

ARTUR BADACH

Warszawa

„STATUAE CUDOWNE, NIE ZŁOTEĆ ALE KOSZTOWNE”
Z DZIEJÓW VILLA REGIA W WARSZAWIE

Kiedy w roku 1643 ukazywała się książka Adama Jarzębskiego *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy z okolicznościami iey* autor tego dziełka, na co dzień kompozytor i muzyk w kapeli królewskiej, nie przypuszczał zapewne, jakiej wagi pracę stworzył. Zawarte w tej książce opisy kościołów, rezydencji magnackich, kamienic mieszczańskich i budynków użyteczności publicznej od lat stanowią ważne źródło dla badaczy próbujących odtworzyć wygląd Warszawy w 1. połowie XVII w. Dla wielu zabytków, które po latach najazdu szwedzkiego nie odzyskały już nigdy dawnej świetności, jest to źródło jedyne. Znaczenie pracy Jarzębskiego wzrosło jeszcze bardziej już w czasach nam współczesnych, kiedy przed dwudziestoma laty Władysław Tomkiewicz podjął trud ponownego wydania *Gościńca*, zaopatrując go przy okazji w wiele cennych komentarzy i uwag, ułatwiających właściwą interpretację tekstu i identyfikację opisywanych zabytków¹.

Inspirację dla napisania niniejszego artykułu stanowił fragment dzieła Jarzębskiego poświęcony wazowskiej rezydencji Villa Regia (położonej przy Krakowskim Przedmieściu, na skarpie wiślanej), a w szczególności zawarte tam opisy rzeźb i fontann, które zdobiły pierwotnie królewski ogród. Opisy te były już wielokrotnie przytaczane przez badaczy zajmujących się kulturą

¹ A. J a r z ę b s k i, *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy*, opracowanie i wstęp W. Tomkiewicz, Warszawa 1974 – wszystkie cytowane poniżej fragmenty według tego wydania.

Warszawy w czasach panowania Wazów². Żaden jednak z autorów nie podjął do tej pory próby szerszego omówienia lub identyfikacji zabytków uwiecznionych w *Gościńcu*.

Analizę dzieł sztuki rzeźbiarskiej zgromadzonych w ogrodzie królewskim rozpoczniemy od przypomnienia sobie zawartych w dziełku Jarzębskiego opisów. Zacytuje je w takiej kolejności, w jakiej pojawiają się na stronach *Gościńca*, gdyż może to pomóc, przynajmniej częściowo, w ustaleniu pierwotnej lokalizacji poszczególnych obiektów³. Wchodząc z dziedzińca gospodarczego do części ogrodu położonej przed wejściem do pałacu królewskiego autor relacjonował więc:

Fontanna piękna z marmuru / Stoi niedaleko muru. / Za tym statuae cudowne / Nie złoteć ale kosztowne, / Z metalu są odlewane, / Właśnie jakby malowane: / Tu Herkules Nessa dusi, / A on mu podlegać musi; / Sam koń stoi urodziwy, / Wąż go spodku kąsa, dziwy! / A szkapa nogami wierci / Do góry, bojąc się śmierci⁴.

Zbliżając się w kierunku skarpy wiślanej, Jarzębski dostrzega kolejne rzeźby:

Na wierzchu kamień wysoki, / Na cztery granie szeroki; / Stoi na nim Kupidynek / Z strzałami, Wenery synek⁵.
Pomknę się dalej: fontana! / Neptun na niej [...]⁶.

Dwie ostatnie rzeźby ogląda znowu w okolicach pałacu:

² O figurach tych pisali m.in.: A. K e r s t e n, *Warszawa kazimierzowska 1648-1668. Miasto-Ludzie-Polityka*, Warszawa 1971, s. 82; J. P u t k o w s k a, *Królewska rezydencja na przedmieściu Warszawy w XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 23(1978), z. 4, s. 289; J. L i l e y k o, *Życie codzienne w Warszawie za Wazów*, Warszawa 1984, s. 175; J. B a n a c h, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 31, 51 i in.; M. K a r p o w i c z, *Malarstwo i rzeźba XVIII w.*, w: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 122; M. L e w i c k a, *Trzy ogrody rezydencji na warszawskiej skarpie wiślanej w dobie wazowskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 17(1988), s. 219-225.

³ Putkowska (dz. cyt., s. 285), opierając się na opisie Jarzębskiego, ustaliła hipotetyczny przebieg trasy, jaką poruszał się on po ogrodzie. Ustalenia tej autorki, jakkolwiek bardzo pomocne w otworzeniu wyglądu ogrodu, nie są jednak na tyle szczegółowe, aby na ich podstawie dokładnie zrekonstruować pierwotną lokalizację poszczególnych figur.

⁴ J a r z ę b s k i, dz. cyt., w. 1915-1927.

⁵ Tamże, w. 1993-1996.

⁶ Tamże, w. 1009-1010.

Wpadnę na delfinoryba, / Z okrutną paszczką ryba. / A na niej stoi chłopiátko, / Z jakąś pałką niebożátko; / Chcąc ją zabić, z góry zmierzył, / A piędzią się swą nie zmierzył. / Wszystko to z marmuru rzeczy [...] ⁷.

Aże znowu cudowisko, / Nie wiem, jakie ma przewisko: / Widzę konia kamiennego / Na słupie, coś wojennego, / Z marmuru dziwna robota, [...] ⁸.

Co wiemy o historii rzeźb zdobiących dawniej rezydencję królewską przy Krakowskim Przedmieściu? Początek tej kolekcji sięga czasów około 1637 r. Z okazji mającego się odbyć właśnie w tym roku ślubu Władysława IV z arcyksiężniczką Cecylią Renatą na warszawskim dworze rozpoczęto przygotowania obejmujące m.in. porządkowanie królewskich siedzib: Zamku Królewskiego, Zamku w Ujazdowie oraz Villa Regia. O tym, iż rezydencje te zostały wówczas wzbogacone o cenne dzieła sztuki, dowiadujemy się z listu, jaki do Rzymu wysłał ówczesny nuncjusz papieski w Warszawie Marius Filonardi⁹. Pisał on, iż do Warszawy przywieziono mnóstwo rzeźb z brązu i pewną ilość marmurowych płaskorzeźb wykonanych we Florencji. Transport ten przybył z Genui do portu gdańskiego, skąd Wisłą spławiono go do stolicy. Część rzeźb trafiło wówczas do ogrodów Pałacu Kazimierzowskiego, gdzie ich ustawieniem zajął się królewski architekt Augustyn Locci – ojciec. Filonardi podaje w swoim liście jeszcze jeden istotny szczegół: znaczną sumę (7 tysięcy talarów holenderskich), jaką król zapłacił za zakup. W korespondencji tej nie odnajdujemy jednak, niestety, ani wykazu sprowadzonych dzieł, ani nawet ich ogólnej charakterystyki, która mogłaby być pomocna w identyfikacji zabytków.

Ogród królewski, podobnie jak inne warszawskie rezydencje, został obrabowany i zniszczony podczas najazdu szwedzkiego na przełomie lat 1655 i 1656. Wydarzenia tamtego burzliwego okresu przybliżają nam listy sekretarza królewskiego Pierre'a des Noyers¹⁰. Znajdujemy w nich m.in. informację o próbie wywiezienia zagrabionych zabytków Wisłą. Jednakże wypełniona po brzegi barka osiadła na mieliźnie na wysokości Kępy Polkowskiej i Szwedzi zdecydowali się na wyrzucenie niektórych rzeczy do wody¹¹.

⁷ Tamże, w. 1037-1043.

⁸ Tamże, w. 2065-2069.

⁹ Podaję za: W. T o m k i e w i c z, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 37.

¹⁰ Podaję za: W. K o r o t y ń s k i, *Połów królewski*, „Kurier Warszawski” 86(1906), nr 144, s. 2.

¹¹ O grabieniu warszawskich rezydencji i próbie wywiezienia łupów zob. także: J. W e g n e r, *Warszawa w latach potopu szwedzkiego 1655-1657*, Warszawa 1957, s. 50-52, 70.

Z korespondencji Noyersa dowiadujemy się także, iż wkrótce udało się jednak wydobyć z rzeki wiele z tych przedmiotów, a wśród nich: jaspisowe kolumny, starożytne rzeźby i armaty. Sprawą odzyskania zrabowanych przedmiotów zainteresowany był osobiście Jan Kazimierz, który w liście wysłanym z Lublina do oblężonej stolicy rozkazał wydobyte z rzeki obiekty przetransportować do Warszawy lub przynajmniej zakopać na brzegu, aby z powrotem nie dostały się w ręce wroga.

