

RECENZJE



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2021-22.023>

ARCHIWUM EMIGRACJI

Studia – Szkice – Dokumenty
Toruń, Rok 2021–22, Zeszyt 29

Na marginesie książki o nagrobku serca króla Jana Kazimierza w Paryżu

Paweł Migasiewicz, *Nagrobek serca króla Jana Kazimierza w kościele Saint-Germain-des-Prés w Paryżu. Aeternae memoriae Regis Orthodoxi*, Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA, 2019, 168 s., il. 86, „Studia i Materiały” pod red. K. Guttmejera, [t. 1]. (Rec.: Maciej Forycki, Michał Wardzyński)

W roku 2019 ukazała się książka stanowiąca prawdziwą gratkę dla miłośników sztuki epoki nowożytnej, a zwłaszcza wieku XVII¹. Czytelnicy otrzymali monografię poświęconą niezwykle interesującemu nagrobkowi serca króla Jana Kazimierza znajdującemu się w Paryżu w pobenedyktyńskim kościele Saint-Germain-des-Prés, w kaplicy św. Franciszka Ksawerego (dawniej św. Placyda i Kazimierza). Autorem książki jest Paweł Migasiewicz, badacz specjalizujący się w rzeźbie i architekturze epoki nowożytnej. Pomnik serca Jana Kazimierza to dzieło wielokrotnie wspomniane w literaturze. Z ważniejszych opracowań należy przywołać przede wszystkim obszerny, choć już nienowoty artykuł Władysława Tomkiewicza², jak również fragment książki na temat twórczości artystycznej braci Marsy Thomasa Hedina³, czy część publikacji *Udręki majestatu* poświęconej ikonografii „władców nieszczęśliwych” mojego pióra⁴. Jednak do tej pory żaden z historyków sztuki nie podjął próby całościowego opracowania tego zagadnienia. Migasiewicz jako pierwszy postawił sobie za cel napisanie dogłębnej, całościowej i kompleksowej analizy wspomnianego dzieła. Zamiarem niniejszej recenzji jest sumaryczne omówienie zawartości książki, zaakcentowanie najważniejszych

¹ Książka doczekała się już recenzji historyków sztuki; zob.: A. S. Czyż, *O paryskim pomniku serca – recenzja książki Pawła Migasiewicza*, „Artifex Novus. Pismo Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie” 2019, nr 3, s. 168–171; P. Jadcak, [rec.], „Techno. Seria Nowa” 2020, nr 5, s. 191–193.

² W. Tomkiewicz, *Grobowiec Jana Kazimierza w kościele Saint-Germain-des-Prés w Paryżu*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1937, nr 2 (5), s. 115–140.

³ Th. Hedin, *The Sculpture of Gaspard and Balthazard Marsy. Art and Patronage in the Early Reign of Louis XIV, with a Catalogue Raisonné*, Columbia 1983.

⁴ A. Skrodzka, *Udręki majestatu. Polscy „królowie nieszczęśliwi” w ikonografii nowożytnej*, Warszawa 2018, na podstawie pracy doktorskiej napisanej w Instytucie Sztuki PAN pod kierunkiem prof. Jakuba Pokory.

osiągnąć Autora, oraz przedstawienie sprostowań i uzupełnień niektórych zagadnień poruszonych lub nieuwzględnionych w tejże publikacji.

Książkę poprzedza słowo Doroty Janiszewskiej-Jakubiak, Dyrektora Instytutu POLONIKA. W dalszej kolejności, we *Wstępie*, przedstawiono stan badań. Monografia składa się z pięciu rozdziałów; każdy z nich jest podzielony na kilka mniejszych części. Pierwszy, wprowadzający rozdział pt. *Okoliczności historyczne powstania nagrobka*, opisuje zwięźle wydarzenia poprzedzające rezygnację Jana Kazimierza z panowania. Migasiewicz przypomniał tu o wyjątkowo trudnej sytuacji politycznej Polski w tym czasie, obstrukcji w sejmie i złych relacjach króla ze szlachtą, a także o fatalnym stanie psychicznym monarchy, który pogorszył się po śmierci Ludwiki Marii w maju 1667 r. Warto dodać, że Jan Kazimierz od młodych lat ulegał wahaniom swojego chwiejnego charakteru, podejmując skrajne decyzje, z których rychło się wycofywał. Z depresją natomiast, i związanym z tym pragnieniem porzucenia tronu, zmagął się już od czasu potopu⁵. Migasiewicz zrelacjonował następnie pokrótce sejm abdykacyjny, a także wyjazd króla do Francji, podróż i powitania w mijanych miastach, a także przyjęcia Jana Kazimierza przez Ludwika XIV i książąt Kondeuszy w podparyskich miejscowościach. Autor przedstawił następnie dzieje opactwa Saint-Germain-des-Prés oraz uroczysty ingres Jana Kazimierza jako nowego opata. Wspominał także o życiu codziennym polskiego króla nad Sekwaną. Przytoczył opinie, jakie krążyły o nim wśród francuskiej arystokracji. W dalszej kolejności przywołał okoliczności śmierci monarchy i jego pogrzebu, a odrębną część poświęcił cennym przedmiotom przywiezionym przez Jana Kazimierza do Paryża. Dzięki wykorzystaniu źródeł i nowszych publikacji Autorowi udało się uzupełnić opisane wcześniej w literaturze przedmiotu okoliczności o mało znane informacje. Autor zarysował jednocześnie kontekst niezbędny dla przedstawienia meritum sprawy.

Chciałabym zwrócić w tym miejscu uwagę na dwie istotne kwestie wymagające uzupełnienia. W rozdziale tym Autor opublikował ryciny Nicolasa Poilly'ego i Pierre'a Landry'ego związane z powitaniem Jana Kazimierza we Francji, pochodzące z francuskich kalendarzy na rok 1670. Szytychy zestawiono ze sobą na sąsiednich stronach, tworząc w ten sposób zespół obiektów korespondujących zarówno pod względem treści, jak i kompozycji. Należy zauważyć – o czym Autor nie wspomniał – że obydwa dzieła omówiłam szczegółowo jako pierwsza w przywołanej tu wcześniej książce *Udręki majestatu*⁶. Co więcej, znajdującą się w zbiorach Bibliothèque nationale de France, a nieznaną jeszcze do niedawna na naszym gruncie rycinę Nicolasa Poilly, zidentyfikowałam i wprowadziłam w polski obieg naukowy we wspomnianej książce. Wskazałam też, między innymi, że na rycinie pojawia się wizerunek króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego i jego koronacja⁷. Dziełu Pierre'a Landry'ego jako pierwsza poświęciłam również fragment w artykule z 2016 r. dotyczącym wątków zakonnych w ikonografii Jana Kazimierza⁸, co zostało pominięte przez Autora.

Druga uwaga związana jest z ruchomościami opisanymi w ostatniej części omawianego rozdziału. Do szczególnie interesujących należą zwłaszcza portrety polskiego władcy, znajdujące się obecnie w zbiorach francuskich, wspominane wcześniej w literaturze przedmiotu; jeden z nich, z Paryża, jest najprawdopodobniej pędzla Daniela

⁵ Z. Wójcik, *Jan Kazimierz Waza*, Wrocław 1997, s. 109, 112.

⁶ A. Skrodzka, *Udręki majestatu*, s. 132–137.

⁷ Paweł Migasiewicz powtarza to spostrzeżenie w recenzowanej tu książce (s. 24, przyp. 17).

⁸ A. Skrodzka, *Królewicz jezuitą, król opatem. Wątek zakonny w ikonografii Jana Kazimierza*, „Folia Historica Cracoviensia” 2016, t. 22, s. 441–442.

