Concezione w Rzymie³⁵. Godny uwagi jest fakt, że w grafice (nie tylko włoskiej) tego czasu nie spotyka się żadnego wizerunku Aleksandra (jakkolwiek w Rzymie był osobistością znaną), z wyjątkiem jedynego miedziorytu uwieczniającego wprawdzie ukochanego syna Marii Kazimierzy *en pied*, ale już na katafalku.

Mowa o mistrzowskim i okazałym sztychu, wykonanym przez profesjonalnego grafika Francesco Faraone Aquila (ur. ok. 1676), działającego w Wiecznym Mieście w latach 1690-1740, na podstawie zapewne zdjętego z natury rysunku Alessandra Specchiego (1668-1729), tamtejszego architekta, także rytownika³⁶. Ów obiekt (il.7) przedstawia *castrum doloris* młodego Sobieskiego, wzniesione w stołecznym kościele kapucynów w dniu 22 XI 1714 roku. W kompozycji dominuje – zdjęty z górnego punktu widzenia – wspaniały perspektywiczny widok wnętrza świątyni. Nawę główną, sklepioną półkuliście, zamyka ołtarz, przed którym wznosi się na wprost ogromny katafalk z ciałem zmarłego. Konstrukcję otacza podwójny rząd monumentalnych kandelabrow z płonącymi świecami. Na tle przysłoniętych kirem filarów znajdują się wanitatywne rzeźby szkieletoń. Sztafaż figuralny tworzą halabardnicy w swobodnych pozach oraz grupka sześciu osób w prawym dolnym rogu kompozycji. Leżąca postać zmarłego, potraktowana w ostrym skrócie, pozostaje niezauważalna, wręcz zagubiona we wspaniałym i przemyślanym w każdym calu *theatrum*. Przepyszny w swojej oprawie pogrzeb młodego Sobieskiego odbył się na wyraźne życzenie papieża

Klemensa XI (zapewne także i fundatora omawianego sztychu), stając się wyrażną manifestacją polityczną przeciwko Augustowi II. Natomiast drugi, o wiele skromniejszy pogrzeb Aleksandra miał miejsce w kościele Santa Maria della Concezione⁵⁷, gdzie też w 1728 roku wystawiono ufundowany przez tegoż papieża nagrobek królewicza, wykonany perfekcyjnie w białym marmurze i stiuku przez Camilla Rusconiego⁵⁸.

Nie wiadomo, z jakich powodów królewicz Konstanty Władysław Sobieski doczekał się w XVIII wieku tylko jednego graficznego portretu *ad vivum*, przypisywanego Martinowi Bernigerothowi i wykonanego z nieznanego dziś oryginału malarskiego bądź rysunkowego (il. 8)⁵⁹. Upozowanie modelu bardzo przypomina pozę Jakuba Ludwika, o czym wcześniej była mowa. Konstanty, obowiązkowo w bujnej peruce *à la lion*, jest ubrany podobnie – w zbroję i płaszcz gronostajowy, przewieszony przez lewe ramię; lewą rękę wspiera na biodrze, prawa wychodzi już poza kadr. Na neutralnym tle z lewej strony kłębi się draperia.

Z chwilą śmierci ostatniego męskiego potomka króla Jana III (1737) królewicze Sobiescy powoli odchodzili w niepamięć. Dopiero w 1833 roku pojawił się w wielkopolskim „Przyjacielu Ludu” artykuł pt. „Jakób i Konstanty Sobiescy”, ilustrowany dwiema niesygnowanymi litografiami piórkowymi, bez wartości artystycznej, przedstawiającymi – swobodnie potraktowane – popiersia braci, na podstawie XVIII-wiecznych miedziorytów przypisanych Bernigerothowi Starszemu⁶⁰. Potem (1851) ukazała się publikacja Aleksandra Wejnerta „Opis historyczny zaślubin królewicza polskiego Jakóba Sobieskiego” (Warszawa 1851), ozdobiona przed kartą tytułową litograficznym portretem księcia

na Oławie, sporządzonym w stołecznej Litografii Banku Polskiego⁶¹. Wizerunek ten, niewiadomego autorstwa, jest wierną kopią wspomnianego wyżej miedziorytu niemieckiego.

Pozostałe XIX-wieczne wizerunki królewiczów Sobieskich powstały już w technice drzeworytu sztorcowego, z którego korzystano szczególnie chętnie, ilustrując czasopisma, książki i luksusowe albumy. Drzeworytnikami okazali się wyłącznie artyści polscy, korzystający z dawnych obrazów jako wzorów, ale i z rysunków i płócien rodzimych, sobie współczesnych malarzy.

Wypadałoby rozpocząć od wizerunków zbiorowych, ograniczonych do paru zaledwie przykładów. Szlachetny i omówiony wcześniej miedzioryt Benoîta Farjata z 1693 roku według obrazu Henri Gascara został skopiowany dwukrotnie: przez Henryka Küblera (około 1822-?) na podstawie rysunku Józefa Tadeusza Polkowskiego (1820-1895), w latach 1859-1863⁶² oraz przez Juliana Schübelera (czynnego w latach 1865-1889) do reprezentacyjnego dzieła Józefa Loskiego „Jan Sobieski, jego rodzina, towarzysze broni i współczesne zabytki” (Warszawa 1883)⁶³. Z porównania obu tych rycin wynika, że dzieło Schübelera cechuje się wyższym poziomem artystycznym.

W luksusowym albumie Hipolita Skimborowicza i Wojciecha Gersona „Willanów. Album widoków i pamiątek oraz kopje z obrazów Galeryi Willanowskiej” (Warszawa 1877) znalazły się dwa drzeworyty, zamieszczone tam jako osobne tablice między stronami. Pierwszy – cięty przez Marcelego Wiśniewskiego (działającego w latach 1879-1880) na podstawie rysunku Stanisława Witkiewicza (1851-1915), przedstawia *Jutrzenkę* – plafon z Gabinetu Królowej

(zwanego również Zwierciadlanym) w pałacu wilanowskim, uznawany dawniej za dzieło Claude'a Callota, ostatnio przypisany przez Mariusza Karpowicza drugiemu - obok Eleutera - stypendyście królewskiemu - Janowi Reisnerowi (zm. 1714)⁶⁴. Ten urzekający plafon w kształcie tonda (il. 9) przedstawia królową Marię Kazimię pod postacią rozsypującej kwiaty Jutrzenki, otoczoną trzema uskrzydłonymi Wiatrami o rysach młodych Sobieskich w dziecięcym i młodzieńczym wieku. Aleksander unosi wysoko nad głową kosz z kwiatami, Konstancy oburącz trzyma pochodnię, pólężący na obłokach Jakub Ludwik wspiera lewą rękę na naczyniu z wylewającą się wodą. Drugi drzeworyt wyobraża wizerunek grupy królewskiej rodziny Sobieskich, na tle architektury fantastycznej (il. 10), wykonany przez F. Skrzyńskiego (działającego ok. 1877 roku) według rysunku Franciszka Tegazzo (1829-1879), na podstawie obrazu nieokreślonego malarza z kręgu dworskiego Jana III⁶⁵. Ten bardzo znany i często reprodukowany obraz rytownik uwiecznił wraz z bogatą ramą, zwieńczoną ukoronowanym herbem Janina.

