

Maciej Dariusz Kossowski  
(Warszawa)  
<https://orcid.org/0000-0002-5566-0749>

## ALEGORIA SZCZĘŚLIWEGO PANOWANIA PĘDZŁA JANA REISNERA Z ŁAZIENKI OGRODU WŁOSKIEGO ZAMKU W ŻÓŁKWI

### Abstract

Jan Reisner's painting from the castle in Żółkiew has been referred to on several occasions in art history literature, but the personifications depicted there were erroneously identified. In this paper, the author challenges the assertions made earlier. An iconographic analysis combines all elements of the composition into a coherent whole, thus revealing novel, hitherto unknown symbolism of the representation. The painting allegorically anticipated the state of affairs in the country after king Jan III's return from the autumn campaign of 1684, while the choice of theme demonstrates the painter's in-depth knowledge of antiquity, which he drew on when creating the work. Also, the allegorical import of the piece dictated where the painting would be exhibited, as the location was anything but insignificant. The painting was placed in the bath of the Italian garden of the king's residence in Żółkiew, and hung in the middle room above the bed, as stated in the inventory of 1726, a fact established and reported for the first time in this study. These new findings have raised the cultural and artistic value of the work.

### Keywords

Jan Reisner, John III Sobieski, Żółkiew castle, allegorical painting, Fortuna Felix, personification of the Regnum, personification of Ars Bellica, Spes, ancile, Heraclean portrait.

W dniu imienin Jana III nadworny malarz króla Jan Reisner<sup>1</sup> (1655-1713) ofiarował swojemu panu i chlebobdawcy obraz alegoryczny z wyrazistym przesłaniem ikonograficznym odwołującym się do tradycji antyku<sup>2</sup>.



Il. 1, 2, 3. Jan Reisner, Alegoria szczęśliwego panowania – lico, odwrocie i jego fragment z inskrypcją z epoki. Fot. autor

Przedstawia on grupę trzech kobiet z puttem na pierwszym planie z prawej strony płótna, stojących u stóp czwartej, tronującej na obłokach w lewej górnej partii dzieła. Ta ostatnia postać obejmuje prawą ręką spiżową tarczę z reliefowym portretem Sobieskiego, lewą zaś dłonią trzyma róg obfitości. Para puttów unoszących się wśród chmur podtrzymuje tarczę i podpira ją maczugą. Z boku tarczy zwisa wstęga z napisem: „GRATIA AVTEM DEI SVM QVOD SVM *ad Cor.*”. Za

<sup>1</sup> Występujący także jako Ratzner, Reizner, Rejner, Rejsner, Rejzner, Reyzner, Rezner, Rysler, Ryzner, por. Słownik architektów 2016, s. 382.

<sup>2</sup> Warszawa, Muzeum Narodowe, Zbiory Sztuki Polskiej, nr inw. MP 160 MNW. Obecnie w depozycie Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Ol. na pł.: 70,3 (szer.) × 77,6 (wys.) cm, owal zdublowany współcześnie do formy prostokątnej, niesygnowany, niedatowany.

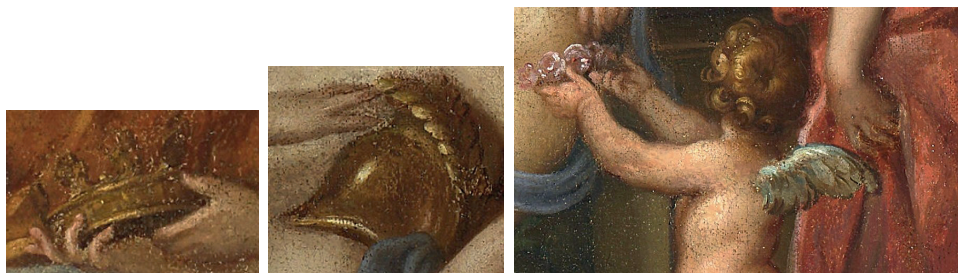
stojącymi kobietami widoczne są środkowe partie dwóch kolumn o kanelowanych trzonach, nieokreślony fragment budowli lub prostopadłościenny filar oraz postument, o który wsparta jest przedramieniem środkowa postać. Nisko położony horyzont uwidacznia masyw górski w dalekiej perspektywie. Inskrypcja z odwrocia płótna: „Od Reyznera oddany || na S: Jan. || Złazienki” oznajmia o podarowaniu dzieła królowi w dniu jego patrona i ujawnia ówczesną lokalizację ekspozycyjną.