Nowy etap w dziejach interesujących nas dekoracji królewskiego ogrodu otwierają odkrycia dokonane wiosną 1906 r. Wówczas to piaskarze wyłowili z Wisły wiele fragmentów rzeźb z marmuru i metalu. Relacje zamieszczane w prasie warszawskiej pozwalają, jak się wydaje, na sporządzenie w miarę dokładnej listy obiektów wydobytych z rzeki¹². Znalazły się wśród nich: marmurowa figura delfina, wykonana z białego marmuru figura uskrzydłonego chłopca „dzierżącego w rączkach (poza głowę wzniesionymi) maczugę”, dwa duże fragmenty muszli marmurowej, „do której wpadała woda z paszczy delfina”, cztery wazony marmurowe z ornamentami, pięć kamiennych „pater” pod kwiaty, dwie bazy marmurowe „pod filary”, cztery krokoszyny z ciemnego marmuru, „narożnik arkadowy” z marmuru ozdobiony koronami i herbem Wazów, płyty (zapewne posadzkowe) z białego i czarnego marmuru, kilkanaście fragmentów, które „złożone w całość tworzą basen byłego wodotrysku” oraz duża kula wykonana z metalu. Z rzeki wyciągnięto także marmurową figurę orła. Jednakże rzeźba ta ułamała się i wpadła z powrotem do wody, pozostał po niej jedynie fragment skrzydła, który był owinięty łańcuchem. Dodajmy, iż prace to prowadzone były pod nadzorem inżyniera Heliodora Nieciengiewicza. Planowano ich kontynuację, ale władze rosyjskie stanowczo zakazały dalszych poszukiwań. Wydobyte rzeźby przeleżały, jak można przypuszczać, w zapomnieniu aż do marca 1939 r., kiedy Władysław Pas, syn jednego z piaskarzy, przekazał je do zbiorów Muzeum Historycznego¹³.

Tomkiewicz na podstawie skąpych informacji zawartych w liście Filonardiego podjął próbę bliższego określenia charakteru sprowadzonych do stolicy figur. Zdaniem tego badacza opisane przez Jarzębskiego figury: Herkulesa, konia gryzionego przez węża i delfina mogły być „[...] modnymi wówczas dzięki kinetyce i swoistemu patosowi rzeźbami wywodzącymi się

¹² Tamże, s. 2; zob. też „Słowo” 25(1906), nr 188, s. 3.

¹³ Odnotowały to: „Kurier Warszawski” 119(1939), nr 69, s. 5; „Bluszczy” 75(1939), nr 12, s. 22; „Obrona Kultury” 2(1939), nr 6, s. 6.

z manieri stworzonej przez Giambolognę”. Natomiast wymienione w *Gościńcu* fontanny łączy Tomkiewicz ze środowiskiem rzymskim lub bolońskim¹⁴. W analizie tego naukowca pojawia się także drugi, nie wymieniony przez nuncjusza ośrodek, w którym mogły być zakupione niektóre z dzieł – pracownia Adriaena de Vries, dawnego ucznia Giambologni, w latach 1601-1626 tworzącego w Pradze¹⁵. Taką hipotezę, zdaniem Tomkiewicza, pozwalają postawić bliskie stosunki, jakie w owym czasie łączyły Wazów z dworem habsburskim.

Stosunki artystyczne dworu Wazów z innymi dworami europejskimi oraz import dzieł sztuki do Polski w dalszym ciągu wymagają badań. Jednak już obecnie można stwierdzić, iż istnieje wiele argumentów przemawiających za hipotezami postawionymi przez Tomkiewicza.

Blizsze kontakty Władysława IV ze środowiskami artystycznymi w zachodniej i południowej Europie zostały nawiązane podczas podróży, jaką Władysław – wówczas jeszcze następca tronu – odbył w latach 1624-1625. Królewicz i towarzyszące mu osoby zwiedzili wówczas dokładnie wiele miast niemieckich, niderlandzkich i włoskich. Pobyt w samej tylko Florencji na przełomie lutego i marca 1625 trwał aż trzy tygodnie¹⁶. Władysław miał więc dużo czasu, aby zapoznać się z zabytkami tego miasta. Wiemy, iż oprócz kościołów i innych zabytków architektonicznych oglądał także zbiory zgromadzone w Galerii Uffizi. Podróż po Italii stworzyła ponadto znakomitą okazję do obejrzenia cieszących się sławą założen ogrodowych; oprócz ogrodów florenckich odwiedziono m.in. posiadłość rodziny D’Este w Tivoli¹⁷. Do Pragi orszak królewicza nie dotarł (droga na południe wiodła przez Ołomuniec i Wiedeń), ale wiadomo, iż Władysław spotkał się z osobami z kręgu Albrechta Waldsztejna, dowódcy wojsk cesarskich, a zarazem wielkiego kolekcjonera dzieł sztuki. Z nim samym spotkał się królewicz najprawdopodobniej w 1631 r., podczas swego kolejnego pobytu w Czechach¹⁸. Goszcząc na dworze elektora Maksymiliana Bawarskiego w Monachium (sierpień 1624), Władysław oglądał tam m.in. broń zdobytą

¹⁴ Dz. cyt., s. 39.

¹⁵ Tamże; zob. także: W. T o m k i e w i c z, *Warszawa w XVII wieku*, „Kwartalnik Historyczny” 72(1965), nr 3, s. 603.

¹⁶ *Podróż artystyczna Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle ówczesnych relacji*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977, s. 337 n.

¹⁷ Tamże, s. 306.

¹⁸ W. C z a p l i Ń s k i, *Władysław IV i jego czasy*, Warszawa 1972, s. 87.

na polu bitwy pod Białą Górą¹⁹. Jest całkiem prawdopodobne, aczkolwiek nie relacjonuje tego żaden z towarzyszy królewicza, iż gościom pokazano wówczas również przywiezione z Czech dzieła sztuki.

Spróbujmy zatem odnaleźć w twórczości obu wymienionych przez Tomkiewicza artystów Giovanniego da Bologni (1529-1608) i Adriaena de Vriesa (1545-1626) dzieła, które swoją treścią lub formą przypominają te wymienione w przewodniku Jarzębskiego.

Pierwszą z opisanych w *Gościńcu* grup rzeźbiarskich wyobrażającą Herkulesa pokonującego centaury Nessusa przypisać można, jak się wydaje, twórczości Włocha. Jeżeli zaczniemy szukać wśród dzieł rzeźbiarskich powstałych w północnych i środkowych Włoszech w końcu XVI i na początku następnego stulecia takich, które ilustrują ten temat, okaże się, iż był to jeden z najchętniej podejmowanych w owym czasie wątków mitologicznych. Zatrzymajmy się w tym miejscu tylko na środowisku florenckim. To właśnie tam, w Galerii Uffizi przechowywana jest hellenistyczna marmurowa rzeźba przedstawiająca Herkulesa walczącego z centaurem²⁰. Figura ta była dobrze znana miejscowym artystom, a zainteresowanie nią wzrosło niewątpliwie pod koniec XVI stulecia, kiedy rzeźbiarz Giovanni Caccini podjął się rekonstrukcji brakujących fragmentów posągu. Jeszcze przed zakończeniem tych prac, w 1568 r., inny artysta – Vincenzo de Rossi odkuł w marmurze swoją wersję tej sceny, wzorując się jednak w znacznej mierze na antycznym pierwowzorze. Zupełnie nowe potraktowanie tego tematu spotykamy dopiero w twórczości Giambologni i jego pracowni. Już około 1577 r. Giambologna i Antonio Sussini stworzyli niewielką, brązową grupę rzeźbiarską przedstawiającą Herkulesa, który stojąc ponad powalonym na ziemię centaurem, zamierza się na niego maczugą (il. 1). Čwierć wieku później powstała podobna figura, będąca tym razem dziełem Giambologni i Pietra Tacci²¹. Jednakże z najbardziej znanym w twórczości Giambologni ujęciem tego tematu spotykamy się we florenckiej Loggia dei Lanzi (il. 2). Umieszczona tam monumentalna rzeźba (odkuta w latach 1595-1600) stanowi jak gdyby kontynuację sztuki, jaki pokazał Giambologna w *Porwaniu Sabineek*. Wspaniała kompozycja, dużo bardziej zwarta niż w rzeźbie hellenistycznej i w figurze Rossiego, a zarazem prowokująca do obejrzenia rzeźby z wielu stron, wrażenie napięcia i duży ładunek ekspresji każą

¹⁹ *Podróż artystyczna*, s. 115.

²⁰ Zob. C. A v e r y, *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987, s. 117-118.

²¹ Tamże, s. 117 oraz il. 112 i 145.

widzieć w pracy Giambologni zapowiedź dojrzałego baroku²². Dla ścisłości dodajmy, iż także De Vries co najmniej dwukrotnie podejmował temat pokonania centaura przez Herkulesa, ale w obu jego rzeźbach (z lat 1603 i 1622) znaczącą rolę odgrywa także postać porwanej przez Nessusa Dejaniry²³, a o tej figurze nic Jarzębski nie wspomina.