W obu cytowanych albumach nie mogło oczywiście zabraknąć osobnych portretów królewiczów. W publikacji Skimborowicza i Gersona (1877) zamieszczono antykizujący wizerunek Konstatego Władysława w chłopięcym wieku, *en pied*, autorstwa J. Jezierskiego (czynnego w latach 1877-1882) według rysunku Kazimierza Waroczewskiego (1856-1927), zdjęty z obrazu Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego (il. 11)⁶⁶. Drzeworyt jest niezbyt udany, a w dodatku zaopatrzony mylnym podpisem objaśniającym *Aleksander Sobieski*

w zbiorach wilanowskich.

Lepszym opanowaniem ryłka wyróżniają się cztery drzeworyty, zamieszczone w albumie Łoskiego (1883). Dwa z nich przedstawiają całopostaciowe podobizny konne Aleksandra i Konstatego, stanowiące *pendant* - płótna dawniej przypisywane Casparowi Netscherowi, potem Jerzemu Eleuterowi Szymonowiczowi-Siemiginowskiemu, wreszcie malarzowi z kręgu dworu Jana III (il. 12-13)⁶⁷. Wizerunek Aleksandra ciął w kloku Jan Styfi (1839-1921) z rysunku najprawdopodobniej Walerego Jana Kantego Eljasza-Radzikowskiego (1841-1905), zaś królewicza Konstatego - Andrzej Zajkowski (1851-?)⁶⁸. W towarzyszących rycinom nadrukach objaśniających zaznaczono proveniencję pierwowzorów malarskich (*ZE ZBIORÓW P. FELIXA SOBANSKIEGO*), znajdujących się obecnie w zbiorach wilanowskich. W tej okazałej publikacji odbito również drzeworyt - zamieszczony uprzednio na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (1860)⁶⁹, wyobrażający nagrobek Aleksandra Sobieskiego, autorstwa Camilla Rusconiego, w kościele Santa Maria della Concezione w Rzymie (il. 14); rycina nosi jedynie sygnaturę w postaci monogramu wiązane go *ITP*, odnoszącą się do osoby rysownika - Józefa Tadeusza Polkowskiego, zaś drzeworytnik pozostaje nieznany⁷⁰. Czwartym i ostatnim drzeworytem, związanym z królewiczami Sobieskimi, jest okazały całotablicowy portret Jakuba Ludwika (il. 15), wykonany przez Juliana Schübelera według obrazu nieznanego malarza, działającego na Śląsku w ostatniej ćwierci XVII stulecia⁷¹; ów obraz wymieniono po raz pierwszy w inwentarzu zbiorów wilanowskich w 1877 roku i tam też się znajduje w chwili

obecnej.

XIX-wieczną ikonografię Sobieskich w grafice zamyka drzeworyt Aleksandra Malinowskiego (1855-1917) zdjęty z obrazu Ludwika Wiesiołowskiego (1854-1892), „Aleksander Sobieski na łożu śmierci,” (1888) i zamieszczony na łamach „Kłosów” w tymże roku⁷² (il. 16). Kompozycja przedstawia moment, kiedy kardynał Sacripante wchodzi z błogosławieństwem do komnaty, w której pośrodku na łożu (a może raczej na ogromnym fotelu) pod baldachimem spoczywa umierający w półleżącej pozycji. Otaczają go m.in.: spowiednik Giuseppe Antonio da Micigliano, Monsignor Annibale Albani, kardynał Paulucci oraz generalny prokurator kapucynów, doktor papieski i minister dworu bawarskiego. Dokumentaryzm obrazu dowodzi, iż Wiesiołowski musiał znać dobrze treść druku ulotnego pt. „Sprawozdanie z choroby i śmierci księcia królewskiego Aleksandra Sobieskiego”, wydanego w rzymskiej drukarni Jana Franciszka Cracasa w 1714 roku i przedrukowanego w „Kuryerze Poznańskim” w 1888 roku⁷³. Malując oblicze młodego Sobieskiego, malarz wzorował się zapewne na jego pośmiertnym wizerunku z kościoła Santa Maria della Concezione (o którym wcześniej była mowa), zatem trudno odmówić twórcy rzetelnego podejścia do tematu, inspirowanego być może „Śmiercią Zygmunta Augusta w Knyszynie” Jana Matejki⁷⁴. Mimo to dzieło Wiesiołowskiego, podobnie jak drzeworyt Malinowskiego, nie należy do arcydzieł.

Powracając raz jeszcze do śmierci Aleksandra Sobieskiego mimo woli nasuwa się pytanie, jak wobec tak licznych i niekwestionowanych źródeł XVIII-wiecznych – pisemnych oraz

ikonograficznych, mają się fakty przekazane przez Krystynę Kolińską, założywszy oczywiście, że są one zgodne z prawdą? Czy nie ma tu jakiejś sprzeczności?

Nie ulega wątpliwości, że zejście królewicza udokumentowano tuż po 1714 roku niezwykle starannie, może nawet zbyt starannie – i to właśnie budzi pewną nieufność. Testament ze szczegółową dyspozycją pogrzebu, drukowana z niego relacja, malarskie portrety pośmiertne, sztychowane *castrum doloris*, późniejszy nieco marmurowy nagrobek – czy były one tylko dowodem niezwyklej popularności królewicza w Wiecznym Mieście, czy też niepodważalnymi nigdy dla nikogo, a wręcz ostentacyjnymi dowodami jego zgonu (może o to chodziło?). Ostatecznie, był tylko – niczym nieobarczonym i wolnym jak ptak – synem królewskim, a nie panującym, a dla porównania trzeba uświadomić sobie, że śmierć królowej polskiej Marii Kazimiery (także zmarłej na obczyźnie) nigdy nie doczekała się podobnego uczczenia, i to w żadnej formie. Dlaczego więc tak wystawnie uhonorowano, na dobrą sprawę, tylko śmierć Aleksandra? Czy komuś zależało aż tak bardzo na maksymalnym rozgłosie, a jeśli tak, to dlaczego?