Schultza, drugi, z Cambrai, to prawdopodobnie kopia obrazu tego artysty⁹. Inna ważna grupa ruchomości to relikwie, odziedziczone po królu przez Annę Gonzagę i zapisane przez nią opactwu Saint-Germain-des-Prés w testamencie wraz z innymi posiadanymi przez księżną relikwiami. Wśród tych ostatnich Migasiewicz wymienił „kawałek płótna nasączony winem wylanym z kielicha mszalnego, które miało się cudownie przemienić w krew” (s. 40). Ogólnikowy opis tej relikwii nie oddaje istoty rzeczy i może wprowadzać czytelnika w błąd lub rodzić wątpliwości związane z identyfikacją relikwii. Cytowany przez Autora francuski kronikarz opactwa, o. Jacques Bouillart, wspomina o tych relikwiach następująco: „Le sang miraculeux de Nôtre-Seigneur vient d’un calice répandu sur un corporal, auquel le sang précieux donna la couleur d’un sang naturel” [„cudowna krew naszego Pana pochodzi z kielicha wylanego na korporał, któremu cenna krew nadała kolor krwi naturalnej”, przeł. A. Skrodzka] oraz: „le linge teint du Sang miraculeux de Nôtre-Seigneur” [„płótno zabarwione cudowną Krwią naszego Pana”, przeł. A. Skrodzka]¹⁰. Chodzi zatem, oczywiście, o relikwie krwi Chrystusa, związane z transsubstancjacją. Do najbardziej znanych relikwii tego typu należy słynny korporał z Bolseny. Znajduje się on w katedrze w Orvieto, wybudowanej na polecenie papieża Urbana IV w celu upamiętnienia tak zwanego cudu eucharystycznego z Bolseny, który wpłynął na ogłoszenie święta Bożego Ciała¹¹.

Rozdział drugi recenzowanej książki nosi tytuł *Powstanie nagrobka serca Jana Kazimierza i jego kontekst artystyczny*. Autor wskazał wpieryw na tradycję wznoszenia pomników serc władców, kultywowaną w wielu krajach europejskich, tak w średniowieczu jak i w nowożytności, również w Polsce. Podkreślił, że na tle innych, monarszych pomników serca, nagrobek Jana Kazimierza, ze względu na wyszukaną formę i rozmiary, stanowi jedno z najwspanialszych tego rodzaju dzieł, jakie powstały we Francji. Następnie Migasiewicz bardzo szczegółowo, w oparciu o źródła, przedstawił okoliczności fundacji nagrobka, uzupełniając, porządkując i weryfikując dotychczasowe ustalenia w tej kwestii. Pozwoliło to Autorowi na stwierdzenie, że prace nad mauzoleum prawdopodobnie rozpoczęto w maju 1673 r. i kontynuowano przez rok. Autor wskazał także fundatorów, którymi byli paryscy benedyktyni oraz Anna Gonzaga, być może z niewielkim udziałem dworzan zmarłego króla.

Kolejną część tego rozdziału poświęcono projektowi nagrobka. Autor wspomniał o czterech zachowanych szkicach pomnika, które zostały odnalezione w paryskich Archives nationales przez Tomkiewicza, a następnie przez niego opublikowane

⁹ W. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 67, przyp. 16; tenże, *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970, s. 40, 243, przyp. 30; J. Gajewski, *O kilku portretach Jana Kazimierza. Przyczynek do twórczości Daniela Schultza i ikonografia króla*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, nr 1 (29), s. 51–57; J. T. Petrus, *Ze studiów nad ikonografią Jana Kazimierza*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN w Krakowie” 1976, nr 1 (20), s. 114; tenże, *Les portraits du roi de Pologne Jean-Casimir Vasa dans les collections françaises*, „Gazette des Beaux-Arts” 1978, janvier, s. 25, 27, 30; *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668*, [kat. wystawy], red. P. Mrozowski, M. Wrede, Warszawa 1996, nr XII/18 i nr XII/13; J. M. Bruson, Ch. Leribault, *Peintures du musée Carnavalet. Catalogue sommaire*, Paris 1999, s. 360, nr 1076; B. Steinborn, *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004, s. 102, 108–109; A. Skrodzka, *Udręki majestatu*, s. 102–103, przyp. 40, gdzie podaję niepublikowane dotychczas informacje na temat obrazu z Muzeum Carnavalet.

¹⁰ J. Bouillart, *Histoire de l’abbaye royale de Saint-Germain-des-Prez [...]*, Paris 1724, s. 280–281.

¹¹ K. van Ausdall, *Art and Eucharist in the Late Middle Ages*, [w:] *A Companion to the Eucharist in the Middle Ages*, red. I. Levy, G. Macy, K. van Ausdall, Leiden–Boston 2012, s. 582–586.

i omówione¹². Dzięki doskonałej jakości reprodukcji wszystkich czterech rysunków czytelnik ma okazję poznania tych interesujących poloników publikowanych tu w całości i w kolorze. Trzeba także zauważyć, że wszystkie obiekty dostępne są do wglądu w internecie, na stronach paryskich Archives nationales¹³. W książce Migasiewicza nie zostały jednak podane ich wymiary i technika wykonania, co dałoby pełen obraz omawianych dzieł; na stronach katalogu elektronicznego Archives nationales niestety brakuje tych informacji.

Migasiewicz niewiele miejsca poświęcił dwóm spośród wyżej wspomnianych czterech projektów. Są to rysunki autorstwa nieznanego artysty, które zostały odrzucone przez zleceniodawcę (w książce il. 33 i il. 34). Do tej pory nie podjęto próby powiązania tych projektów z którymś z artystów, nie zdecydował się na to również Autor. Klasa wykonania szkiców zdecydowanie odbiega od dwóch pozostałych, bliskich zrealizowanej formie pomnika, przypisywanych Charlesowi Le Brunowi (w książce il. 35 i il. 36).

Warto przyrzeć się nieco dokładniej dwóm wspomnianym anonimowym projektom, ponieważ mimo ewidentnie przeciętnych umiejętności ich wykonawcy posiadają one interesujący program ideowy, nieodeczytany do tej pory przez historyków sztuki, w tym również przez badaczy bliżej zajmujących się problematyką omawianego nagrobka. Migasiewicz określił program obydwu tych dzieł jako „dość banalny”, pomimo że nie podjął próby rozpoznania wszystkich przedstawionych na nich postaci alegorycznych. Nie przedstawił zatem propozycji zinterpretowania myśli przewodniej obydwu anonimowych projektów. Z tego względu należy w tym miejscu pochylić się pokrótce nad tymi rysunkami i spróbować „odszyfrować” zawarty w nich przekaz.

Pierwszy z nich (sygn. N/III/Seine/343/1)¹⁴ ukazuje monumentalną urnę, podtrzymywaną przez cztery kariatydy¹⁵ (il. 1). Wspomniane naczynie o szerokim, półwalnym brzuscu, jest zwieńczone postacią kobiecą, która, zwrócona frontalnie, klęczy na jednym kolanie. Ma ona na głowie welon, wzrok utkwiała w serce, które trzyma w prawej, wysuniętej przed siebie dłoni. Na dłoni lewej ręki, wyciągniętej w bok, eksponuje ogniste płomienie. Postać posiada także inne atrybuty: leżący na jej kolanie krzyż, księga przy nagiej stopie, a także stojący u boku słoń. U podstawy urny, na prostokątnej płycie przysiadły w narożach cztery pogrążone w żalu aniołki. Dwa pierwsze ocierają z zasmuconych twarzyczek łzy, wszystkie zaś trzymają oznaki władzy królewskiej i godności opackiej Jana Kazimierza – widzimy tu regalia Rzeczypospolitej i mitrę (z lewej) oraz insygnia królestwa Szwecji i pastorał (z prawej). Prostokątną płytę podtrzymują wzniesionymi ramionami cztery kobiece postaci alegoryczne, stojące na dwustopniowej podstawie. Pomędzy nimi, pośrodku, widoczna jest także piąta postać, która klęczy pochylona, w pozie żalobnicy, z zasmuconym obliczem. Dwie pierwsze, od frontu, to oczywiście personifikacje dwóch cnót teologicznych (czyli boskich): z lewej Wiary, z kielichem, krzyżem i księgą u stóp, oraz z prawej Nadziei, wspartej o kotwicę. Mylił się Tomkiewicz, określając pierwszą personifikację jako Miłość Niebiańską z atrybutami Wiary¹⁶. Miał jednak rację rozpoznając klęczącą i pochyloną

¹² W. Tomkiewicz, *Grobowiec*, s. 122–128.