Królewski kompozytor w swojej relacji opisuje aż dwie figury konne – jedną przedstawiającą to zwierzę stojące na szczycie „kolumny” (moim zdaniem chodzić tutaj mogło po prostu o cokół) i drugą wyobrażającą wspiętego konia, który cofa się przed ukąszeniem węża. Istnienie dwóch figur o podobnym temacie w obrębie jednego ogrodu było, jak można sądzić, odbiciem swoistej mody na zamawianie i zakup figur konnych. Od kiedy – na przełomie XVI i XVII w. – moda ta zapanowała na dworach europejskich, niektóre pracownie rzeźbiarskie zajęły się niemal seryjną produkcją tego typu statuetek, a znakomitym tego przykładem były działające we Florencji warsztaty Antonia i Francesca Susinich²⁴. Kilka figur przedstawiających konie bez jeźdźców (w tym także wyobrażone na wspiętych tylnych nogach) powstało w latach 1580-1590 w pracowni samego Giambologni²⁵; podobnych przykładów dostarcza także twórczość jego uczniów i naśladowców²⁶.

W ogrodzie Albrechta Waldsztejna w Pradze, tuż obok siebie – po obu stronach alei głównej – umieszczone zostały dwie figury wyobrażające konie²⁷. Jedna z nich przedstawia konia kroczącego spokojnie, z uniesioną prawą przednią nogą (il. 3). Statua naprzeciwko wyobraża natomiast rumaka wysoko wspiętego na tylnych nogach, z rozwianą grzywą i rozwartym sze-

²² Tamże, s. 33, 225; zob. też J. P o p e - H e n n e s s y, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London–New York 1970, s. 54.

²³ Zob. *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolf II*, Bd. I, Wien 1988, poz. 62, 68.

²⁴ L. O. L a r s s o n, *Adrian de Fries v Praze*, „Uměni” 16(1968), nr 3, s. 278. O popularności tego motywu w sztuce 2. połowy XVI i w XVII w. zob. także: M. M o r - k a, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986, s. 46-47, 53 n.; M. S c a l i n i, *L'arte italiana del bronzo 1000-1700. Toreutica monumentale dall'alto medioevo al barocco*, Roma 1988, s. 49 n.

²⁵ A v e r y, dz. cyt., s. 268.

²⁶ Tamże, s. 229, 233 (autor przytacza tu konne statuetki autorstwa Tacci (1615) i Caspara Grasa (1622-1630)).

²⁷ Rzeźby wykonane przez De Vriesa do ogrodu waldsztejskiego zostały zrabowane przez Szwedów w 1648 r. i są przechowywane do dzisiaj w pałacu w Drottningholm. W rezydencji na Małej Stranie można oglądać ich wierne kopie z lat 1904-1905.

roko pyskiem (il. 4). Pod jego tułowiem dostrzegamy skręconego węża, który usiłuje właśnie wbić swoje zęby w koński brzuch. Moim zdaniem te właśnie rzeźby były bezpośrednimi pierwowzorami dla figur z warszawskiego ogrodu królewskiego, gdzie ustawiono ich kopie lub, co jest wielce prawdopodobne, po prostu repliki warsztatowe.

Zupełnie słuszna wydaje się hipoteza Tomkiewicza łącząca ze środowiskiem włoskim (aczkolwiek niekoniecznie rzymskim) wspomnianą przez Jarzębskiego fontannę z figurą Neptuna. Postać mitycznego władcy mórz była jednym z najbardziej popularnych motywów stosowanych w czasach nowożytnych dla ozdoby fontann, ujęć i zbiorników wodnych. Około roku 1560 taką właśnie fontannę postanowiono wznieść na florenckim Piazza della Signoria. W ogłoszonym z tej okazji konkursie wziął również udział młody Giambologna. Jednakże monument wykonał ostatecznie Bartolomeo Amanti, który przedstawił boga mórz jako potężnie zbudowanego, stojącego prawie w zupełnym bezruchu mężczyznę. Pomimo porażki Giambologna podjął ponowną próbę i już w roku 1567 zrealizował ten sam temat na rynku w Bolonii²⁸. Jego Neptun (il. 5) jest dużo bardziej poruszony niż ten z Florencji. Muskularny bóg ukazany został w kontrapoście z prawą nogą ustawioną na delfinie. Lewą rękę wyciąga do przodu, w prawej trzyma natomiast wsparty o ziemię trójząb. Temat Neptuna pojawił się kilkakrotnie w twórczości ucznia Giambologna – Adriaena de Vriesa. Rzeźba o tej tematyce ozdobiła dużą fontannę w typie „florenckim” ustawioną dawniej przed loggią – tzw. Salla Terrena, w praskim ogrodzie waldsztejńskim²⁹. Kilka lat później w pracowni tego mistrza powstała jeszcze jedna figura Neptuna, przeznaczona tym razem na fontannę w ogrodzie we Frederiksborg w Danii (1575)³⁰. Obie rzeźby są bardzo podobne; wyobrażają Neptuna stojącego w rozkroku, z prawą ręką uniesioną do góry i lewą z trójzębem – tak jak u Giambologna – wspartym o ziemię. Figura zdobiąca fontannę w Warszawie, niezależnie od tego, czy powstała we Włoszech czy w kręgu De Vriesa, co jest mniej prawdopodobne, różniła się więc zapewne od wyobrażenia Neptuna, jakie znamy np. z gdańskiego Długiego Targu. Kompozycja tego ostatniego posągu jest bardzo dynamiczna – bóg mórz z

²⁸ A v e r y, dz. cyt., s. 206; S c a l i n i, dz. cyt., s. 78-79.

²⁹ L a r s s o n, dz. cyt., s. 282.

³⁰ Tamże, s. 284.

trudem utrzymujący równowagę zadaje gwałtowny cios swoim trójzębem³¹. Rzeźby, których schemat ukształtowany został we Włoszech, są bardziej statyczne – przedstawiają Neptuna stojącego lub kroczonego, pewnie wspierającego się na atrybucie władzy.

W tym miejscu należy postawić pytanie o genezę udekorowania ogrodu rzeźbami o tak różnorodnej tematyce. Czy ci, którzy projektowali ich rozmieszczenie na terenie siedziby królewskiej, dokonali przypadkowego wyboru obiektów, czy też kierowali się na przykład symboliką poszczególnych figur?

Figura Herkulesa jest jednym z najczęściej spotykanych tematów mitologicznych w sztuce czasów nowożytnych. Prace Herkulesa od dawna interpretowane były jako symbol walki ze złem oraz z ludzkimi wadami, zaś postać samego herosa była synonimem człowieka szlachetnego i pełnego cnót. Taka wymowa postaci sprawiła, iż już władcy antyczni zaczęli się identyfikować z Herkulesem³². Symbolikę tę przejęło również chrześcijaństwo, uosabiając Herkulesa z człowiekiem dobrze czyniącym, zaś w pokonywanych przez niego zwierzętach i stworach: lwach, Cerberze i Hydrze widząc obraz grzechów i ludzkich słabości. Do popularyzacji takiej symboliki w czasach nowożytnych przyczyniło się niewątpliwie dzieło Pierre'a de Ronsarda *Hercule Chretien* (wydane tuż po 1550 r.), gdzie Herkules porównany został do samego Chrystusa³³.

Nie można jednak nie powiedzieć w tym miejscu o innej możliwej interpretacji grupy z warszawskiego ogrodu królewskiego. Christoforo Landino, członek działającej we Florencji Akademii Platońskiej, w wydanym około 1475 r. dziele *De vera nobilitate* interpretuje zwycięstwo Herkulesa nad lwami jako pokonanie zapalczywości i zawziętości – tych cech ludzkiego charakteru, które sprawiają, iż gaśnie światło rozumu³⁴. W następnej pracy *Quaestiones Camaldulenses* Landino nazywa greckiego herosa mędrce, którego działalność jest pożyteczna ludziom oraz prawdziwym przykładem *vitae*

³¹ Pomimo iż figura Neptuna z fontanny w Gdańsku jest prawdopodobnie dziełem innego ucznia Giambologni – Johanna Reichle, to jednak w jej kompozycji przeważały, jak się wydaje, wpływy północnoeuropejskie. O problemach związanych z ustaleniem autorstwa gdańskiego zabytku zob. T. M i k o c k i, *Antyczne pierwowzory gdańskiego posągu Neptuna*, „Porta Aurea” 2(1993), s. 31-33.

³² Zob. K. N a r e c k i, *Herakles*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. VI, Lublin 1993, kol. 727.

³³ B a n a c h, dz. cyt., s. 60, 74.