Postawione pytania wydają się może przysłowiowym dzieleniem włosa na czworo, lecz jeżeli przyjąć szokującą hipotezę o sfingowaniu własnej śmierci przez królewicza, nabierają one nieco innego sensu. Aleksander był majątny, poza tym miał zapewne krąg ludzi, którym mógł bezgranicznie zaufać, zatem upozorowanie zgonu było realne, a miały go potwierdzić liczne dowody, być może sterowane częściowo przez samego zainteresowanego. Wszakże według Kolińskiej *prawdziwa śmierć przyszła wiele lat później; przed odejściem z tego świata Mihalý Janos Seiff wyraził*

życzenie, aby ciało spoczęło u karmelitów, w podziemnej krypcie⁷. Należy żałować, iż dziennikarka nie podała faktycznej daty śmierci królewicza Aleksandra. Gdyby podane przez Kolińską fakty okazały się prawdziwe, mielibyśmy do czynienia z niespodziewaną mistyfikacją, ale czy pierwszy raz spotykaną w historii?

Sztychowana ikonografia królewiczów Sobieskich, obejmująca schyłek XVII wieku oraz dwa następne stulecia – XVIII i XIX, nie może być, siłą rzeczy, jednorodna. Przechodząc do próby sformułowania pewnych ogólnych wniosków, należy pamiętać, iż omawiane wizerunki (w tym także malarskie) musiały być związane kolejno z warszawskim mecenatem Jana III i nieco późniejszym rzymskim Marii Kazimiery, a następnie z królewiczowskim – w Oławie, Rzymie i Żółkwi. Wszelako, wobec dotkliwego braku opracowań na temat mecenatu artystycznego królewskiej rodziny Sobieskich, poniższe uwagi muszą niestety zdystansować się od tych bardzo istotnych uwarunkowań i ograniczyć się tylko do znacznie bardziej powierzchownych konstatacji.

Ikonografia Jakuba Ludwika, Aleksandra i Konstantego w swojej najwcześniejszej fazie była podporządkowana osobie ich wielkiego ojca – króla, stąd postaci królewiczów pojawiały się bądź w wielkich kompozycjach alegoryczno-symbolicznych, sławiących triumf i sławę Jana III („Teza Andrzeja Kuropatnickiego” Kiliana Młodsze- go, po 1682 i „Teza Marcjana Dominika Wołłowicza” Romeyna de Hooghe, 1685), bądź w portrecie zbiorowym rodziny Sobieskich autorstwa Hen- riego Gascara (miedzioryt Benoîta Farjata, 1693). Nieprzeciętny poziom tych bezkonkurencyjnych właści- wie dzieł, powstałych na zamówienie

zwycięzcy spod Wiednia i zrealizowanych jeszcze za jego życia, miał gwarancję tyleż w znawstwie sztuki oraz możliwościach finansowych zleceniodawcy, ileż w uzdolnieniach zatrudnionych profesjonalnych artystów – głównie obcych. Równoległe powstałe rodzime miedzioryty okolicznościowe, dotyczące przeważnie królewicza Jakuba, pozostawały daleko w tyle.

W wieku XVIII przeważała gra- fika niemiecka i włoska – na ogół skromna, artystycznie raczej przeciętna i dość przy- padkowa, może stosowna do kulejących finansów księcia na Oławie. Wyjątek tu stanowi reprezentacyjny rzymski miedzioryt Francesca Aquili z *castrum doloris* Aleksandra Sobieskiego (po 1714), wydany zapewne staraniem papieża Klemensa XI, co tłumaczy niespotykany rozmach dzieła.

Od 1737 roku (śmierć Jakuba Ludwika) przez blisko stulecie nastąpiła przerwa w grafice portretowej królewiczów. Zainteresowano się nimi – jeszcze dość nieśmiało – w pierwszej połowie XIX wieku, czemu towarzyszyły anonimowe wizerunki litograficzne z 1833 i 1851 roku, wzorowane na XVIII-wiecznych rycinach. Nie bez znaczenia okazało się także odkrycie trumien Jakuba i Konstantego w Żółkwi (1862), w wyniku czego portrety młodych Sobieskich przypomniano w okolicznościowych albumach ilustrowanych drzeworytami – dziełach Skimborowicza i Gersona (1877) oraz Łoskiego (1883), poświęconych galerii wilanowskiej oraz Janowi III i jego rodzinie. Rzecz charakterystyczna, iż cała ta ikonografia Sobieskich jest dziełem artystów polskich, głównie drzeworytników warszawskich. I jak- kolwiek jej wartości dokumentarne są niejako „z drugiej ręki”, to niewątpliwie ilościowo jest ona najbogatsza.