Obraz jest poprawny kompozycyjnie, harmonijny, o wyrazistej kolorystyce utrzymanej w śmiałych, kontrastowych tonach. Zasady perspektywy zachowuje bez zarzutu. Głębia planów nie budzi zastrzeżeń. Tło jest jednolite i chłodne. Ciepłe akcenty ogniskują spojrzenie widza na zasadniczych partiach obrazu. Zarówno rozplanowanie, jak i dobór akcesoriów i zastosowanych gestów w obranym temacie malarskim potwierdza przemyślaną koncepcję dzieła.

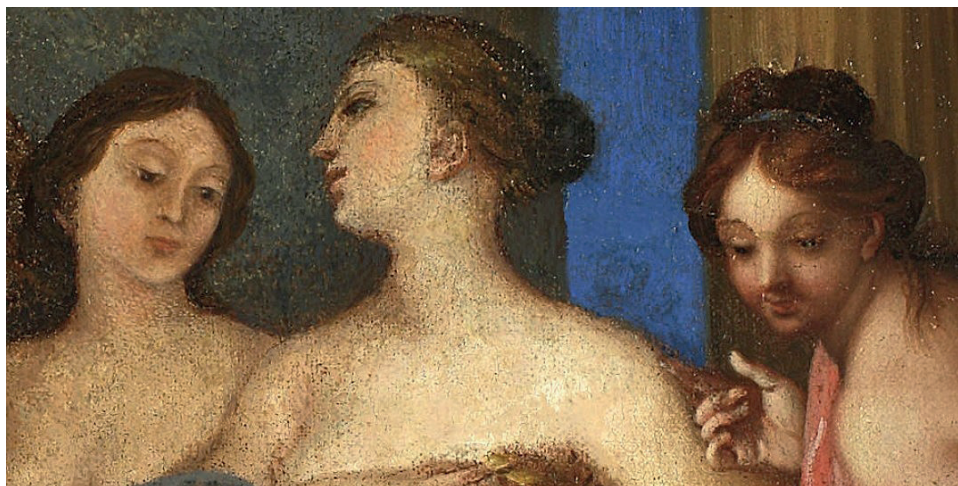


Il. 4. Jan Reisner, Alegoria szczęśliwego panowania. Europeana, domena publiczna.  
Fot. za: [Karta obiektu] 2021a

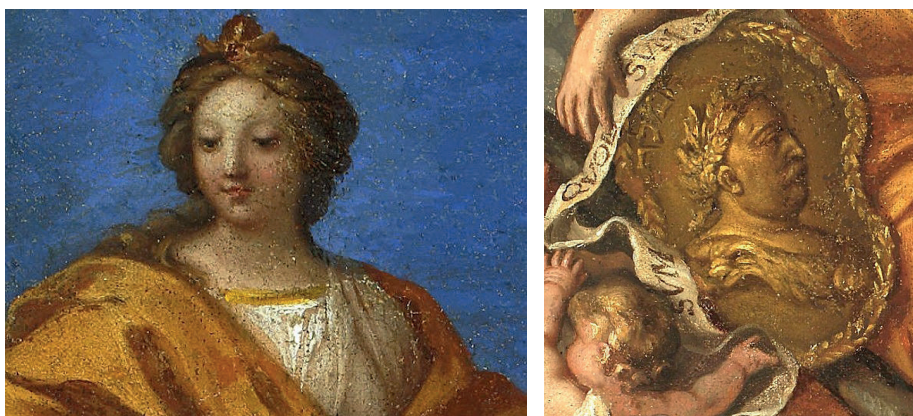




Il. 5, 6, 7. Detale obrazu – korona, hełm, wieniec kwiatowy i motyw uniesionego skraju sukni. Fot. za: [Karta obiektu] 2021a



Il. 8. Detal obrazu – personifikacje od lewej: Regnum, Ars Bellica, Spes. Fot. za: [Karta obiektu] 2021a



Il. 9, 10. Detale obrazu – Fortuna Felix oraz spiżowa tarcza *ancile* z portretem Jana III jako Herkulesem. Fot. za: [Karta obiektu] 2021a