³⁴ Tamże, s. 57.

activae. Poglądy Landina rozwinął jego uczeń – Marsilio Ficino, którego zdaniem poskromienie przez Herkulesa smoków i potworów jest symbolem stłumienia namiętności przez siły rozumu; z podobną interpretacją greckiego mitu spotykamy się także w pracach Erazma z Rotterdamu³⁵. Za odczytaniem w taki właśnie sposób wymowy warszawskiej rzeźby przemawia także symbolika postaci pokonywanego Nessusa. Wizerunek centaury, konia z głową i torsem mężczyzny, interpretowany był tradycyjnie jako symbol niższej – zwierzęcej natury człowieka³⁶. W sztuce chrześcijańskiej centaur pojawia się dla zobrazowania dzikich namiętności i nieopanowanych żądz; może on być także symbolem brutalności, cudzołóstwa i zemsty³⁷.

Postać Herkulesa stanowiła w czasach nowożytnych jeden z najpopularniejszych tematów antycznych wykorzystywanych w wystroju siedzib monarchicznych i w dekoracjach wznoszonych z okazji triumfów, koronacji i królewskich ślubów. Jerzy Banach wylicza długą listę tego rodzaju figur wykonywanych na zamówienia dworów włoskich, francuskich, burgundzkich, cesarskich oraz polskich³⁸. Na honorowym miejscu wyobrażenie Herkulesa (dłuta Michała Anioła) stało w Fontainebleau, siedzibie Franciszka I³⁹. Projektując główną fasadę Luwru, Gianlorenzo Bernini planował umieścić, po obu stronach wejścia dwa kolosalne posągi wyobrażające czyny tego herosa⁴⁰. Spośród prac o tej tematyce, jakie pojawiły się w twórczości Adriaena de Vriesa, warto wymienić przynajmniej te wykonane na zamówienie dworu habsburskiego. Należała do nich figura Herkulesa ustawiona w tzw. Nowej Sali na Hradczanach (po 1601, obecnie w Drottningholm) oraz wizerunek tego herosa widniejący na zbroi cesarza Rudolfa II w jego rzeźbiarskim portrecie (1609, Victoria and Albert Museum w Londynie)⁴¹. Warto też wspomnieć o wyobrażeniach Herkulesa powstałych nieco później niż rzeźba z Villa Regia, a zdobiących parki w Wersalu i Wilanowie.

³⁵ Tamże, s. 70 n.

³⁶ J. H a l l, *Symbole sztuki Wschodu i Zachodu*, tłum. J. Zaus i B. Baran, Kraków 1997, s. 30.

³⁷ G. F e r g u s o n, *Signs and Symbols in Christian Art*, London–Oxford–New York 1982¹¹, s. 14.

³⁸ Dz. cyt., s. 68 n.; zob. także: D. R. C o f f i n, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, New Jersey 1991, s. 77, 89-90, 99 n.

³⁹ B a n a c h, dz. cyt., s. 68.

⁴⁰ Tamże, s. 82.

⁴¹ L a r s s o n, dz. cyt., s. 258, 282.

W tym ostatnim miejscu figurę Herkulesa umieszczono na wyraźne życzenie króla Jana III⁴².

Motyw Herkulesa pojawiał się wielokrotnie również w sztuce polskiej okresu panowania Wazów, towarzysząc przeważnie wyobrażeniom kolejnych władców. Spotykamy go w pracach graficznych: *Apoteozie Zygmunta III* (Antwerpia, po 1612), *Portrecie królewicza Władysława* (M. Gundalch, 1625), *Apoteozie Jana Kazimierza* (W. Hondius, 1656), na medalach wybitych ku czci Władysława IV (J. Hoehn st., 1636) i Jana Kazimierza (J. Hoehn st., 1656), a także w innych zabytkach⁴³. Wszędzie tam Herkules nie jest tylko ogólnikowym symbolem walki ze złem czy alegorią cnoty, ale oznacza konkretnego władcę wyróżniającego się cnotami i zwalczającego za ich pomocą występki⁴⁴.

Kolejną opisaną przez Jarzębskiego w *Gościńcu* grupą rzeźbiarską było putto siedzące na delfinie, zdobiące pierwotnie jedną z fontann. To właśnie figura delfina wydobyta z rzeki na początku naszego stulecia jest jedyną zachowaną do dzisiaj rzeźbą z królewskiego ogrodu (il. 6)⁴⁵. Delfin jest zwierzęciem o bardzo rozbudowanej symbolice. Już w czasach starożytnych ssak ten, będący bodaj najczęściej wyobrażanym w sztukach plastycznych stworzeniem morskim, stał się symbolem jednego z żywiołów – wody, i taka wymowa tego motywu będzie bardzo często powtarzana w późniejszych epokach⁴⁶. Także już w antyku pojawiają się wyobrażenia delfinów mających znaczenie eschatologiczne⁴⁷. Zwierzęta te, umieszczane na sarkofagach pełniły, symbolicznie, rolę *psychopompoi* – transportujących duszę zmarłego w zaświaty. Taką symbolikę delfina przejęła sztuka wczesnochrześcijańska; wyobrażenia tego rodzaju spotykamy tutaj między innymi na mozaikach grobowych. Delfin zaczął być odczytywany jako symbol zba-

⁴² B a n a c h, dz. cyt., s. 40.

⁴³ Omawia je J. A. Chrościcki (*Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1669*, Warszawa 1983, passim; zob. także: R. S z m y d k i, *Brukselski „Triumf bogów” Fransa Geubelsa w kolekcji Władysława IV*, „Roczniki Humanistyczne” 42(1994), z. 4, s. 204-205).

⁴⁴ B a n a c h, dz. cyt., s. 137.

⁴⁵ Rzeźba znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy. Zob. *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596-1668* [katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie], Warszawa 1996, poz. IX 23 – tamże wcześniejsza literatura.

⁴⁶ Zob. G. de T e r v a r e n t, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'une language perdu*, t. I, Genève 1958, s. 145; W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1991², s. 65.

⁴⁷ Tamże, s. 66.

wienia, zmartwychwstania, a nawet samego Chrystusa⁴⁸. W polskiej sztuce czasów nowożytnych znakomitymi przykładami takiego wykorzystania symboliki delfinów są, wielokrotnie już omawiane, płaskorzeźby z wnętrza Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu – ssaki morskie są tutaj nieodłącznymi towarzyszami trytonów i nereid i wraz z nimi odprowadzają zmarłego na Wyspy Błogosławionych⁴⁹. Pięknym przykładem zastosowania motywu delfina w naszej sztuce sepulkralnej jest również nagrobek Krzysztofa Szydłowieckiego w farze w Opatowie z lat 1532-1536, gdzie zwierzęta te, umieszczone po bokach zwieńczenia, dźwigają herby zmarłego i jego rodziny.

Wydaje się jednak, iż autorzy warszawskiej fontanny z delfinem chcieli jej nadać nieco inną wymowę – ogród, w odróżnieniu od kaplicy grobowej, nie jest chyba miejscem najbardziej odpowiednim do przypominania o rzeczach ostatecznych i przemijaniu. Na kartach najbardziej popularnego nowożytnego podręcznika ikonografii autorstwa Cesare Ripy odnajdujemy wyobrażenie putta jadącego na delfinie jako alegorię duszy łagodnej, ujmującej i „zmuszającej do kochania”⁵⁰. Ale w scenie, o której mowa, nie ma cienia przemocy – putto nie uderza tutaj dosiadanego zwierzęcia, jak – według słów Jarzębskiego – zostało to przedstawione w ogrodzie Villa Regia. Wydaje się, iż kluczem do właściwego odczytania wymowy fontanny z delfinem jest więc zupełnie inna rycina zamieszczona w *Iconographii* – przedstawienie mężczyzny personifikującego Radę (*Consiglio*)⁵¹. Pod stopami mężczyzny umieszczony został delfin. Zwierzę to symbolizuje tutaj pośpiech i pochopność i właśnie dlatego jest deptane przez człowieka, który w swoim życiu powinien kierować się wyłącznie roztropnością⁵². Erwin Panofsky, opierając się na takiej interpretacji, podaje następny przykład analogicznego w sensie treściowym wyobrażenia – dekorację sali ratusza w

⁴⁸ Zob. D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 257 oraz il. 81 wraz z komentarzem.

⁴⁹ J. B i a ł o s t o c k i, *Nereidy w Kaplicy Zygmuntowskiej*, w: t e n ż e, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982, s. 194; S. M o s s a k o w s k i, *Tematyka mitologiczna dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej*, w: t e n ż e, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii kultury*, Warszawa 1980, s. 155-157.