1. Z najnowszej literatury przedmiotu wypada wymienić biografie Aleksandra Benedykta, Jakuba Ludwika i Konstantego Sobieskich, autorstwa Jarosława Porazińskiego, zamieszczone w *Polskim Słowniku Biograficznym*, t. XXXIX, Warszawa-Kraków 1999-2000, s. 481-502.
2. Np. O. Forst de Battaglia, *Jan Sobieski król Polski*, Warszawa 1983, Z. Wójcik, *Jan Sobieski 1629-1696*, Warszawa 1983, M. Komarzyński, *Teresa Kunegunda Sobieska*, Warszawa 1982, idem, *Piękna królowa Maria Kazimiera d' Arqueien-Sobieska 1641-1716*, Kraków 1995.
3. Min.: W. Zawadzki, *Jakob i Konstanty Sobieski. Wspomnienie historyczne z powodu odkrycia ich grobowca w kościele żółkiewskim*, Lwów 1862; idem, *Kościół farny w Żółkwi. Jego dzieje i pomniki. wraz z listem Karola Szajnochty o grobowcu Jakóba i Konstantyna Sobieskich*, Lwów 1869.
4. S. Grzegorzewska, *Pamiętnik o Marii Wessłównie Królewicowej Konstantowej Sobieskiej spisany ze wspomnień rodzinnych przez...* (wstęp i oprac. Zofia Lewinówna), Warszawa 1965.
5. W. Roszkowska, *Ofiarni królewiczyń Sobieskich*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 6. Mowa o opracowaniu Loreta *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1930.
6. Por. relacje: *Jest [królewicz] śniadej twarzy, chuderlawy, szczupły, niewielkiego wzrostu, całą postacią więcej do Francuza lub Hiszpana niż do Polaka podobny* (lekarz przyboczny Jana III, Irlandczyk O'Connor); *wzrostu średniego, czarnych włosów, bardzo szczupły, z niewiśnię głosem i twarzą sucholotka. Książę ten nosi się po francusku i używa masek na obliczu jak kobiety* (Fagguoli); *mały, szczupły, bardzo chudy, o szpetnym obliczu, garbaty, o dziecięcym głosie, bardzo delikatny i zmiewieściaty, uczony w teologii, filozofii i historii, o bardzo dziwnym usposobieniu, melancholijny i niezbyt miły...*, *raczej skłonny do seksualnych ekscesów, ma niewielkie uzdolnienia do rzemiosła wojennego...*, *zgrabie tuięcy, niezgorzej spiewa, humoru kapryśnego, melancholik odpychający* (anonimowy Francuz). Cyt. za: K. Piwarski, op. cit., s. 10 i O. Forst de Battaglia, op. cit., s. 309. Nasuwa się pytanie, jak ma się do tych wypowiedzi opinia Jana III o swym najstarszym synu: *Il ne faut pas douter qu' il sera fort joli* (*Nie należy wątpić, że będzie on bardzo piękny*) oraz fakt, że Jakub bardzo dobrze spisywał się u boku ojca w bitwie wiedeńskiej, o czym monarcha donosił Marii Kazimierze: *Fantassin brave au dernier point, na pięć mnie jeszcze nie odstąpił. Il se porte à merveille w takich fatygach, jakie większe być nie mogą, et se fait fort joli* (cyt. za: Jan Sobieski, *Listy do Marysienki*, oprac. Leszek Kukulski, Warszawa 1970, s. 525-526).
7. O. Forst de Battaglia, op. cit., s. 339.
8. Przeżyła go tylko – i to zaledwie o 3 lata – córka Maria Karolina, księżna de Turenne, 2^a voto de Bouillon (1697-1740), przebywająca od maja 1737 roku w Żółkwi i pozostająca w nie najlepszych stosunkach z ojcem.
9. *Zegar na ratuszu bić po tysiące razy, bez nakręcenia. Herb Janina spalił z palacu królewskiego i nie wiedzieć gdzie się podział. Całe niebo, przez dwie nocy ualżanycaj czarownic było. Niesłychane burze i grzmoty słysząc się dąty. W wigilia śmierci podczas mszy św. w furze i u Dominikańców trzy razy świece gasły* – cyt. za: ks. Sadok-Barącz, *Pamiętniki miasta Żółkwi zebrał...*, Lwów 1852, s. 134. Podobnie dramatyczne okoliczności (burza z piorunami i napad grasującego czambułu tatarskiego) miały towarzyszyć narodzinom Jana III Sobieskiego w Olesku 17 VIII 1629 roku – zob. Z. Wójcik, op. cit., s. 33.
10. O. Forst de Battaglia, op. cit., s. 376.
11. *Muz miłośnik szczególny, ogarnięty chciwością wiedzy, w mowie poważny, wielbiciel języków, nauk, erudycji zapalony*, cyt. za: W. Roszkowska, op. cit., s. 162.
12. Ale i ten gest został skwitowany przez Zofię Lewinówną następująco: *Jego rezygnację [...] przybrała legenda błaskiem szlachetnego wyrzeczenia w imię lojalności wobec uwiecznionego brata, ale rzeczywiste motywy były najpewniej dużo bardziej płaske i egoistyczne* (wstęp do *Pamiętnika* Grzegorzewskiej, s. 22). Szkoda tylko, iż autorka nie pokusiła się o wyszczególnienie tych motywów.
13. Liczne informacje podaje W. Roszkowska, op. cit., s. 161-169.
14. Ibidem, s. 163.
15. Cyt. za: S. Grzegorzewska, op. cit., s. 24-25 (wstęp).
16. K. Kolińska, *Na tropie królewicza Aleksandra*, w: eadem, *Miłość, napiętność, zbrodnia*, Warszawa 2000, s. 81-94. Ów interesujący rozdział to owoc węgierskich penetracji tej doświadczonej i znanej dziennikarki i jej kontaktów z historykiem dr Alfredem Lengyelem z Győr oraz wdową po dr Gezie Padányi z Budapesztu, prawniku i historyku, podającym się za potomka rzezonego Seiffa. Otóż, ze zgromadzonych przez tego ostatniego dokumentów wynika, że ok. 1710 roku w miasteczku Győr pojawił się tajemniczy przybysz, z suto zaopatrzonym mieszkaniem, który ukrywając się pod przybranym nazwiskiem, zajął się warzeniem piwa. Tym rzekomo prostym piwowarem zaopiekował się od razu biskup Agost Keresztely (walczący przed dwudziestu kilku laty pod Wiedniem wraz z Janem III), a cesarzowa Maria Teresa – jako królowa Węgier – podniosła Seiffa i wszystkich jego potomków do stanu szlacheckiego. Ekskrólewicza mtano pochować – zgodnie z jego życzeniem – w podziemnej krypcie kościoła karmelitów w Győr.
17. Np.: parokrotne próby otrucia brata, Jakuba Ludwika, związane z tym obawy o własne życie, niechęć do polityki, swarów i ustawicznej samotności. Należy sądzić, iż mistyfikację królewicz przygotowywał długo i starannie, prawdopodobnie nie bez udziału osób trzecich, wtajemniczonych w cały plan. Jeżeli Aleksander pojawił się na Węgrzech ok. 1710 roku, to można przypuszczać, iż