¹³ https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_050067&udId=N1079&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true (dostęp: 12.05.2021).

¹⁴ https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_050067/N1079/FRDAFAN87_ON3v0001782_L (dostęp: 23.07.2020).

¹⁵ Tomkiewicz podał, że rysunek został wykonany piórkiem i podczerniony kredką; zob.: tenże, *Grobowiec*, s. 122.

¹⁶ Tamże, s. 124.

postać jako *Gloire des Princes*, czyli Chwałę książąt¹⁷, trzymającą właściwe jej symbole; według *Ikonoologii* Cesarego Ripy: niewielką piramidę oraz wieniec laurowy – postać tę zupełnie pominął Migasiewicz. Zarówno Tomkiewicz, jak i Autor recenzowanej tu książki nie pokusili się o zidentyfikowanie trzeciej z kariatyd, ukrytej wprawdzie za Wiarą, ale z widocznymi atrybutami: skrzydłami oraz skierowanym ku dołowi rogiem obfitości. Dzięki tym elementom można zidentyfikować tę postać jako Pobożność¹⁸. Rozpoznanie trzeciej personifikacji pomaga ustalić, kim jest czwarta. Według paryskiego wydania *Ikonoologii* z 1636 r., Pobożność jest „siostrą i nieodłączną towarzyszką Miłości” (*Charité*)¹⁹. Wydaje się, że tak właśnie należy określić ostatnią kariatydę, ponieważ wraz z dwiema frontalnymi personifikacjami tworzy ona grupę trzech boskich cnót²⁰. Migasiewicz mylił się także co do postaci wieńczącej omawiany tu nagrobek. Nie jest to Miłość, ale – zgodnie z kanonicznym opisem Ripy – Religia, z właściwymi sobie atrybutami (płomień w dłoni, słoń, krzyż i księga Pisma Świętego, welon na głowie)²¹. Jedynym elementem odbiegającym od instrukcji słynnego ikonologa jest serce, co należy wytłumaczyć zapewne chęcią zaakcentowania przeznaczenia nagrobka. Można zatem stwierdzić w skrócie, że na rzeczonym projekcie ukazane zostały cztery cnoty, którymi miał wyróżniać się Jan Kazimierz. Wskazano, że właśnie dzięki nim w życiu tego władcy religia chrześcijańska odniosła triumf, co miało swój wyraz w akcie rezygnacji z panowania i objęciu funkcji opata. Natomiast szosta postać alegoryczna, Chwała książąt, jest wyrazem żalu stanu książęcego po śmierci monarchy.

Także drugi, niezrealizowany projekt (il. 2) nie doczekał się analizy w publikacji Pawła Migasiewicza (sygn. N/III/Seine/343/2)²². Rysunek ten, najwyraźniej ręki tego samego artysty i wykonany tą samą techniką co poprzedni, jest równie interesujący pod względem treściowym. Widzimy tu ponownie monumentalną, szeroką urnę, o puklowanym brzuścu, podtrzymywaną analogicznie przez cztery kobiece postaci, a także jeszcze jedną znajdującą się pośrodku nich, uskrzydloną postać młodego, muskularnego mężczyzny, z wieńcem laurowym na głowie, odzianego w usianą gwiazdami szatę odkrywającą nagą klatkę piersiową. Depcze on gwałtownie leżące u stóp insygnia królewskie i opackie Jana Kazimierza. Urna zamknięta jest w tym przypadku niskim zwieńczeniem stanowiącym podstawę dla personifikacji Religii, scharakteryzowanej podobnie jak na poprzednim rysunku. Od frontu zdobi je maska sowy ze skrzydłami nietoperza (w nowożytnej sztuce sepulkralnej symbol nocy – śmierci²³), trzymającej w dziobie zwój przeznaczony na inskrypcję nagrobną. Po bokach urny spływają girlandy

¹⁷ Tomkiewicz przetłumaczył *Gloire des Princes* jako Sława królewska. W polskim przekładzie słownika Cesarego Ripy znajdziemy jeszcze inną wersję: Chwała książęca; C. Ripa, *Ikonoologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004 [wg wyd.: Padova 1618], s. 18–19.

¹⁸ Zob.: *Pieté*, s.v., [w:] *Iconologie, ov, explication nouvelle: de plvsievs images, emblemes, et avtres figvres hyeroglyphiques [...]*, Tirée des Recherches et des Figures de Cesar Ripa, Dessignées et grauées par Iacques de Bie, et moralisées par I. Bavdoin, A Paris MDCXXXVII, il. nr CXXXVI, s. 184 oraz opis s. 188–189.

¹⁹ Tamże, s. 188–189.

²⁰ W języku polskim słowo „miłość” tłumaczone jest jako *l'amour*, natomiast *la charité* jest przekładane jako „miłosierdzie”. Jednak w odniesieniu do cnót teologicznych wiary, nadziei i miłości, we francuszczyźnie używa się terminów: *la foi, l'esperance, la charité*.

²¹ Zob.: *Religion*, s.v., [w:] *Iconologie*, s. 214.

²² https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/Fran_IR_050067/N1079/FRDAFAN87_ON3v0001782_L (dostęp: 23.07.2020).

²³ C.-F. Menestrier, *Des décorations funèbres [...]*, A Paris MDCLXXXIII, s. 39; także np. emblem *Potius mori quam abstinere*, [w:] D. De La Feuille, *Devises et emblemmes anciennes & modernes [...]*, Augspurg 1699, s. 2, nr 2.

dy z gałązek i owoców wiecznie zielonego cyprysu – według Philippa Picinello symbolu nieśmiertelnej cnoty²⁴. Dwie frontalne kariatydy to znów Wiara i Nadzieja, zatem pozostałe z tyłu to zapewne Pobożność z rogiem obfitości i Miłość. Migasiewicz nie był pewny, kim może być postać depcząca oznaki władzy królewskiej i opackiej, i ostrożnie określił ją jako Chronos lub Tanatos. Należy to jednak wykluczyć ze względu na brak charakterystycznych dla nich atrybutów. Być może zatem wolno postrzegać ową zagadkową kariatydę jako Pragnienie Boga (*Desir vers Dieu*), które w *Ikonomologii* z interesującego nas okresu jest ukazane jako anioł o odkrytej klatce piersiowej²⁵. Program ideowy pomnika na tym projekcie jest zatem zbliżony do poprzedniego. Zaakcentowano tu jednak mocno nowy wątek – marności godności ziemskich oraz rolę, jaką odegrało w życiu Jana Kazimierza jego pragnienie pogłębienia życia duchowego²⁶. Zatem treści zawarte w obu omówionych rysunkach wiążą się istotnie z losami Jana Kazimierza, a szczególnie z jego rezygnacją z panowania, co sprawia że jawią się one jako wyjątkowe w sztuce sepulkralnej związanej z ikonografią władzy²⁷.

Odnosząc do zrealizowanej wersji nagrobka (jej projekt nie jest znany) Autor podał informację, która nie pojawiała się do tej pory w literaturze, mianowicie jego obecne wymiary. Warto dodać jeszcze, za Thomasem Hedinem, że zaginione figury jeńców były rozmiarów nieco większych niż naturalne²⁸. Postać Jana Kazimierza wydaje się jednak je zachowywać – król był podobno „wysokiego wzrostu”²⁹, zatem wskazana przez Autora wysokość postaci monarchy 155 cm wraz z płytą i poduszką, na której klęczy, odnosi się, jak można przypuszczać, dosyć wiernie do rzeczywistego wzrostu polskiego króla. Zabrakło jednak propozycji Autora dotyczących rozmiarów pierwotnego nagrobka, który był wyższy od obecnego o ok. 65 cm. Zauważyła to Anna Sylwia Czyż, rekonstruując te wartości w oparciu o skalę w stopach francuskich, podaną na rycinie Jeana Chaufouriera i Nicolasa Pigné z 1724 r., ukazującej pomnik w jeszcze niezniszczonej wersji³⁰. Ważnym osiągnięciem Autora jest zwrócenie uwagi na pierwotną dekorację kaplicy św. Placyda i Kazimierza, a zwłaszcza na ujmujące nagrobek pilastry o kapitelach ozdobionych herbowymi Snopkami, widoczne na rycinie Marota. Migasiewicz sądził, że powstały w ten sposób „porządek wazowski” jest efektem poszukiwań porządku francuskiego (*ordre français*) zarządzonych w 1671 r. przez Jeana-Baptiste’a Colberta. Autor zakończył ten rozdział ustaleniami na temat kosztów nagrobka, które – wobec niezachowania się kontraktu, kosztorysu i rachunków – oszacował na podstawie analogii do innych paryskich fundacji na około 20 tysięcy liwrow.