⁵⁰ *Iconologia* [...], cz. 1, Siena 1613⁵, s. 42; zob. także: M. K a r p o w i c z, *Mitologiczne kostiumy Marysieńki*, w: t e n ż e, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1976, s. 95.

⁵¹ R i p a, dz. cyt., s. 126-127.

⁵² Za: E. P a n o f s k y, *Titian's allegory of Prudence. A postscript*, w: t e n ż e, *Meaning in the visual art*, New York 1955, s. 163 oraz il. 41.

Amsterdamie autorstwa Artusa Quellinusa⁵³. Na jednym z umieszczonych tam przedstawień widzimy putto, które siedząc na grzbiecie rozjuszonego delfina, stara się go okiełznać za pomocą trzymany w dłoniach lejców (il. 7). I tutaj wyobrażenie to przypomina o Roztropności – tym razem radcom miejskim, którzy zazwyczaj obradowali w tej właśnie sali. Analogicznymi przykładami z terenu Polski wydają się dekoracje z tzw. Fasety Łata, zdobiącej sypialnię Jana III w Wilanowie; przedstawienia te nie doczekały się jednak dotychczas wyczerpującej interpretacji ikonograficznej⁵⁴.

Rzeźba ustawiona dawniej w ogrodzie przy Villa Regia powstała nieco wcześniej niż przytoczone przykłady z Amsterdamu i Wilanowa. Czy jej autor był więc pierwszym, który dla zobrazowania popularnej idei panowania nad pochopnością wykorzystał zabawny motyw putta na delfinie? Około 1495 r. Albrecht Dürer naszkicował kompozycję, której tematem jest *Porwanie Europy* (Wiedeń, Albertina)⁵⁵. Głównej scenie, opisanej w *Metamorfozach* Owidiusza, towarzyszą tutaj liczne bóstwa morskie i putta pływające na grzbietach ryb. Wśród nich dostrzegamy putto, które siedząc okrakiem na delfinie, unosi w górę rączkę, aby zadać cios dosiadanemu przez się „rumakowi” (il. 8). Nie wiemy dokładnie, czy mistrz niemiecki chciał nadać swojemu rysunkowi jakąkolwiek wymowę symboliczną, ale jego kompozycja jest przykładem na to, że tego rodzaju przedstawienia były rozpowszechnione dużo wcześniej niż w epoce baroku.

Zastanówmy się w końcu nad rolą dwóch figur koni. Czy figury te pełniły w Villa Regia jedynie funkcje ozdób ogrodowych i czy stworzono je (zwłaszcza figurę wspiętego rumaka) jedynie po to, by udowodnić kunszt rzeźbiarski, znajomość anatomii i znakomite opanowanie materiału? Do stwierdzenia, iż również i te figury miały wymowę moralizatorską, uprawnia nas, jak się wydaje, symbolika konia zawarta na stronicach Biblii. W Apokalipsie (19, 11 n.) na białym koniu przedstawiony został sam Chrystus. Towarzyszy mu orszak, w którym na innych rumakach podążają wybrani, opromienieni blaskiem chwały niebieskiej. Jeden z najwybitniejszych pisarzy

⁵³ Tamże, s. 164.

⁵⁴ Próby interpretacji tych przedstawień podejmowali m.in. M. Karpowicz (*Sekrety królewskiej alkowy*, w: t e n ż e, *Sekretne treści*, s. 110; W. F i j a ł k o w s k i, *Wnętrze Pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, s. 66).

⁵⁵ Więcej o tej kompozycji E. P a n o f s k y, *Albrecht Dürer*, vol. I, New Jersey 1948, s. 34.

wczesnochrześcijańskich – Orygenes – porównał natomiast do koni dusze „które ugięły swój grzbiet, by wziąć na siebie Słowo Boże niczym jeźdźca [...] tak, że kieruje je [...] i wiedzie w cuglach swoich przykazań”⁵⁶. Koń jest więc w obu przypadkach związany z symboliką dążenia do wieczności i osiągnięcia zbawienia poprzez wypełnianie Bożych nakazów. Temu zwierzęciu przeciwstawiony został wąż, w Piśmie św. występujący najczęściej jako symbol grzechu, podstępny, zepsucia i oszczerstwa⁵⁷. Wąż kłujący konia na jednej z rzeźb w Villa Regia byłby zatem obrazem duszy ludzkiej nękaną przez grzechy. Dwie figury koni ustawione, jak można wnioskować z opisu Jarzębskiego, symetrycznie po obu stronach fasady pałacowej miały więc zapewne służyć przypomnieniu postawy, jaka powinna cechować prawdziwego chrześcijanina i przestrzegać przed grzechem, symbolizowanym tutaj przez węża⁵⁸.

W opisie posiadłości królewskiej sporządzonym przez Jarzębskiego natykamy się także na obraz ujęcia wody – położonego na skarpie źródła, które ozdobiono figurką Kupidyna ze strzałami. Wyobrażenia Afrodyty i jej syna Kupidyna-Erosa powiązane z symboliką wody spotykamy już w sztuce greckiej okresu klasycznego. U podstaw takich przedstawień stała wiara w prokreacyjne właściwości wody, którą określano mianem żywiołu płodnego i zapładniającego, twórcą nowego życia i przyczyną regeneracji⁵⁹. Natomiast miłość, symbolizowana przez Afrodytę i Kupidyna, uważana była za siłę kierującą tą płodnością, traktowano ją jako czynnik gwarantujący powstanie nowego życia i jego odnawianie⁶⁰. W epoce nowożytnej wyobrażenia tych dwóch postaci niejednokrotnie stosowano do ozdoby fontann, a znakomitym tego przykładem jest wodotrysk z ogrodu Waldsztejna, zwieńczony rzeźbą *Wenus z Amorkiem na delfinie* autorstwa Nikolausa Pfaffa i Benedikta Wurzelbauera z 1599 r. (oryginał przechowywany jest obecnie w Galerii Narodowej w Pradze). Ustawienie Kupidyna przy źródle może być również odzwierciedleniem mitu, według którego bóg miłości przed

⁵⁶ Za: F o r s t n e r, dz. cyt., s. 274.

⁵⁷ Tamże, s. 306-307. Autorka przytacza m.in. fragment z Księgi Rodzaju, gdzie jest mowa o wężu leżącym na ścieżce i kłującym pęciny przechodzących koni.

⁵⁸ Określenie przez Jarzębskiego jednej z rzeźb jako „coś wojennego” wynikać mogło z faktu, iż w tamtych czasach najczęściej spotykanymi przedstawieniami koni były te na portretach i pomnikach konnych fundowanych ku czci królów i dowódców wojskowych.

⁵⁹ W. D o b r o w o l s k i, *Mity morskie antyku*, Warszawa 1987, s. 275.

⁶⁰ Tamże, s. 16-17, 231.

skierowaniem swych strzał w kierunku zakochanych maczał je w dwóch źródłkach bijących na zboczu Olimpu.

I to właściwie wszystkie zabytki, jakie można bliżej zidentyfikować na podstawie opisu Jarzębskiego. Czy w XVII w. w ogrodzie królewskim stały jeszcze inne figury lub fontanny? Z pewną pomocą przy odtwarzaniu pozostałych dekoracji ogrodu przychodzi nam portret królowej Cecylii Renaty autorstwa Peetera Danckersa de Rij, powstały w 1643 r.⁶¹ W tle tego obrazu, z lewej strony portretowanej, przedstawiony został krajobraz. Widoczne tam wysoka skarpa i szeroka rzeka w oddali dały badaczom podstawę do stwierdzenia, że monarchini sportretowana została na tle widoku rozciągającego się właśnie z Villa Regia. Na bliższym planie widzimy fragment ogrodu przypałacowego z ustawioną w centrum fontanną (il. 9). Właśnie z tą fontanną starano się w swoim czasie łączyć zachowaną figurę delfina⁶². Jednakże dokładna analiza tego fragmentu obrazu nie pozwala dalej podtrzymywać takiej tezy. Na szczycie fontanny ukazanej za plecami Cecylii Renaty rysuje się wprawdzie postać dziecięca (na co wskazują zarówno proporcje ciała, jak i jego „puciołowatość”), ale jest ona ukazana w pozycji wpołżającej na lewym boku, a nie stoi i nie zadaje ciosu delfinowi, jak czytamy w *Gościńcu*. Moim zdaniem, jeżeli w ogóle chceć szukać ukazanego na obrazie obiektu w dziele Jarzębskiego, to jedynym pasującym do niego opisem jest ten, który pojawia się na samym początku relacji, a który stwierdza lakonicznie: „Fontanna piękna z marmuru / Stoi niedaleko muru”⁶³. Wróćmy na chwilę do cytowanej już relacji nuncjusza Filonardiego. W swoim liście mówi on o „mnóstwie figur” sprowadzonych do Warszawy; natomiast jeżeli dokładnie policzymy wszystkie rzeźby opisane przez Jarzębskiego, to ich liczba nie przekroczy dziesięciu. Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że kompozytor królewski opisał zaledwie niewielką część figur i wodotrysków zgromadzonych na terenie Villa Regia, opuszczając wiele lub zbywając je krótkimi wzmiankami; fontanna widoczna na obrazie Danckersa była zapewne jednym z nich.