- odtąd w Rzymie ktoś musiał odgrywać jego rolę, lecz już tylko jako stroniącego od życia kapucyna (nb. królewicz nigdy nie wstąpił do zakonu), ukrywającego starannie oblicze pod mruśmim kapturem i niechętnego do życia światowego. Po czterech latach można było odegrać wreszcie uroczysty a smutny finał – własną śmierć, która ostatecznie wytrąciła broń z ręki Wettyna.
18. O mecenacie artystycznym Konstantego zob. W. Roszkowska, op. cit., s. 169-189.
 19. W. Roszkowska, op. cit., s. 180.
 20. *...był jakoby przystojnym młodzieńcem [...] o twarzy przyjemnej, podługznej, rysów nieco miękkich, otwartego uśmiechu, w ogóle powierzożoności miłej, ujmującej* (W. Zawadzki, *Jakób i Konstanty Sobiescy...*, s. 13-14).
 21. Obraz olejny ze zbiorów wilanowskich, zob. m.in. *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie. Katalog*, Warszawa 1967, s. 198, poz. 219, repr. Ibidem.
 22. Olej na płótnie z Muzeum w Łęczycy, zob. W. Tomkiewicz, *Próba interpretacji treści obrazu z Muzeum w Łęczycy*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 173-182, repr. 1-2, 5-9, *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w., Katalog Wystawy jubileuszowej z okazji trzasetlecia odświeczy wstąpienia Władysława III Wasyliwskiego*, Warszawa 1983, s. 151, poz. 58.
 23. Olej na płótnie, obecnie zapewne własność rodziny Sanguszków w Ameryce. Zob. A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967, s. 16, 173, przypis 15, il. 1.
 24. Muzeum Narodowe w Warszawie, zakup w 1962 z rąk prywatnych, zob. *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego*, Warszawa 1993, s. 349, poz. 129, il. na s. 116.
 25. Olej na płótnie, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, zob. *Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzasetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, t. I-II, Kraków 1990, s. 134, poz. 107, repr. 81.
 26. Własność prywatna. Zob. A. Ryszkiewicz, op. cit., s. 16, repr. 7.
 27. O wyglądzie Michała Korybuta Wiśniowieckiego zob. A. Przybos, *Michał Korybut Wiśniowiecki 1640-1673*, Kraków 1984, s. 30, 61-62. O szczegółach otwarcia trumny Jakuba Ludwika w 1862 roku zob. W. Zawadzki, *Kościół farny w Żółkwi...*, s. 48-49.
 28. Obraz (obecnie w Ukraińskim Muzeum Narodowym we Lwowie), wykonany dla fary w Żółkwi w szóstą rocznicę śmierci królewicza, przedstawiał go klęczącego u stóp swego patrona, św. Jakuba, z widokiem Compostelli w tle – zob. S. Barącz, op. cit., s. 98, W. Zawadzki, *Jakób i Konstanty Sobiescy...*, s. 69-70, idem, *Kościół farny w Żółkwi...*, s. 39-40, 45, M. Osipiński, *Zamek w Żółkwi*, Lwów 1933, s. 131, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. VII Warszawa 2003, s. 51 (M. Heydel).
 29. Kompozycja kompletna (rytowana na czterech osobnych płytach, z których odbitki sklejono w jedną całość o wymiarach 947 x 1443 mm) znajduje się tylko w Kobergu Ks VC: II/ 243, 297 oraz w Bibliotece Uniwersyteckiej (Clementinum) w Pradze czeskiej (These: 495). W zbiorach polskich są notowane tylko tzw. egzemplarze nowsze, odbite z blach lohojskich, lecz wyłącznie z dwóch górnych blach – lewej i prawej. Takież odbitki znajdowały się przed 1939 rokiem w Bibliotece Przędziackich w Warszawie (*Katalog wystawy jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana i Jana III w gmachu Muzeum Wojska w czterechsetlecie urodzin Stefana Batorego i dwięścilepięćdziesięciolecie Odsieczy Wiedeńskiej*, Warszawa 1933, s. 151-152 poz. 336). Zob. też: *Chwała i sława Jana III...*, s. 176, poz. 101, il. 80, H. Widacka, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1987, s. 62-64, poz. 25, il. 23-24 (lewa góra).
 30. Unikatowy egzemplarz sztychu w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, Zakład Zbiorów Ikonograficznych, nr inw. G. 24604 (Kolekcja Potockich). Zob. *Chwała i sława Jana III...*, s. 177-179, poz. 103, il. 82, H. Widacka, op. cit., s. 97-98, poz. 82, il. 69-70, *Katalog portretów zbiorowych osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, BN, t. VIII, Warszawa 1997, s. 19, poz. 4, il. 4 na s. 140.
 31. H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, s. 116-117, poz. 108, il. 94; eadem, *Grafika portretowa królowej Marii Kuzniery z XVII i XVIII wieku*, „Studia Wilanowskie”, t. XIII, Warszawa 2002, s. 10-11, il. 2; eadem, *Elektorowa bawarska Teresa Kunegunda Sobieska w grafice XVII-XIX wieku*, „Studia Wilanowskie”, t. XIV, Warszawa 2003, s. 18-21, il. 1-3.
 32. Unikatowy egzemplarz w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Zbiory Królewskie, Pol. Ic. P. 879 nr 70. Zob. *Katalog wystawy jubileuszowej...*, s. 112, poz. 176, *Sobiesczana w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog wystawy*, Warszawa 1983, s. 51, poz. 152, il. 36. Por. także: H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, s. 161, poz. 194; eadem, *Grafika portretowa królowej...*, s. 14-16, il. 5.
 33. Egzemplarze w Zakładzie Starych Druków Biblioteki Narodowej, sygn. XVII. 4. 162 i XVII. 4. 15435.
 34. Miedzioryt, wymiary kompozycji 242 x 164 mm; w obu egzemplarzach druku odcisk płyty obcięty z lewego boku. Zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XX, Kraków 1905, s. 33 (technika określona błędnie jako drzeworyt), *Rzeczpospolita w dobie Jana III. Katalog wystawy Zamku Królewskiego. Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej*, Warszawa 1983, s. 205, poz. 540, il. 122.