Rozdział trzeci książki Migasiewicza nosi tytuł *Ikonomia i treści ideowe*. Podzielony on został na pięć części o następujących podtytułach: *Figura klęcząca; Jeńcy; Szaty, insygnia i uzbrojenie; Przedstawienie bitwy pod Beresteczkiem*; oraz ostatni – z podtytułem w formie pytania – *Abdykacja czy ofiarowanie królestwa?*. W czterech pierwszych Autor szczegółowo przeanalizował elementy królewskiego pomnika, zaś

²⁴ Ph. Picinelli, *Mundus symbolicus [...]*, t. 1, Coloniae Agripinae 1687, s. 558.

²⁵ Zob.: *Desir vers Dieu*, s.v., [w:] *Iconologie*, nr XXXVII, s. 60–61.

²⁶ Jan Kazimierz już jako książę manifestował to pragnienie m.in. wstąpieniem do zakonu jezuickiego, a jako król rozmaitymi, często podejmowanymi praktykami dewocyjnymi.

²⁷ Konstatacja zawarta w: A. Skrodzka, *Udręki majestatu*, s. 157.

²⁸ Th. Hedin, *The Sculpture of Gaspard*, s. 181.

²⁹ H. Visconti, *Zdanie sprawy z nuncjatury przez Honorata Visconti, arcybiskupa Larissy, nuncjusza papieża Urbana VIII, podane na ręce kardynała Barberino. Warszawa 15 lipca 1636 roku*, [w:] *Relacje nuncjuszów apostolskich i innych osób o Polsce od roku 1548 do 1690*, t. 2, tłum. E. Rykaczewski, wyd. Księgarnia B. Behra, Berlin–Poznań 1864, s. 212.

³⁰ A. S. Czyż, *O paryskim pomniku serca*, s. 170–171, przyp. 11.

ostatni zawiera wywód dotyczący programu ideowego. Zaproponowana przez Migasiewicza kolejność rozważania poszczególnych części tego rozdziału wydaje się jednak nieuporządkowana. Słuszniej byłoby przyrzeć się wpięrcw najważniejszej postaci na pomniku, omówić pozę, gesty, szaty, insygnia i zgromadzone panoplia, w dalszej kolejności przedstawić płytę ze sceną bitwy pod Beresteczkiem, następnie kwestię niezachowanych części nagrobka, czyli figur jeńców, i zakończyć konstatacją na temat programu ideowego. Należy dodatkowo zwrócić uwagę na zaskakujący fakt, że nie znajdziemy ani tu, ani w żadnym innym miejscu omawianej publikacji całościowego, szczegółowego opisu omawianego nagrobka.

W pierwszej części tego rozdziału Autor przedstawił figurę Jana Kazimierza (il. 3) w kontekście francuskiej sztuki sepulkralnej okresu nowożytnego, co pozwoliło rozpoznać typowe i wyjątkowe elementy nagrobka. Dalej Migasiewicz podkreślił specyfikę pomnika w związku z wykorzystaniem postaci jeńców kozackich. Autor zgodził się ze mną, że strój Jana Kazimierza na nagrobku to szaty koronacyjne królów polskich³¹. Migasiewicz podkreślił, że płyta z reliefem ukazującym bitwę pod Beresteczkiem jest odlana z ołowiu, co wprawdzie wskazał wcześniej Alexandre Lenoir³², lecz Autor doprecyzował, że została ona pokryta warstwą miedzi i następnie patynowana woskiem. Interesująca jest również propozycja Migasiewicza dotycząca autorstwa projektu płyty. Autor zasugerował, że kompozycję zaprojektował Charles Le Brun, choć nie przedstawił na to konkretnych dowodów. Ten sam artysta jest uznawany od lat za przypuszczalnego wykonawcę projektu nagrobka, z czym zgodził się Migasiewicz. Mimo przedstawionych przekonujących argumentów na poparcie tej tezy należy przyznać, że i tutaj brakuje „twardych” dowodów na potwierdzenie, że projekt wyszedł spod ręki Le Bruna.

Ostatnią część trzeciego rozdziału Autor rozpoczął od krótkiego zrelacjonowania ustaleń na temat programu ideowego obecnych w literaturze przedmiotu. Przytoczył opinie czworga badaczy. Wskazał, że dwoje z nich (Lenoir, Sainte-Beuve) twierdziło, że nagrobek przedstawia abdykację króla, a pozostałych dwoje (Tomkiewicz, Mazel) sądziło, że jest to ofiarowanie korony i berła Bogu lub św. Kazimierzowi. Migasiewicz skostatował, że te rozbieżne opinie pozostawiły wątpliwości co do odczytania programu ideowego nagrobka. Autor pominął jednak moje ustalenia w tej kwestii, które zawarłam w cytowanej przez Niego w kilku miejscach książce *Udręki majestatu*. Scenę z pomnika odczytałam tam jako symboliczne przedstawienie aktu abdykacji, czego dowodem był dla mnie gest zdejmowania z ramion kapy koronacyjnej przez Jana Kazimierza, na który wcześniej nie zwrócono uwagi w literaturze przedmiotu. O motywie zdejmowania kapy koronacyjnej przez króla wspomniałam zresztą dwukrotnie. Cytowany przez Migasiewicza manuskrypt „Registre des Mortuaires” z 1672 r. potwierdził tę interpretację³³.

Nie mogę zgodzić się z sugestią Autora, jakoby twórcy programu ideowego nagrobka, szukając najbardziej odpowiedniego programu, mierzyli się z dylematem, jak pogodzić królewski majestat z „klęską, jaką była abdykacja”, którą najlepiej byłoby – jak stwierdził Migasiewicz – rzekomo ich zdaniem przemilczeć albo ukryć (s. 90 i 92). Owszem, na terenach Rzeczypospolitej³⁴ rezygnacja Jana Kazimierza była z jednej stro-

³¹ A. Skrodzka, *Udręki majestatu*, s. 165.

³² A. Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée des Monumens Français*, Paris 1798, s. 187.

³³ Autor nie przytacza w tym miejscu moich ustaleń na temat programu ideowego, choć wcześniej, na s. 15 (także przyp. 33), Autor przyznał, że w mojej książce omówiłam szerzej historię i program ikonograficzny dzieła.