⁶¹ Obraz obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Sztokholmie. Zob. *Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu*, Kraków 1976, poz. 139; *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie], Warszawa 1993, poz. 33.

⁶² *Narodziny stolicy*, poz. IX 23.

⁶³ J a r z ę b s k i, dz. cyt., w. 1915-1916.

Opisane rzeźby nie były jedynymi ozdobami ogrodu królewskiego. Jednym z najbardziej interesujących obiektów w ogrodzie królewskim była figura przedstawiająca żołnierza w pełnym rynsztunku, która po zbliżeniu się do niej oblewała przechodnią strumieniem wody⁶⁴. Moda na tego rodzaju urządzenia zapanowała w ogrodach włoskich już na początku XVI stulecia, a ich konstruktorzy prześcigali się w pomysłowości i chęci zaskoczenia zwiedzających ogrody⁶⁵. Jarzębski wymienia jeszcze jedną figurę żołnierza, ale dowiadujemy się o niej tylko, iż była wykonana z marmuru⁶⁶. Ciekawą ozdobą ogrodu był również „wietrak”, który pełnił zapewne funkcję pompy dostarczającej wodę niezbędną do podlewania roślin i irygacji⁶⁷. Pośrodku górnego ogrodu wznosił się natomiast pawilon nazwany przez Jarzębskiego „Losthausem”. Jego wnętrze zdobiły malowidła Christiana Melicha o nieustalonej dotychczas tematyce⁶⁸.

Przedstawiona powyżej analiza kilku posągów pozwala przypuszczać, iż dobór dzieł do dekoracji rezydencji królewskiej nie był przypadkowy. Rzeźby Herkulesa, koni i poskramianego delfina przypominały swoją wymową o postawie, jaka powinna charakteryzować każdego chrześcijanina, a zwłaszcza władcę. Czy w pozostałych figurach i, być może, w malowidłach z pawilonu zawarte były analogiczne treści? A może niosły one zupełnie odmienne przesłanie? Tego na podstawie skąpego materiału, jakim obecnie dysponujemy, nie da się jednoznacznie stwierdzić. Istotną pomocą w znalezieniu odpowiedzi na to pytanie mogą okazać się wyniki analizy dekoracji w innych, powstałych w tym samym okresie, rezydencjach europejskich. Należy mieć także nadzieję, iż w przyszłości zostaną ujawnione nowe materiały, które pozwolą na bardziej precyzyjne określenie charakteru wszystkich zabytków zgromadzonych niegdyś w Villa Regia⁶⁹.

Dokładne odtworzenie wyglądu wazowskiej rezydencji przy Krakowskim Przedmieściu wymaga jeszcze dalszych prac badawczych. Można już jednak

⁶⁴ Tamże, w. 2020 n.

⁶⁵ Zob. np. J. S h e a r m a n n, *Manieryzm*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 157-158. Ostatnio o podobnych urządzeniach pisał A. Rottermund (*Splendor dworu i mechanika*, w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisłai Mossakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 205-206).

⁶⁶ Dz. cyt., w. 2034-2035.

⁶⁷ Tamże, w. 2057-2060; por. P u t k o w s k a, dz. cyt., s. 289.

⁶⁸ J a r z ę b s k i, dz. cyt., w. 2010-2011.

⁶⁹ Tomkiewicz (*Z dziejów*, s. 38) wskazał na możliwość istnienia takich materiałów w archiwach florenckich.

stwierdzić, iż zarówno przy projektowaniu ogrodu, jak i budynków (zwłaszcza pałacu królewskiego) kierowano się osiągnięciami włoskich architektów, tendencjami wykształconymi na terenie Włoch. Włoskie wpływy potwierdzają także opisane przez Jarzębskiego rzeźby. Już sam fakt umieszczenia w ogrodzie tak dużej liczby fontann był najprawdopodobniej odbiciem tendencji, jakie dały o sobie znać na terenie Italii jeszcze w XVI w.⁷⁰ Także tak charakterystyczne łączenia w obrębie jednego obiektu elementów wykonanych z różnych materiałów brązu, marmuru jasnego i ciemnego są cechą wskazującą na włoskie korzenie interesujących nas zażytków. Mamy również podstawy, aby sądzić, iż obiekty w ogrodzie warszawskim cechowały nienaganne proporcje oraz doskonała harmonia pomiędzy fragmentami rzeźbiarskimi i architektonicznymi (np. w fontannach), znamienne zwłaszcza dla tokańskiego środowiska artystycznego na przełomie XVI i XVII w.⁷¹

Wybór rzeźb umieszczonych dawniej w Villa Regia potwierdza zainteresowania Władysława IV sztuką włoską, a w szczególności dziełami stworzonymi przez największych mistrzów manierystycznych⁷². To, że wybór taki nie wynikał z chwilowego kaprysu monarchy, potwierdza m.in. obraz anonimowego malarza flamandzkiego *Kolekcja sztuki królewicza Władysława Wazy*, przechowywany obecnie w Zamku Królewskim w Warszawie⁷³. Na płótnie tym przedstawione zostały niektóre z dzieł sztuki, jakie znajdowały się w kolekcji następcy tronu w 1626 r. Na pierwszym planie pokazano grupę figuralną *Porwanie Sabinek* – zmniejszoną replikę słynnej rzeźby Giambologni – dzieła stanowiącego właściwie znak rozpoznawczy stylu manierystycznego (il. 10)⁷⁴. Ten nie zachowany do dzisiaj, wykonany ze złoczonego brązu posążek otrzymał Władysław Waza najprawdopodobniej podczas pobytu we Florencji⁷⁵. Umieszczenie figurki tuż obok obrazów tak wybit-

⁷⁰ Zob. P o p e - H e n n e s s y, dz. cyt., s. 72.

⁷¹ Tamże, s. 72-74 n.

⁷² Niektóre ze źródeł potwierdzają ponadto, iż w kolekcji Władysława IV znajdowały się również oryginalne dzieła antyczne – zob. m.in. T o m k i e w i c z, *Z dziejów*, s. 37.

⁷³ Zob. J. A. C h r o ś c i c k i, *Obraz „Kolekcja sztuki królewicza Władysława Wazy”*, „Kronika Zamkowa” 1988, nr 3, s. 3-7; *De „Grand Tour” wan Prins Ladislaus von Polen 1624-1625* [katalog wystawy w Królewskim Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii], Antwerpen 1997, s. 47 n.

⁷⁴ P o p e - H e n n e s s y, dz. cyt., s. 82-83.

⁷⁵ Zob. *De „Grand Tour”*, s. 55 oraz poz. III. 47. Bardzo podobne egzemplarze statuetki Giambolognii zachowały się w zbiorach Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i Bayerische Nationalmuseum w Monachium – zob. m.in. C. L i s t, *Kleinbronzen Europas*

nych malarzy jak Peter Paul Rubens, Jan I Breugel czy Hans von Aachen jest widocznym znakiem tego, że już wówczas ta mała rzeźba zaliczana była do najcenniejszych przedmiotów w kolekcji królewicza. Kilkanaście lat później Władysław IV odnowił kontakty, zapewne z uczniami i kontynuatorami Giambologni, zamawiając u nich posągi do swojej rezydencji.

Sprawą rzeźb z ogrodu przy Villa Regia i ich losami ponownie zainteresowano się po zakończeniu ostatniej wojny. Redaktorzy „Expressu Wieczornego” zainicjowali w 1978 r. kontynuację rozpoczętych jeszcze przed wojną badań nad dziejami posągów⁷⁶. Działania te nie przyniosły jednak żadnych efektów. Wydaje się, iż największe i najcenniejsze obiekty w dalszym ciągu spoczywają na dnie Wisły. Wiele detali architektonicznych i rzeźb przekazanych do muzeum w 1939 r. uległo najpewniej całkowitemu zniszczeniu w okresie okupacji. Ustawiona w sieni jednej ze staromiejskich kamienic marmurowa figura delfina nieśmiało przypomina o latach świetności monarszej rezydencji⁷⁷.