35. Egzemplarz w Zakładzie Starych Druków Biblioteki Narodowej, sygn. XVII. 4. 196. Zob. K. Estreicher, op. cit., t. XXVIII, Kraków 1930, s. 350-351; wg autora na rycinie zostały przedstawione „dwie postacie niewieście”.
36. W przyszłości dla łatwowiernego Jakuba miał okazać się wręcz zabójczy. Szersze informacje zob. W. Roszkowska, op. cit., s. 33-38.
37. Z siedemnastorga potomstwa elektora Filipa Wilhelma (nb. w pierwszym związku zięcia Zygmunta III Wazy) trzy siostry królewiczowej Sobieskiej poślubiły panujących: Eleonora Magdalena – cesarza Leopolda I Habsburga, Maria Zofia – króla Portugalii Piotra II, Maria Anna – króla Hiszpanii Karola II.
38. Miedzioryt rylcem (przycięty ze wszystkich stron), wymiary kompozycji 225 x 165 mm.
39. M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 52, il. 11. Weześniej repr., w: W. Roszkowska, op. cit., tabl. m., s. 64-65.
40. Obaj artyści często ze sobą współpracowali i byli bardzo zżyłci: żona malarza była chrześną matką syna rytownika, a sam Siemiginowski został kumem pani de la Haye. Ten ostatni był też głęboko związany z królewiczem: mieszkał w jego warszawskiej rezydencji (Pałac Kazimierzowski), swemu synowi nadał imię Jakub, a drugiego syna podawało do chrztu królewskie rodzeństwo – Aleksander i Teresa Kunegunda – zob. M. Karpowicz, op. cit., s. 31-32.
41. Miedzioryt, wymiary odcisku płyty 163 x 124 mm. Egzemplarz druku w Zakładzie Starych Druków Biblioteki Narodowej, sygn. XVII. 3. 236. Zob. K. Estreicher, op. cit., t. XXIII, Kraków 1910, s. 457.
42. M. Karpowicz, op. cit., s. 52.
43. Jako jedyny element w kompozycji został on wydobyty technika punktowania, reszcie grafik wykonał rylcem.
44. Egzemplarz druku w Zakładzie Starych Druków Biblioteki Narodowej, sygn. XVIII. 3. 900 oraz Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 4g. 19. 2. 38. Zob. K. Estreicher, op. cit., t. XXII, Kraków 1908, s. 505.
45. Miedzioryt, wymiary kompozycji 300 x 360 mm (odbitka obcięta). Zob. *Sobieszciana...*, s. 13, poz. 5, il. 15, H. Widaćka, *Jan III Sobieski...*, s. 127, poz. 125, il. 109.
46. Bracia Sobiescy przez trzyletni blisko przeciąg swojego uwięzienia zapuścili [...] zwyciężając więźniów długie włosy i brody. Odcysnując obecnie [tzn. 17 grudnia 1706 r.] wolność, kazali się obmatalować z zapuszczonymi po uwięzieniu włosami i brodami, i wizerunki te przesłali matce do Rzymu, wraz z uciętymi w dniu uwolnienia włosami (W. Zawadzki, *Jakub i Konstanty Sobiescy...*, s. 54). O losach wspomnianego obrazu nie wiadomo, podobnie jak o jego autorze. W XIX w. podjął ów temat Florian Stanisław Cynk (1838-1912), malując obraz *Jakub i Konstanty Sobiescy w saskim uwięzieniu*, repr., w: K. Kolińska, op. cit., s. 92. oraz Cyprian Dyleczyński (1836-1913) - obraz *Królowicze Sobiescy uwięzieni na zamku Königstein w Saksonii*, zob. M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 205.
47. Miedzioryt rylcem, wymiary 282 x 203 mm, nie odnotowany przez E. Huttena-Czapskiego w jego *Spisierzeniu* (1901), eksponowano na wystawie jubileuszowej w 1933 roku – zob. *Katalog wystawy jubileuszowej...*, s. 112, poz. 177. Określona w katalogu data sztychu (1711) nie da się pogodzić z rokiem urodzenia rytownika, zatem trzeba ją chyba przesunąć o parę lat później.
48. Miedzioryt, wymiary 337 x 285 mm, Gabinet Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 62819. Zob. *Katalog wystawy jubileuszowej...*, s. 113, poz. 178, *Chocim i sława Jana III...*, s. 190, poz. 134, M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geniza*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 150, il. 209.
49. M. Merka, op. cit., s. 150.
50. Miedzioryt rylcem, wymiary odcisku płyty 147 x 93 mm. Zob. *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1994, s. 311, poz. 4947 (szczegółowa literatura, w: *Ibidem*), repr., w: *Ibidem*, t. VII, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1999, s. 175.
51. E. Kamieniecka, *Portret chorowcy Daniela Schultza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXII, Warszawa 1978, s. 128, il. 3 na s. 127.
52. Olej na płótnie, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, zob. *Odsiecz Wiedeńska 1683...*, s. 134, poz. 107, repr. 80. Pot. też przypis 25.
53. Olej na płótnie o wymiarach 77, 5 x 64 cm, eksponowany na wystawie w 1933 r. – zob. *Katalog wystawy jubileuszowej...*, s. 86, poz. 36, niereprodukowany.
54. *Ibidem*.
55. T. Chrzanowski, M. Kordecki, *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu. Monumenta Polonica in Italia*, Warszawa 1994, s. 123, poz. 51, il. 73. Olej, płótno o wymiarach 73 x 60 cm. Obraz nieznanego autorstwa, ufundowany przez konwent kapucynów bezpośrednio po śmierci Aleksandra, przedstawia go w popierstwie zwróconym 3/4 w prawo, w zakonnym habicie kapucyńskim; widoczna spod kaptura twarz (z niewielkim wąsem) ma zamknięte oczy. Po prawej u dołu umieszczono książeczkę mitrę i berło. Schemat kompozycji, treść napisu i wymiary malowidła są

niezwykle zbieżne z zaginionym egzemplarzem warszawskim, zatem być może były to repliki lub bardzo podobne wersje tego samego dzieła.