³⁴ W. Kłaczewski, *Abdykacja Jana Kazimierza. Społeczeństwo szlacheckie wobec kryzysu politycznego lat 1667–1668*, Lublin 1993, s. 137, 140, 145–146.

ny postrzegana jako nieszczęście, obraza i hańba dla kraju, ale z drugiej jako wielkie zwycięstwo tego monarchy odniesione na polu duchowym, ukazujące go jako *sui ipsius triumphator*. Dowodem na to są dzieła sztuki i utwory literackie, takie jak wydany w Gdańsku *Denk- und Dank- Altar* Ludwiga Knaustena z alegoryczną ryciną Johanna Bensheimera (po 1668 r.)³⁵, czy tablica komemoracyjna z warszawskiego kościoła kamedułów (1668–1672)³⁶. Ponadto w Europie, głównie we Francji, abdykacja polskiego króla w oczach opinii publicznej od początku jawiła się jako czyn wyjątkowy i wspaniały, dowodzący cnót i zasług Jana Kazimierza, a przede wszystkim jego niezwykłej, jak sądzono, pobożności. Jakkolwiek by nie oceniano we Francji polskiego abdykanta, wielkiej religijności tego władcy nie zaprzeczał chyba nikt³⁷. Potwierdzają to także omówione wyżej dwa niezrealizowane projekty nagrobka, w które miała być wpisana idea triumfu wartości duchowych. Co więcej, porównywano polskiego monarchę do innych wybitnych władców, takich jak choćby Dioklecjan, cesarz Karol V Habsburg czy szwedzka kuzynka polskiego króla Krystyna Wazówna, którzy porzucili panowanie, wzbudzając zadziwienie i szacunek współczesnych. Dowodem może być wiersz wydany pod egidą L'imprimerie Royale pt. *Sur l'abdication du Roy de Pologne. Ode*, gdzie anonimowy autor po wyliczeniu militarnych wiktorii polskiego monarchy wskazuje, że abdykacja była jego największym zwycięstwem³⁸. Podkreśla to także wspomniany przez Migasiewicza panegiryk autorstwa jezuita Charlesa de La Rue, zatytułowany *Joanni Casimiro, Regi Poloniae et Sueciae post abdicata regna Lutetiam venienti* (Paryż 1670). Wyjątkowość tego utworu wynika z faktu dołączonego doń emblematu dotyczącego Jana Kazimierza, poświęconego jego abdykacji, z lemmą POSITUM EST QVOD VILIUS [Położone zostało to, co lichsze]. Emblemat ten, wymieniany w opracowaniach zagranicznych dotyczących literatury jezuickiej³⁹, wzmiankowany był w polskiej literaturze przedmiotu przez Paulinę Buchwald-Pelcową i Janusza Pelca⁴⁰. Jego program ideowy został po raz pierwszy przeze mnie odczytany i zinterpretowany, podobnie jak treść utworu, o czym nie wspomina Autor⁴¹.

³⁵ A. Skrodzka, *Udręki majestatu*, s. 110–121.

³⁶ Taż, *Tablica komemoracyjna Jana Kazimierza z pokamedulskiego kościoła na warszawskich Bielanach – pamiątka dewocji ostatniego Wazy na polskim tronie*, [w:] *Pióro na wodzie. Eseje o ks. Januszu St. Pasierbie i studia z ikonografii dedykowane Jego pamięci*, red. A. S. Czyż, K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2015, s. 100–109.

³⁷ Jego pobożność podziwiali współbracia zakonni w księdze zakrystii cytowanej przez M. Ultee, *The Abbey of Saint-Germain-des-Prés in the Seventeenth Century*, West Hanover 1981, s. 64; wspominał o niej również [M.] Rousseau de la Valette, *Miłoski królewskie*, przeł. J. Olkiewicz, oprac. A. Kersten, Warszawa 1971 [wg oryginału pt. *Casimir roy de Pologne*, Paris 1680], s. 305; Roger de Rabutin do ojca de Brosse, 1 IX 1672, [w:] *Correspondance de Roger de Rabutin comte de Bussy avec sa famille et ses amis (1666–1693)*, t. 2: (1671–1675), z przedmową L. Lalanne, Paris 1858, s. 161–162.

³⁸ D.L.C. de B. [de l'Orat. de Jésus], *Sur l'abdication du Roy de Pologne. Ode*, [Paris] po 1668, s. 5–6; Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, YE-1341, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5576478b> (dostęp: 28.07.2020); *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque du Roy. Belles lettres*, t. 1, A Paris MDCCL, s. 522.

³⁹ S. Ciampi, *Bibliografia critica [...]*, t. 3, Firenze 1842, s. 34; A. A. de Backer, C. Sommevogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, cz. 1: bibliographie, t. 7, Bruxelles MDCCCXCVI, szp. 290–291; *The Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series*, cz. 3, red. P.M. Daly, G.R. Dimler, Toronto 2002, s. 332–341.

⁴⁰ P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, nr 578, Wrocław 1981, s. 246; J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 255, przyp. 47.

⁴¹ A. Skrodzka, *Udręki majestatu*, s. 144–150.

Należy zauważyć, że w wywodzie Migasiewicza na temat interpretacji symboliki nagrobka pojawia się pewna nieścisłość. W jednym miejscu Autor stwierdził, że Jan Kazimierz klęczy na jednym kolanie, „nie na dwóch kolanach, co dawałoby efekt wieczystego trwania w modlitwie” (s. 71). W innym miejscu Autor uważał, że choć scena „nawiązuje do konkretnych wydarzeń historycznych, rozgrywa się poza czasem. Król oddaje się nie doczesnej, lecz wiekuistej modlitwie” (s. 96). Definitywnie rozstrzyga tę niejasność fragment tekstu przywoływanego przez Autora „Registre des Mortuaires”. Mówi on wyraźnie, że figura marmurowa przedstawia *Sa Maiesté dans le jour de son renoncement aux plus augustes dignités de ce monde* [Jego Królewską Mość w dniu rezygnacji z najwspanialszych godności tego świata, podkr. AS] (s. 120). Należy zatem widzieć w ukazanej scenie przedstawienie alegoryczne, ale osadzone w rzeczywistości ziemskiej. Nie kłóci się to z górną partią pierwotnego nagrobka, gdzie wyobrażono dwa aniołki, a nad nimi obłoki z trzema uskrzydłonymi główkami anielskimi, co ma zapewne ilustrować empireum, czyli najwyższą część nieba. Jeden z dwóch posłańców Boga, ten bliższy widzowi, skierowany ku niebiosom, unosił w wyciągniętej do góry rączce serce króla. Zgodnie bowiem z chrześcijańskimi prawidłami życia duchowego, wierzący winni funkcjonować w doczesności tak, by ich duch należał do wieczności: „Albowiem gdzie jest skarb twój, tam jest y serce twoje” (*Święta Jezwsa Christwsa Evanielia według Mattheusza*, r. VI, w. 21; *Biblia* wg J. Wujka, Kraków 1599). Najpewniej zatem ukazana scena odnosi się właśnie do tego wskazania – żyjący jeszcze na ziemi, abdykujący król swoje serce oddał Bogu, co jest wyrazem jego doskonałego praktykowania cnoty pobożności.

Po lekturze omawianej książki nie do końca jest oczywiste, jakie dokładnie atrybuty trzymał pierwotnie drugi aniołek, zwracający swój wzrok w stronę ziemi. Znanie nam przekazy z epoki – literackie i ikonograficzne – zawierają pewne różnice w tym względzie. Wydaje się, że miał on darować Janowi Kazimierzowi mitrę opacką, na co wskazuje większość źródeł, w tym obie przywołane wcześniej ryciny. Według opisu Charlesa Le Maire’a z 1685 r. niebieski posłaniec przekazywał mitrę i pastorał, nie ma tu natomiast mowy o wieńcu laurowym, banderoli i dewizie *haec praestat utrique* [ta przewyższa obie], zapisanej w „Registre des Mortuaires”⁴². Z kolei na rycinie Marota aniołek ten trzyma wieniec laurowy wraz ze wstęgą, którą Migasiewicz uznał za miejsce, gdzie znajdowała się lemma. Sam wieniec Autor utożsamiał z koroną chwały wzmiankowaną w cytowanym „Registre”. Można zgodzić się, że to właśnie na banderoli była obecna dewiza (choć nie wspomina o tym „Registre”). Odnosi się ona do wieńca symbolizującego niebieską nagrodę (tj. „wieńca żywota”) oczekującą w niebie na zbawionych według słów zawartych w *Objawieniu błogosławionego Iana Apostoła*, r. II, w. 10; *Biblia* jw.). Niewątpliwym osiągnięciem Migasiewicza jest wykorzystanie do interpretacji programu ideowego nagrobka interesującego rękopisu, jakim jest przywoływany tu kilkakrotnie „Registre des Mortuaires”. Warto zauważyć, że ten cenny dokument istnieje także w formie zdigitalizowanej, która dostępna jest w internecie na stronach Bibliothèque nationale⁴³. Autor słusznie również zwrócił uwagę na rolę,

⁴² [Ch.] Le Maire, *Paris ancien et nouveau. Ouvrage tres-curieux [...]*, t. 1, A Paris MDCLXXXV, s. 263.