BIBLIOGRAFIA

- A v e r y C., Giambologna. The complete sculpture, Oxford 1987.
 B a n a c h J., Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej, Warszawa 1984.
 B i a ł o s t o c k i J., Nereidy w kaplicy Zygmuntowskiej, w: t e n ż e, Symbole i obrazy w świecie sztuki, t. I, Warszawa 1982, s. 187-199.
 C h r o ś c i c k i J. A., Obraz „Kolekcja sztuki królewicza Władysława Wazy”, „Kronika Zamkowa” 1988, nr 3, s. 3-7.
 C h r o ś c i c k i J. A., Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1669, Warszawa 1983.
 C o f f i n D. R., Gardens and Gardening in papal Rome, New Jersey 1991.
 C z a p l i Ń s k i W., Władysław IV i jego czasy, Warszawa 1972.
 De „Grand Tour” van Prins Ladislaus von Polen 1624-1625 [katalog wystawy w Królewskim Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii], Antwerpen 1997.
 D o b r o w o l s k i W., Mity morskie antyku, Warszawa 1987.

von *Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1983, s. 150 oraz il.

⁷⁶ „Express Wieczorny” 33(1978), nr 3.

⁷⁷ Serdecznie dziękuję Pani dr Małgorzacie Szafrąńskiej za pomoc w pracy nad artykułem.

- F e r g u s o n B., Signs and symbols in Christian Art, London–Oxford–New York 1982¹¹.
- F i j a ł k o w s k i W., Wnętrza pałacu w Wilanowie, Warszawa 1986.
- F o r s t n e r D., Świat symboliki chrześcijańskiej, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Gdzie wschód spotyka zachód. Portety osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie], Warszawa 1993.
- H a l l J., Symbole sztuki Wschodu i Zachodu, tłum. J. Zaus i B. Baran, Kraków 1997.
- J a r z ę b s k i A., Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy, oprac. i wstęp W. Tomkiewicz, Warszawa 1974.
- K a r p o w i c z M., Malarstwo i rzeźba XVII w., w: Sztuka Warszawy, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 113-140.
- K a r p o w i c z M., Sekretne treści warszawskich zabytków, Warszawa 1976.
- K e r s t e n A., Warszawa kazimierzowska 1648-1668. Miasto–Ludzie–Polityka, Warszawa 1971.
- K o p a l i Ń s k i W., Słownik symboli, Warszawa 1991².
- K o r o t y Ń s k i W., Połów królewski, „Kurier Warszawski” 86(1906), nr 144, s. 2.
- L a r s s o n L. O., Adrian de Fries v Praze, „Uměni” 16(1968), nr 3, s. 255-293.
- L e w i c k a M., Trzy ogrody rezydencji na warszawskiej skarpie wiślanej w dobie wazowskiej, „Rocznik Historii Sztuki” 17(1988), s. 219-225.
- L i s t C., Kleinbronzen Europas von Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1983.
- L i l e y k o J., Życie codzienne w Warszawie za Wazów, Warszawa 1984.
- M i k o c k i T., Antyczne pierwowzory gdańskiego posągu Neptuna, „Porta Aurea” 2(1993), s. 29-35.
- M o r k a M., Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza, Wrocław 1986.
- M o s s a k o w s k i S., Tematyka mitologiczna dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej, w: t e n ż e, Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii kultury, Warszawa 1980, s. 151-187.
- N a r e c k i K., Herakles, w: Encyklopedia Katolicka, t. VI, Lublin 1993, kol. 727.
- Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596-1668 [katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie], Warszawa 1996.
- P o n o f s k y E., Albrecht Dürer, t. I-II, New Jersey 1948.
- P a n o f s k y E., Titian’s allegory of Prudence. A postscript, w: t e n ż e, Meaning in the visual art, New York 1955, s. 146-168.
- Podróż artystyczna Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle ówczesnych relacji, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977.

- P o p e - H e n n e s s y J., Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London–New York 1970.
- Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolf II [katalog wystawy w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu], Bd. I-II, Wien 1988.
- P u t k o w s k a J., Królewska rezydencja na przedmieściu Warszawy w XVII wieku, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 23(1978), z. 4, s. 89-101.
- R i p a C., Ikonologia [...], t. I-II, Siena 1613⁵.
- R o t t e r m u n d A., Splendor dworu i mechanika, w: Artes atque humaniora. Studia Stanisłai Mossakowski sexagenario dicata, Warszawa 1998, s. 197-209.
- S c a l i n i M., L'arte italiana del bronzo 1000-1700. Toreutica monumentale dall'alto medioevo al barocco, Roma 1988.
- S h e a r m a n n J., Manieryzm, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1970.
- S z y m d k i R., Brukselskie triumfy bogów Fransa Geubelsa w kolekcji Władysława IV, „Roczniki Humanistyczne” 42(1994), z. 4, s. 203-214.
- Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, Kraków 1976.
- T e r v a r e n t G. de, Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'une language perdu, t. I-II, Genève 1958.
- T o m k i e w i c z W., Warszawa w XVII wieku, „Kwartalnik Historyczny” 72(1965), nr 3, s. 387-410.
- T o m k i e w i c z W., Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII, Wrocław 1952.
- W e g n e r J., Warszawa w latach potopu szwedzkiego 1655-1657, Wrocław 1957².

„WONDERFUL STATUAE, NOT GOLDEN BUT COSTLY”.
FROM THE HISTORY OF VILLA REGIA IN WARSAW

S u m m a r y

In 1643 Andrzej Jarzębski's work „Gościniec albo krotkie opisanie Warszawy” („The Road or a Short Description of Warsaw”) appeared in print. In it Warsaw's appearance and historical monuments were described that existed before the city was destroyed during the Swedish invasion in 1655-1656.

One of the most important places in Warsaw in the first half of the 17th century was the royal residence called „Villa Regia” that was built by the Vasas– now it is in the area of the Warsaw University campus. As we learn from Jarzębski's description, it was originally decorated with numerous sculptures and fountains, made both of metal and marble, placed all over the area. Most of those figures were probably brought to Warsaw around 1637 on the occasion of King Władysław IV Vasa's wedding to Archduchess Cecilia Renata that took place in that year. The few preserved sources (e.g. letters of the pope's nuncio to Warsaw,

Marius Filonardi) show that many of them were brought to Poland from Italy, perhaps from Florence. In „Gościniec”, among others, the following historical monuments are mentioned: a sculpture representing Hercules defeating the centaur Nessus, a fountain decorated with the figure of Neptune, a fountain decorated with a figure of a child taming a dolphin, a figure of Cupid with a bow placed beside the gutter, and also two sculptures presenting horses, one of which, standing on his hind legs, was being bitten by a snake. The figures of Hercules with the centaur and of Neptune were perhaps made in the circle of Giovanni da Bologna's disciples, as in this master's *oeuvre* we often come across this subject (see Fig. 1-2). In the Tuscany workshop also the fountain decorated with the sculpture of Neptune was probably made. The sculptures of horses probably reminded the ones that Adriaen de Vries created for the residence of the outstanding art patron, Albrecht Waldsztejn in Praga at the beginning of the 17th century (see Fig. 3-4).

Both the sources from which the monuments from „Villa Regia” come are very probable. It is well known that in his youth (in the years 1624-1625) Władysław IV visited a lot of Italian cities, among them Florence, acquainting himself with the monuments and artistic collections there. He also made contacts with Albrecht Waldsztejn several times.

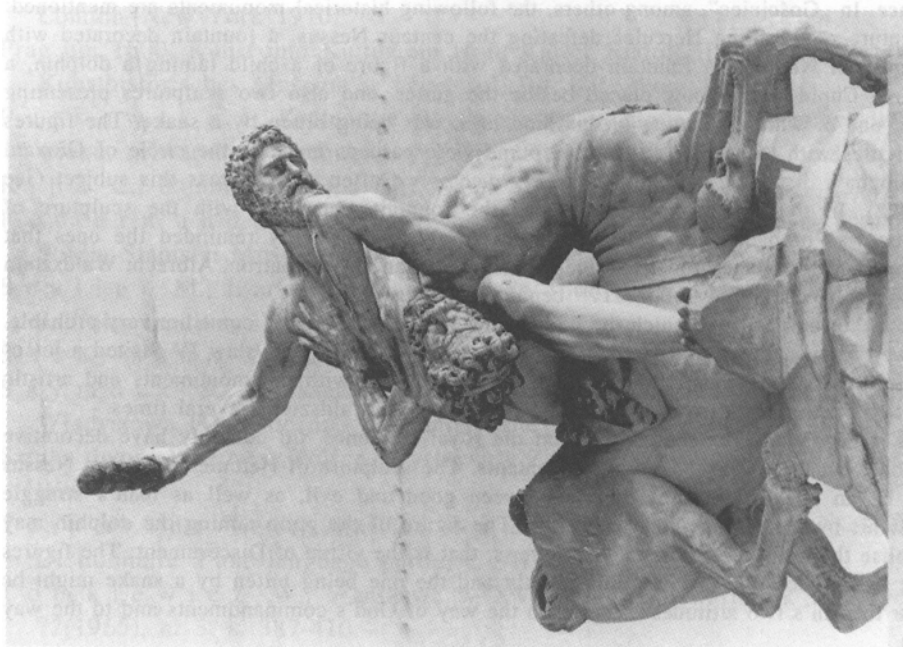
As it may seem, the sculptures from the royal residence did not only have decorative functions, but they also had symbolic contents. The sculpture of Hercules defeating Nessus could be an allegory of the struggle between good and evil, as well as man's struggle against his own passions and weaknesses. The figure of the putto taming the dolphin may symbolise the mastery of hurry and hastiness, that is the virtue of Discernment. The figures of the two horses: the one stepping quietly and the one being bitten by a snake might be similar to man's two attitudes: keeping to the way of God's commandments and to the way of sin.