56. Miedzioryt z akwafortą, sygnowany: *Alexander Speculus delineavit Franciscus Aquila sculp. Romae super perm.*, o wymiarach 720 x 468 mm (odcisk płyty). Napis u dołu: *Delineatio funebris Pompeae exhibitae Romae in Ecclesia RR. PP. Cappuclorum, dum cl. mc: Principi Regio ALEXANDRO Sobiescki* [!] *iusssu CLEMENTIS XI Pont. Max. iusta ibidem solemnii ritu persoluentur die 22. Nouembris 1714.* Egzemplarz szytychu w Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej, nr inw. G. 4360 (zb. Potockich). Zob. Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations...*, t. I, Paris 1854-1888, s. 52, poz. 173, J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 176, repr. 128, s. 292, 314, *Allgemeines Künstler - Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. IV, München-Leipzig 1992, s. 597 (wyd. K. G. Saur), *Dar dla Narodu. Skarby Biblioteki Włtanowskiej. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Narodowej pod honorowym patronatem Prezydenta RP Aleksandra Kawoniewskiego. Biblioteka Narodowa, Pałac Rzeczypospolitej, pl. Krasińskich 3/5 kwiecień-maj 2003 (folder)*, Warszawa 2003, s. 63-64, repr., w: Ibidem.
57. J. A. Chrościcki, op. cit., s. 62-63.
58. T. Chrzanowski, M. Kornecki, op. cit., s. 120-122, poz. 50, il. 69-72.
59. Miedzioryt, częściowo punktowanie, wymiary kompozycji 134 x 86 mm (spotykane odbitki obcięte). Zob. *Katalog portretów...*, t. IV, Warszawa 1994, s. 311-312, poz. 4949 (szczegółowa literatura, w: Ibidem), repr. w t. VII, Warszawa 1999, s. 175.
60. „Przyjaciół Ludu”, nr 45 z 12 V 1838 roku, s. 356-357.
61. Egzemplarz druku z ilustracją w zbiorach Biblioteki Narodowej, sygn. II. 199, 951. Egzemplarz luźny dwubarwnej litografii w Gabinetie Rycin i Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. 62820. Napis u dołu: *JAKÓB SOBIESKI / Syn pierworodny Jana III K. P.*, adres wydawniczy: *w Lit. Banku 1851*.
62. Drzeworyt, o wymiarach 150 x 230 mm, pochodzi z nieustalonego czasopisma. Zob. *Katalog portretów zbiorowych osobistości polskich i obcych w Polsce działających, Biblioteka Narodowa*, t. VIII, Warszawa 1997, s. 54, poz. 94, repr., w: Ibidem.
63. Drzeworyt, o wymiarach 225 x 335 mm, zamieszczono też – z odmiennym nadrukiem – w nieustalonym czasopiśmie. Zob. *Katalog portretów zbiorowych...*, s. 64-65, poz. 110, repr., w: Ibidem.
64. Drzeworyt o wymiarach 165 x 165 mm. Zob. *Katalog portretów zbiorowych...*, s. 62, poz. 105, repr., w: Ibidem. O Janie Rejsnerze zob. m.in. M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987, s. 80-83.
65. Drzeworyt o wymiarach 235 x 285 mm. Zob. *Katalog portretów zbiorowych...*, s. 61-62, poz. 104, repr., w: Ibidem.
66. *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, t. IV, Warszawa 1994, s. 312, poz. 4950 (literatura, w: Ibidem), repr. w t. VII, Warszawa 1999, s. 175.
67. Zob. T. Pocheć-Perkowska, *Portrety Jana III i jego Rodziny. Katalog wystawy z okazji 300-letnia Włtanowa*, Warszawa 1983, s. 45-46, poz. 39-40, repr. 40-41.
68. *Katalog portretów osobistości polskich...*, s. 309, poz. 4942, s. 312, poz. 4951, repr. w t. VII; op. cit., s. 174-175.
69. „Tygodnik Ilustrowany” nr 62, 1860, s. 587, z mylną lokalizacją nagrobka w kościele kapucynów (zamiast w Santa Maria della Concezione) w Rzymie.
70. *Katalog portretów osobistości...*, s. 310, poz. 4943, repr. w t. VII; op. cit., s. 174.
71. *Katalog portretów osobistości...*, s. 311, poz. 4948, repr. w t. VII; op. cit., s. 175.
72. „Kłosy”, nr 1182, 1888, s. 113, objaśnienie na s. 118. Rycina odwrócona w stosunku do malarskiego oryginału, znajdującego się dawniej w posiadaniu Władysława Platera w Rapperswilu, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Obiekt eksponowano na wystawie krakowskiej w 2000 roku zob. *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie wrzesień-listopad 2000*, Kraków 2000, s. 291, poz. III/4-48, repr., w: Ibidem.
73. „Kuryer Poznański”, nr 225, 1888, s. 2. W wymienionym druku brak zupełnie jakiegokolwiek szczegółów o chorobie Aleksandra (określa się ją tylko jako „długą a bolesną”).
74. *Obrazy śmierci...*, s. 290, poz. III/4-47, repr., w: Ibidem.
75. K. Kolińska, op. cit., s. 89. Poszukiwania przez autorkę grobu ekskrólewicza w Győr spęły na niczym, ponieważ po II wojnie światowej wszystkie stare księgi kościelne zostały zniszczone bądź usunięte, a spoczywające w krypcie szczątki wyrzucono z grobowców, zaledwie część uchroniono w ossarium (Ibidem, s. 90-91). Zgromadzone latami przez dr. Padanyi archiwum, na które wspomniana dziennikarka mogła tylko rzucić okiem, wyglądało dosyć wiarygodnie (obfita korespondencja, wypisy ze starych ksiąg, fotokopie starych dokumentów polskich, łacińskich, niemieckich i węgierskich, tablice genealogiczne itp.); kosztowało ono właściciela tysiące forintów oraz wiele wyrzeczeń i niedostatków (Ibidem, s. 91-94).



1. Benoît Farjat według obrazu Henri Gascara, „Portret zbiorowy rodziny Sobieskich”, miedzioryt, 1693. Zbiory Biblioteki Narodowej



2. Anonimowy rytownik polski, „Triumf królewicza Jakuba Sobieskiego”, miedzioryt, 1684. Zbiory Biblioteki Narodowej



3. Anonimowy rytownik polski, „Kompozycja alegoryczna z okazji zaślubin Jakuba Ludwika Sobieskiego z Jadwigą Elżbietą neumburską”, miedzioryt 1691. Zbiory Biblioteki Narodowej



4. Charles de la Haye według rysunku Jerzego Eleutera Szymonowicza - Siemiginowskiego, „Jakub Ludwik Sobieski jako personifikacja polskiej Wolności”, miedzioryt, 1698. Zbiory Biblioteki Narodowej