⁴³ *Registre des Mortuaires pour les Personnes seculieres: ou Regulieres, (autres que du nostre Congregation de S. Maur) inhumez en cette Abbaye de Saint Germain des-prez lez Paris, [w:] Recueil concernant l’abbaye de Saint-Germain-des-Prés, principalement pendant le XVII^e siècle; inventaires, journal des réparations de l’abbaye et d’autres événements la concernant, registre des inhumations des personnes étrangères à l’abbaye, etc. (1570–1770)*, s. 333–334; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062092u/f172.image> (dostęp: 29.07.2020).

jaką w inskrypcji nagrobnej odegrał tytuł *Rex Orthodoxus*, nadany Janowi Kazimierzowi przez papieża Aleksandra VII, czego do tej pory nie dostrzegli badacze.

Pewnym mankamentem jest pominięcie w książce kwestii portretu króla na omawianym nagrobku, a warto zauważyć, że jest to wizerunek niezwykle interesujący pod kilkoma względami (il. 4). Co prawda Autor szczegółowo opisał szaty monarsze, lecz co do sposobu przedstawienia królewskiej fizjonomii ograniczył się do stwierdzenia, że „wzorowano się na portrecie wykonanym kilkanaście lat wcześniej” (s. 84). Nie wskazał jednakże, który wizerunek mógłby stanowić ewentualny wzór dla artystów – lub artysty, nadal bowiem nie wiadomo, czy bracia Marsy obaj pracowali nad figurą Jana Kazimierza, a jeśli tak, to który był odpowiedzialny za poszczególne partie. Wydaje się, że rzeźbiarze mogli też podzielić się pracą następująco – jeden z nich opracował figurę, drugi był odpowiedzialny za wykonanie pozostałych elementów. Sposób wykonania portretu monarchy zdecydowanie potwierdza wysokie umiejętności artysty. Ukazana na nim twarz przypomina najświetniejsze znane historykom sztuki konterfekty monarchy, powstałe pod pędzlem wybitnego Daniela Schultza. Przymierzalnie to na jednym z nich wzorował się wykonawca. Doskonale rozpoznajemy duże, wypukłe, melancholijne oczy władcy o opadających powiekach, nalaną twarz o pełnym podbródku pokrytą głębokimi, starczymi bruzdami, lwią zmarszczkę na czole oraz wysuniętą do przodu tzw. habsburską szczękę – czyli charakterystyczne rysy fizjonomii Jana Kazimierza. Precyzja, z jaką oddano ukształtowanie królewskiego oblicza, rodzi pytanie o możliwość wykorzystania przez rzeźbiarza maski pośmiertnej monarchy – Autor nie wspomina jednak, czy po zgonie polskiego władcy wykonano taki zabieg. W XVII wieku procedura zdejmowania odcisku z twarzy nieboszczyka nie była zjawiskiem wyjątkowym, czego przykładem jest woskowa maska królowej Ludwiki Marii⁴⁴. Biorąc pod uwagę rangę zmarłego, a także fakt, że ciałem króla zajęto się po śmierci (wykonano m.in. sekcję zwłok), można przypuszczać, że pomyślano i o zdjęciu maski. Niewykluczone, że to właśnie dzięki masce rzeźbiarz uzyskał tak sugestywny wizerunek Jana Kazimierza w trzech wymiarach. Z pewnością posiłkowanie się przy tworzeniu rzeźbiarskiego portretu wyłącznie podobizną uwiecznioną na płótnie byłoby dużo trudniejszym zadaniem. Na uwagę zasługuje także stan ducha, zapisany na królewskim obliczu – widzimy rodzaj głębokiego, pełnego uwagi skupienia człowieka zanurzonego w prowadzonej w duszy rozmowie z Bogiem. Twarz króla, a również poza, pełna godności i majestatu, prezentuje zarazem uniżenie i oddanie okazywane Stwórcy. Nie sposób również nie zauważyć pewnego smutku czy nawet rezygnacji rysującej się na monarszym obliczu. Należy podkreślić także precyzję wykonania detali, w tym dosyć oszczędnej dekoracji szat i broni, nieodwracającej uwagi od postaci króla, a także wirtuozerii w oddaniu miękkich i gęstych loków peruki czy widocznych na dłoniach szczegółów anatomicznych. Wzrok przykuwa również malownicze zagięcie draperii, czyli zdejmowanej z ramion kapy koronacyjnej, poruszonej na plecach wskutek gwałtownego ruchu, wręcz wygiętej jakby „podmuchem wiatru”. Przydaje ona pomnikowi pewnej dozy dynamizmu, przywodząc na myśl rozwiązanie obecne w barokowej rzeźbie rzymskiej. Dzięki temu zabiegowi wydaje się, że król ukląkł właśnie przed chwilą. Wypada tu przypomnieć, że dość statyczną kompozycję nagrobka Jana Kazimierza ożywiały także pierwotnie kulące się postaci jeńców siedzących po bokach cokołu. Wykonawcy figury króla udało się zatem nie tylko wiernie oddać podobieństwo

⁴⁴ O zwyczaju zdejmowania masek pośmiertnych pisał niedawno interesująco Zbigniew Michalczyk w artykule *Franciszek Smuglewicz, Jan Chrystian Kamsetzer i pamięć synów o Józefie Prozorze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2014, r. 76, nr 2, s. 202–208 (tam bogata literatura na temat masek pośmiertnych).

do władcy, ale też uchwycić jego osobowość i stan psychiczny oraz wrażenie zastygającego ruchu. Z pewnością jednak, mimo wymienionych zalet, poziom wykonania omawianego portretu nie sięga pułapu wyznaczonego w portretowej rzeźbie francuskiej tego okresu przez takie sławy, jak chociażby Antoine Coysevox, François Girardon czy Pierre Puget. Twarz królewska zdecydowanie lepiej prezentuje się z profilu, czy w ujęciu z 3/4, tak jak ją postrzega stojący przed nagrobkiem widz. Oglądana *en face* traci na sile wyrazu i nieco razą pewną subtelną niezręcznością w przedstawieniu szerokiego, jakby rozlewającego się na boki podbródka monarchy, co mogłoby wynikać z ewentualnego posiłkowania się przez artystę maską pośmiertną. Obliczu Jana Kazimierza niewątpliwie brakuje także tej przenikliwości, z którą scharakteryzował je w 1651 r. Giovanni Francesco de Rossi na pięknym popiersiu zagrabionym przez Szwedów w czasie potopu (obecnie w Gripsholmie⁴⁵). Mimo wszystko omawiany wizerunek Jana Kazimierza to przedstawienie zasługujące na wysoką ocenę, stanowiące wyjątkowy przykład w twórczości portretowej braci Marsy, znanych głównie z realizacji o tematyce alegorycznej i mitologicznej.

Należy dodać, że wielkiemu realizmowi w przedstawieniu figury Jana Kazimierza przeczy nierealistyczny – niewykonalny? – sposób trzymania w lewej ręce regaliów: na drzewcu berła, niemal poziomo uchwyconego przez monarchę, umieszczono koronę Królestwa Polskiego. Nie zauważono do tej pory, że wykorzystanie owego gestu było w tym wypadku konieczne po to, by móc jednocześnie ukazać rezygnację monarchy z panowania (zdejmowanie kapy lewą ręką) oraz ofiarowanie Bogu Królestwa przez oddawanie regaliów trzymanyh w prawej dłoni. Warto w tym miejscu podkreślić, że ukazana na nagrobku abdykacja Jana Kazimierza była przedstawieniem wyłączenie alegorycznym, niemającym nic wspólnego z rzeczywistym przebiegiem tego wydarzenia. Ceremonia ta odbyła się na sejmie, w czasie którego odczytano dyplom abdykacyjny, a król wygłosił mowę pożegnalną. Oddawanie czy składanie regaliów w ogóle nie miało miejsca⁴⁶. Zupełnie inaczej wyglądała uroczystość rezygnacji z panowania królowej Krystyny Wazówny. Wówczas najwyżsi urzędnicy odbierali od władczyni trzymane przez nią jabłko królewskie, berło, miecz i klucz (koronę królowa zdjęła sama)⁴⁷. Wiadomo natomiast, że składanie regaliów miało miejsce podczas ślubów lwowskich Jana Kazimierza⁴⁸. Wówczas, w czasie mszy św., przed podniesieniem, monarcha zszedł z tronu, uklęknął na pierwszym stopniu ołtarza i następnie, złożony koronę i berło, wypowiedział słowa ofiarowania Najświętszej Maryi Pannie swego królestwa⁴⁹. Nieco inny przebieg miały śluby Ludwika XIII w 1638 r. Według relacji z epoki, w czasie uroczystej mszy św., tuż przed konsekracją, król w pozycji klęczącej, trzymając lewą rękę na sercu, a prawą uniesioną w kierunku Najświętszego Sakramentu, wypowiedział słowa zawierzenia Francji Dziewicy Maryi⁵⁰. Zatem ponownie, także w trakcie tego wydarzenia, nie miało miejsca oddawanie czy składanie regaliów, choć tak właśnie ilustruje je