Most of the figures described by Jarzębski are irretrievably gone. Some of them are probably still lying on the bottom of the Vistula, as the barge on which the Swedes tried to take away from the Polish capital their spoils sank not far from Warsaw. The only preserved figure is the sculpture of the dolphin that was drawn out of the river in 1906. It is now in the Historical Museum of Warsaw (Fig. 6).

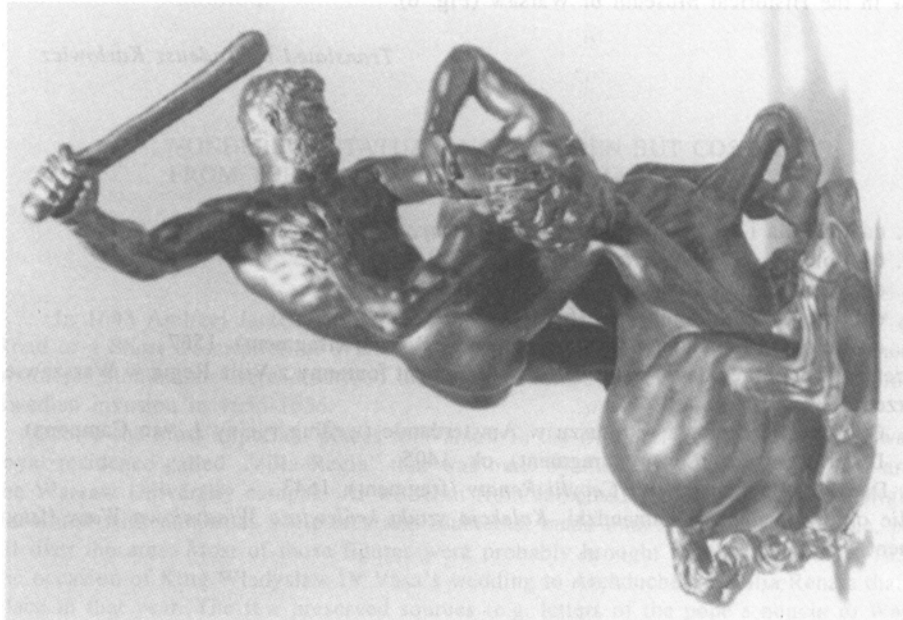
Translated by Tadeusz Karłowicz

SPIS ILUSTRACJI

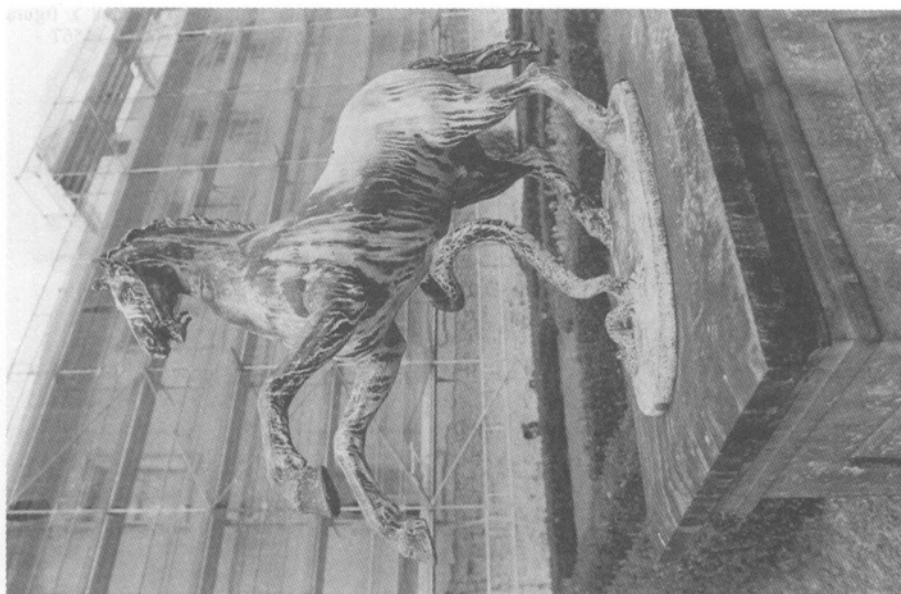
1. G. da Bologna i A. Sussini, *Herkules i centaur*, ok. 1577.
2. G. da Bologna, *Herkules i centaur*, 1595-1600.
3. A. de Vries, *Figura konia*, ok. 1623 (kopia).
4. A. de Vries, *Figura konia*, ok. 1623 (kopia).
5. G. da Bologna, *Fontanna z figurą Neptuna w Bolonii (fragment)*, 1567.
6. Rzeźbiarz nie określony, *Figura delfina – fragment fontanny z Villa Regia w Warszawie, przed 1637*.
7. A. Quellinus, *Dekoracja w ratuszu w Amsterdamie (według ryciny J. van Campena)*.
8. A. Dürer, *Porwanie Europy (fragment)*, ok. 1495.
9. P. Danckers de Rij, *Portret Cecylii Renaty (fragment)*, 1643.
10. Nie określony malarz flamandzki, *Kolekcja sztuki królewicza Władysława Wazy (fragment)*, 1626.



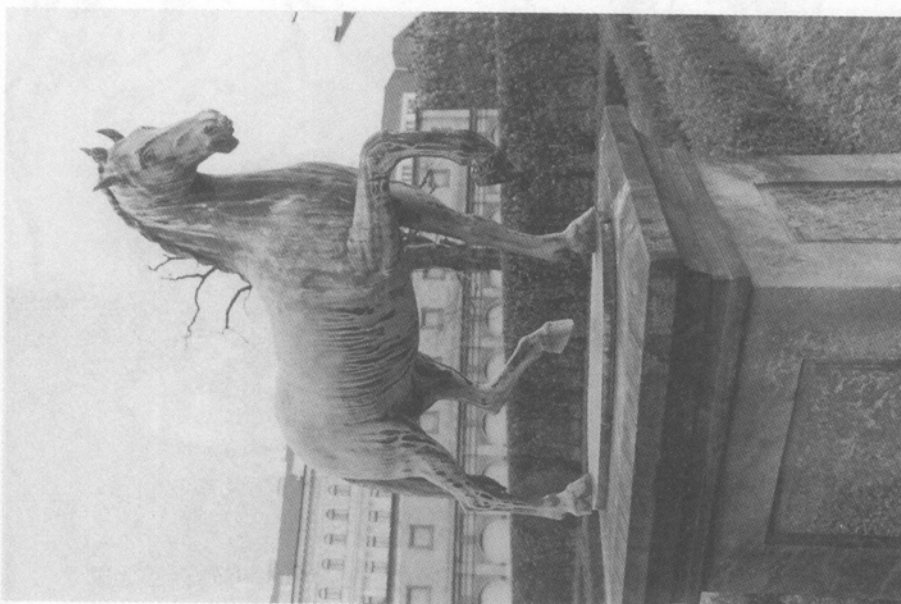
II. 2. G. da Bologna, Herkules i centaur, 1595-1600



II. 1. G. da Bologna, A. Sussini, Herkules i centaur, ok. 1577



Il. 4. A. de Vries, Figura konia, ok. 1623 (kopia)



Il. 3. A. de Vries, Figura konia, ok. 1623 (kopia)



Il. 5. G. da Bologna, Fontanna z figurą Neptuna w Bolonii (fragment), 1567

Il. 6. Rzeźbiarz nie określony, Figura delfina – fragment fontanny z Villa Regia w Warszawie, przed 1637





Il. 7. A. Quellinus, Dekoracja w ratuszu w Amsterdamie (wg ryciny J. van Campena)

Propaganda i polityka w sztuce (Czytania z cyklu "Kultura i sztuka w Warszawie")

Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego

Il. 8. A. Dürer, Porwanie Europy (fragment), ok. 1495





Il. 10. Nie określony malarz flamandzki, Kolekcja sztuki królewicza Władysława Wazy (fragment), 1626



Il. 9. P. P. Dannenckers de Rij, Portret Cecylji Renaty (fragment), 1643