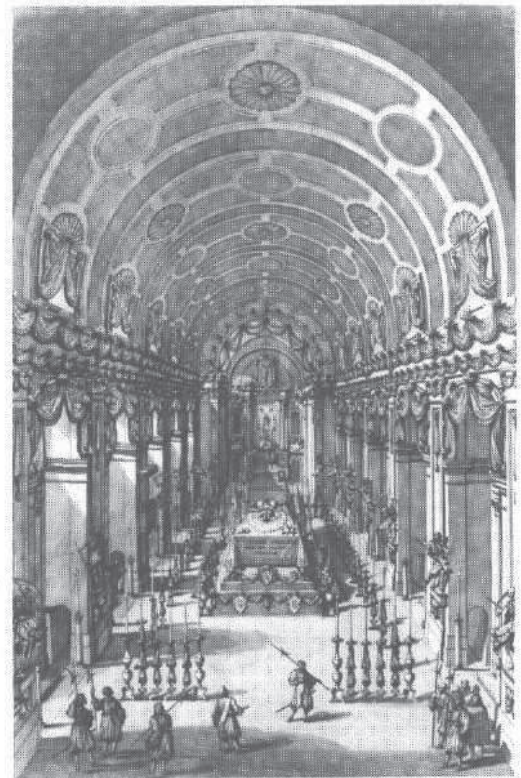


5. Anonimowy rytownik polski, „Orzeł Biały z portretami Sobieskich”, miedzioryt, 1701. Zbiory Biblioteki Narodowej



*Jacobus Ludovicus Sobieski,
Johannis III Reg. Pol. primogenitus.*

6. Martin Bernigeroth (?), „Portret Jakuba Ludwika Sobieskiego”, miedzioryt, po 1706 (?). Zbiory Biblioteki Narodowej



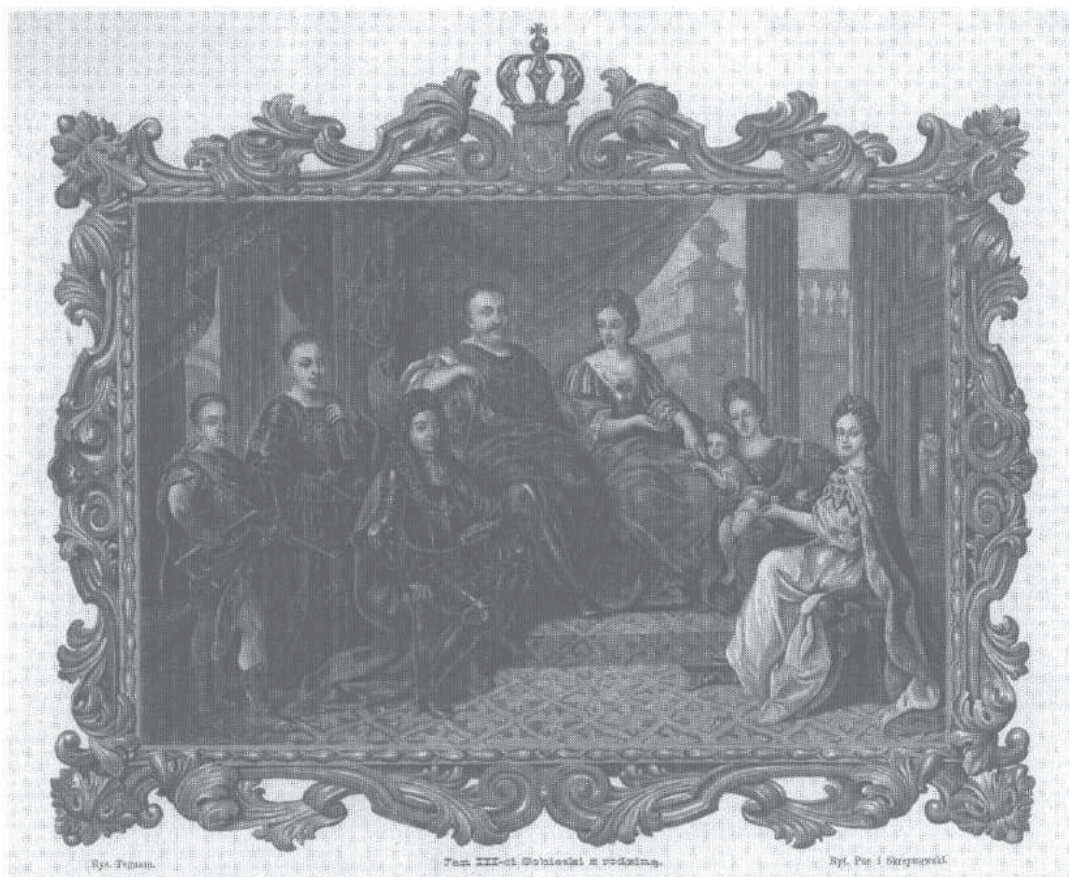
7. Francesco - Faraone Aquila według rysunku Alessandra Specchi, „Castrum doloris Aleksandra Sobieskiego w rzymskim kościele kapucynów 22 listopada 1714 r.”, miedzioryt z akwafortą, ok. 1714. Zbiory Biblioteki Narodowej



8. Martin Bernigeroth (?), „Portret Konstantego Władysława Sobieskiego”, miedzioryt, po 1706 (?). Zbiory Biblioteki Narodowej



9. Marcei Wiśniewski według rysunku Stanisława Witkiewicza, na podstawie plafonu Jana Reisnera „Jutrzenka” (portret Marii Kazimiery z synami), drzeworyt, 1877. Zbiory Biblioteki Narodowej



10. F. Skrzymowski według rysunku Franciszka Tegazzo, na podstawie obrazu nieokreślonego malarza z kręgu dworu Jana III, „Portret zbiorowy rodziny Sobieskich”, drzeworyt, 1877. Zbiory Biblioteki Narodowej

11. J. Jezierski według rysunku Kazimierza Waroczewskiego, na podstawie obrazu Jerzego Eleutera Szymonowicza – Siemiginowskiego, „Portret Konstantego Władysława Sobieskiego w chłopięcym wieku”, drzeworyt, 1877. Zbiory Biblioteki Narodowej



Rys. Waroczewski.

Ryt. Jezierski.



KRÓLEWICZ KONSTANTY SOBIESKI.

ZE ZBIORÓW P. FELIXA SOBIEŃSKIEGO.



KRÓLEWICZ ALEXANDER SOBIESKI.

ZE ZBIORÓW P. FELIXA SOBIEŃSKIEGO.

12. Jan Styfi według obrazu nieokreślonego malarza z kręgu dworu Jana III, „Portret konny Aleksandra Sobieskiego”, drzeworyt, 1883. Zbiory Biblioteki Narodowej

13. Andrzej Zajkowski według obrazu nieokreślonego malarza z kręgu dworu Jana III, „Portret konny Konstantego Władysława Sobieskiego”, drzeworyt, 1883. Zbiory Biblioteki Narodowej



14. Anonimowy rytownik polski według rysunku Józefa Tadeusza Polkowskiego, na podstawie rzeźby Camilla Rusconiego, nagrobek Aleksandra Sobieskiego w kościele Santa Maria della Concezione w Rzymie, drzeworyt, 1883. Zbiory Biblioteki Narodowej



KRÓLEWICZ JAKÓB SOBIESKI

WEDŁUG PORTRETU BĘDĄCEGO W WILANOWIE.

15. Julian Schübler według obrazu nieznanego malarza śląskiego, „Portret Jakuba Ludwika Sobieskiego”, drzeworyt, 1883. Zbiory Biblioteki Narodowej



16. Aleksander Malinowski według obrazu Ludwika Wiesiołowskiego, „Aleksander Sobieski na łożu śmierci”, drzeworyt, 1888. Zbiory Biblioteki Narodowej