⁴⁵ W. Tomkiewicz, *Francesco Rossi i jego działalność rzeźbiarska w Polsce*, Warszawa 1957, s. 199–203; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 296; M. Wardzyński, H. Kowalski, P. Jamski, *Lapidarium warszawskie. Szlachetne materiały kamieniarskie w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 73, 149.

⁴⁶ W. Kłaczewski, *Abdykacja Jana Kazimierza*, s. 224–225.

⁴⁷ S. Stolpe, *Królowa Krystyna*, przeł. M. Olszańska, Warszawa 1988, s. 260.

⁴⁸ Za zwrócenie uwagi na śluby lwowskie i gesty Jana Kazimierza w czasie tej uroczystości dziękuję ks. prof. Januszowi Nowińskiemu.

⁴⁹ T. Glemma, *Śluby Jana Kazimierza*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1956, 9 (4–6), s. 194.

⁵⁰ *Louis XIII vouant son royaume à la Vierge dans l'église des minimes d'Abbeville*, [w:] P. Roger, *Bibliothèque historique, monumentale, ecclésiastique et littéraire de la Picardie et de l'Artois [...]*, [Amiens] 1844, s. 216.

XVII-wieczna francuska ikonografia, na czele ze *Ślubami Ludwika XIII* Philippe'a de Champagne'a z 1638 r. Ukazują one zatem ofiarowanie królestwa w sposób wyłącznie symboliczny. Można przypuszczać, że autor konceptu nagrobka serca Jana Kazimierza istotnie zainspirował się symbolicznym gestem ofiarowania regaliów/królestwa spopularyzowanym przez ikonografię ślubów Ludwika XIII⁵¹.

Czwarty rozdział książki, zatytułowany *Dzieje nagrobka od rewolucji do początku XX wieku*, szczegółowo przybliży polskiemu czytelnikowi tragiczne losy nagrobka. Migasiewicz prezentuje, w jakim stopniu dzieło zostało zniszczone w czasie rewolucji francuskiej, następnie ukazuje prace nad odrestaurowaniem i przywróceniem pomnika na jego pierwotne miejsce. Dzięki temu opisowi czytelnik zyskał jasny i pełen obraz zmian, jakim uległo mauzoleum na przestrzeni dziejów. W piątym, najkrótszym i ostatnim rozdziale pt. *Nagrobek Jana Kazimierza a Polacy* Autor przedstawia kościół Saint-Germain-des-Prés jako miejsce chętnie odwiedzane w epoce nowożytnej przez Polaków przybywających do Paryża. Zwłaszcza w XIX wieku wokół mauzoleum Jana Kazimierza gromadziła się licznie na modlitwie polska emigracja. Jedną z ostatnich, podanych przez Migasiewicza informacji, jest ta o tablicy pamiątkowej wmurowanej w 2010 r. w ścianę kaplicy, tuż obok pomnika, a uroczyste odsłoniętej 21 stycznia 2011 r. Inicjatorem płyty były władze Wrocławia na czele z prezydentem miasta Rafałem Dutkiewiczem. Tablica słusznie przypomina, czy też może uświadamia niektórym z odwiedzających kościół, że w dziejach świątyni miał miejsce „polski epizod”. Trzeba jednak zauważyć, że dwujęzyczny tekst inskrypcji na płycie zawiera niestety nieprawdziwą wiadomość, jakoby w mauzoleum nadal spoczywało serce Jana Kazimierza (*Tu spoczywa serce Jana II Kazimierza.../Ici repose le coeur de Jean II Casimir...*). Urna z wnętrznościami polskiego króla zaginęła bowiem w czasie rewolucji, o czym Migasiewicz pisze kilkanaście stron wcześniej (s. 100, przyp. 20), zatem nagrobek pełni obecnie funkcję cenotafu. Nieprzywołanie wzmiankowanej informacji w tym miejscu może wprowadzać czytelnika w błąd. Szkoda, że Autor nie odniósł się w żaden sposób do tej zadziwiającej pomyłki.

Ważnym dodatkiem do treści książki jest jedenaście aneksów źródłowych załączonych na końcu (s. 119–132). Pierwszy z nich to dotyczący nagrobka fragment rękopisu „Registre des Mortuaires” przytoczony w całości wraz z polskim tłumaczeniem. Pozostałe aneksy zawierają tekst inskrypcji nagrobnej w wersji pierwotnej i obecnej, jej polski przekład z epoki, a także niektóre opisy pomnika pochodzące z XVII i XVIII stulecia. Została także przedstawiona bibliografia zawierająca wykorzystany przez Autora wykaz wpierw źródeł archiwalnych i drukowanych, a następnie opracowania. Warto podkreślić, że spis tych materiałów obejmuje zachowane źródła z archiwów paryskich i polskich (Paryż, Nevers, Warszawa, Wrocław). Ze spisu literatury wynika, że Autor posiłkował się także XVII-, XVIII- i XIX-wieczną francuską i polską literaturą historyczną i krajoznawczą, katalogami muzealnymi i zabytków francuskich, a także publikacjami dotyczącymi relacji polsko-francuskich w XIX stuleciu oraz opracowaniami historyczno-artystycznymi powstałymi w ciągu ostatnich stu lat. Wykorzystanie źródeł i dobór opracowań świadczą o rzetelnej kwerendzie Autora wykonanej na potrzeby książki. Całość kończą dwa streszczenia, w języku francuskim i angielskim, spis ilustracji oraz indeksy osób i miejsc. Książka z pewnością powinna ukazać się w wydaniu francuskojęzycznym, co upowszechniłoby zamieszczone w niej ustalenia, choć

⁵¹ A. Skrodzka, *Udręk majestatu*, s. 166.

warto wspomnieć, że niektóre wyniki badań Autora nad omawianym nagrobkiem zostały już opublikowane w języku francuskim w formie artykułu naukowego w 2019 r.⁵²

Książka zasługuje na wysoką ocenę, jeśli chodzi o walory edytorskie. Estetycznie zaprojektowana okładka prezentuje w dużym zbliżeniu figurę króla unoszącego złoczone regalia, co efektownie kontrastuje z czarnym tłem i uwypukla pięknie rzeźbioną twarz monarchy. Atrakcyjną częścią publikacji jest duża ilość fotografii dobrej jakości, głównie kolorowych; wiele z nich jest autorstwa Migasiewicza. Uwagę przyciągają także licznie reproduktowane XVII-, XVIII- i XIX-wieczne ryciny, także szkice i litografie. Brakuje, niestety w książce, zdjęcia rzeźbiarskiego portretu Jana Kazimierza oraz fotografii prezentującej w całości obecny wygląd mauzoleum – pretenduje do tego jedynie nr 45, ale ukazuje ona pomnik o cokole zakrytym w dużej części przez krzesła.

Książka Migasiewicza stanowi cenną publikację, wypełniającą lukę w badaniach nad nagrobkiem serca Jana Kazimierza – niezwykle ważnym dziełem sztuki poświęconym osobie polskiego króla, obiektem o wysokiej klasie artystycznej związanym z twórczością najwybitniejszych artystów działających w tym czasie we Francji, pomnikiem o interesującym i wyjątkowym programie ideowym. Dzięki wykorzystaniu źródeł z archiwów francuskich i polskich oraz nowej literatury, a także starszej, ale nieznannej dotychczasowym badaczom obiektu, Autor dodał do ugruntowanej wiedzy na temat nagrobka szereg ważnych ustaleń, uporządkował i zweryfikował dotychczasowe informacje. Istotną wartością książki jest niemal kompleksowe opracowanie problematyki mauzoleum Jana Kazimierza. Czytelnik otrzymał niezmiernie interesującą lekturę, dającą rozległy obraz historii zamówienia pomnika, jego realizacji, przemian, problematyki artystycznej i treści ideowych. Jak każde nasze studium, nie jest to praca do końca zamknięta, co pozwoliłam sobie wykazać w powyższym tekście.

SPIS ILUSTRACJI

1. [Autor nieznany], Projekt nagrobka serca króla Jana Kazimierza, 1673, Archives nationales (Francja), sygn. N/III/Seine/343/1.
2. [Autor nieznany], Projekt nagrobka serca króla Jana Kazimierza, 1673, Archives nationales (Francja), sygn. N/III/Seine/343/2.
3. Gaspard i Balthazar Marsy, Figura króla Jana Kazimierza na nagrobku jego serca w kościele Saint-Germain-des-Prés, Paryż, 1674 (fot. G. Bonneau).
4. Gaspard i Balthazar Marsy, Portret Jana Kazimierza, nagrobek serca króla w kościele Saint-Germain-des-Prés, Paryż, 1674 (fot. A. Skrodzka).

Agnieszka Skrodzka

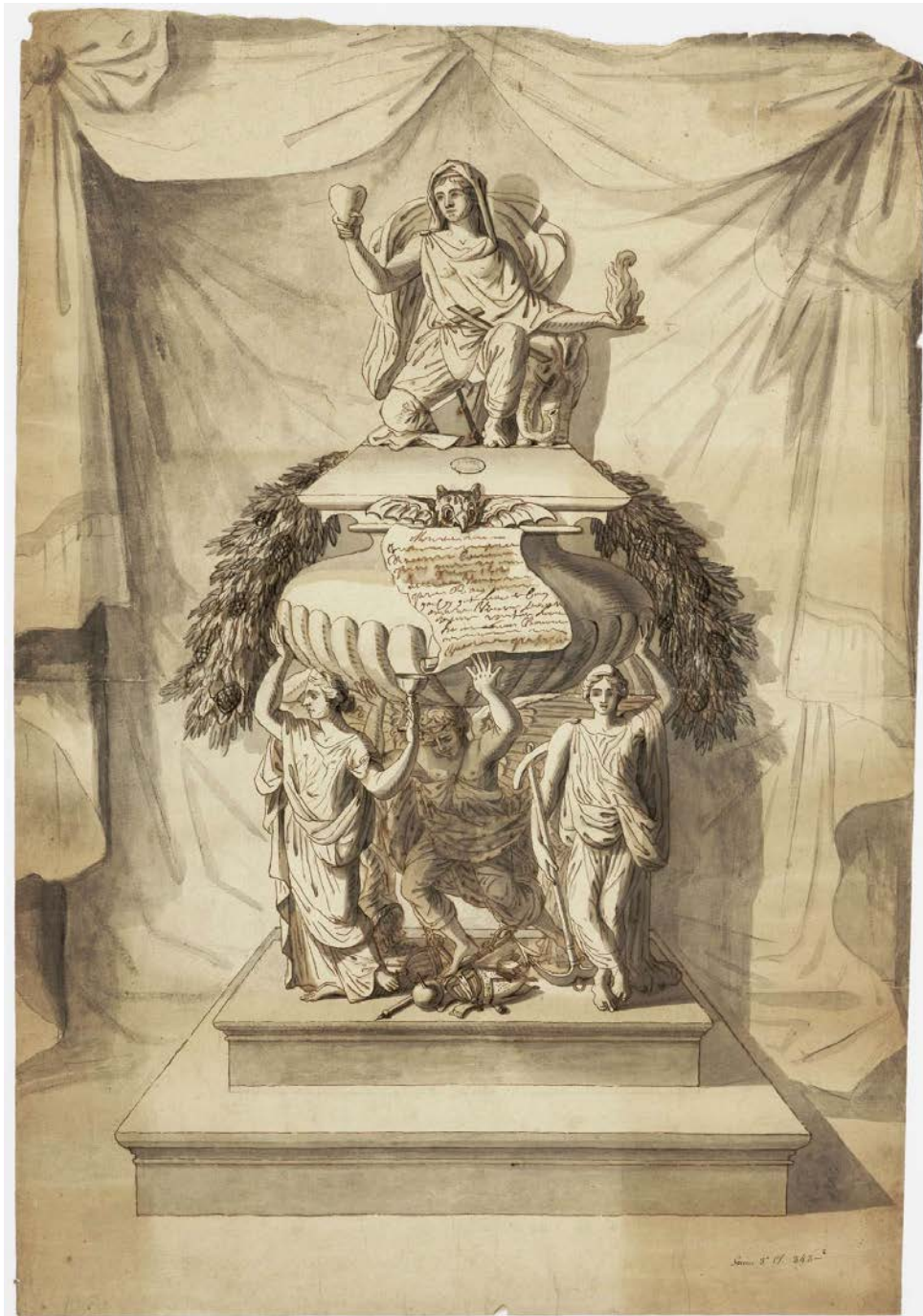
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

ORCID: 0000-0003-4627-7454

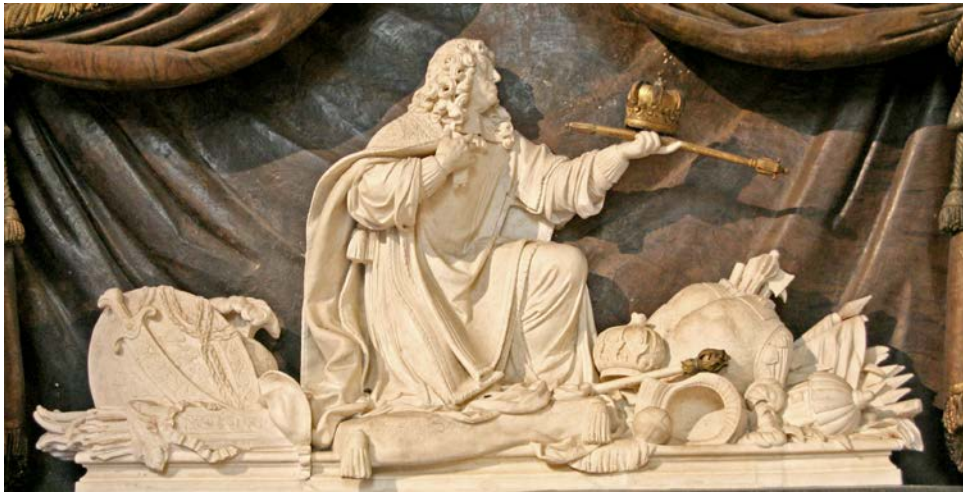
⁵² P. Migasiewicz, *Le tombeau de Jean-Casimir de Pologne à l'abbatiale de Saint-Germain-des-Prés. Un monument au «rex orthodoxus»*, [w:] *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne*, red. S. Frommel, P. Migasiewicz, Roma 2019, s. 261–275.



1. [Autor nieznany], Projekt nagrobka serca króla Jana Kazimierza, 1673



2. [Autor nieznany], Projekt nagrobka serca króla Jana Kazimierza, 1673



3. Gaspard i Balthazar Marsy, Figura króla Jana Kazimierza na nagrobku jego serca w kościele Saint-Germain-des-Prés, Paryż, 1674 (fot. G. Bonneau)



4. Gaspard i Balthazar Marsy, Portret Jana Kazimierza, nagrobek serca króla w kościele Saint-Germain-des-Prés, Paryż, 1674 (fot. A. Skrodzka)