Jan Reisner był utalentowanym malarzem, a także architektem, geometrą królewskim i geografem<sup>3</sup> o typowych dla tamtych czasów szerokich zainteresowaniach wykształconych twórców, którego dorobek malarski wciąż jest odkrywany<sup>4</sup>. Związany z pracownią dekoracyjno-budowlaną Jana III, realizującą przebudowy i upiększanie posiadłości władcy, został dostrzeżony przez króla i wraz z Jerzym Szymonowiczem wysłany do Rzymu w celu odbycia studiów malarskich<sup>5</sup>. Wyruszył do Italii być może w orszaku Michała Kazimierza Radziwiłła, podkanclerzego litewskiego, z którym przybył do Wiecznego Miasta 24 lutego 1678 r.<sup>6</sup> Podczas studiów znajdował się pod opieką kardynała Carla Barberiniego, wówczas pełniącego funkcję protektora Akademii, który wkrótce został *cardinale-protettore del regno di Polonia*<sup>7</sup>. Udział w *Concorso Accademico* z 1682 r. przyniósł mu główną nagrodę Akademii św. Łukasza w pierwszej klasie za projekt architektoniczny<sup>8</sup>. 1 listopada 1682 r. został ogłoszony *accademico studente* z informacją wyjaśniającą, że wkrótce zamierza wyjechać z Rzymu<sup>9</sup>. Zanim do tego doszło, uzyskał Order Złotej Ostrogi, z którym wiązały się zaszczytne tytuły *Aulae Lateranensis Comes* i *Aureatae Militiae Eques*<sup>10</sup>.

Rozmiar dzieła nie wyklucza wprowadzie możliwości jego przywiezienia przez stypendystę z Rzymu, zwłaszcza w formie zrolowanej, jednak nie wydaje się, aby powstało w tym mieście. Nie ma widocznych nawiązań do konkretnych budowli Italii. W tle natomiast widoczne jest pasmo górskie o charakterystycznych przewyższeniach, odmienne od Apeninów Środkowych, a przypominające Beskidy Wschodnie (Gorgany). Z Żółkwi i Jaworowa dystans w linii powietrznej do nich wynosi około stu kilometrów i nawet w jesienne dni szczyty Gorganów widoczne są ze Lwowa, z którego pochodził malarz. Ich zarys odpowiada wysokości względnej obserwowanej z odległości kilkudziesięciu kilometrów. Wypada zatem skłonić się do tezy, chociaż nie została ona jak dotąd poparta źródłowo, że obraz powstał po powrocie Reisnera do kraju<sup>11</sup>. Datę powstania obrazu *post quem* kampanii austriackiej potwierdza zwłaszcza jego wymowa.

---

<sup>3</sup> Biogram, źródła i literatura zob.: Słownik architektów 2016, s. 382-384 (oprac. Migasiewicz). Słownik artystów polskich 2007, s. 293-294 (oprac. Heydel). Także Karpowicz 1988b, s. 33-34. Z wcześniejszych publikacji: idem 1957, s. 70-83, idem 1974, s. 253-268.

<sup>4</sup> Żmudziński 2010, s. 75-85.

<sup>5</sup> Karpowicz 2013, s. 109.

<sup>6</sup> Platanina 2015, s. 99-119, idem 2011, Bernatowicz 2020, s. 160.

<sup>7</sup> Karpowicz 2013, s. 110, Bernatowicz 2020, s. 162.

<sup>8</sup> Sobczyńska-Szczepańska, Pyzel 2023, s. 74.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 78. Okoliczności postępowania konkursowego wcześniej omawiał Bernatowicz 2020, s. 162-165 oraz Karpowicz 2013, s. 111-112.

<sup>10</sup> Sobczyńska-Szczepańska, Pyzel 2023, s. 84.

<sup>11</sup> Malarz, wracając z Rzymu do kraju w czerwcu 1683 r., nabywał w Wiedniu obrazy dla Jana III. Ponieważ 10 lipca pod murami miasta stanęli Turcy, powrót musiał nastąpić w lipcu lub sierpniu

Dotychczasowe odczytanie przedstawienia jest nieprzekonujące. Wynikało z nietrafnej identyfikacji postaci, które przysporzyły trudności historykom sztuki. Janina Ruszczycówna zasygnalizowała jedynie, że Muzeum Narodowe zakupiło w 1981 r. „Apoteozę Jana III” pędzla Reisnera, „zapewne projekt plafonu z dedykacją dla króla – solenizanta”, lecz nie podjęła analizy dzieła<sup>12</sup>. Próbę interpretacji przeprowadziła wkrótce Teresa Pocheć-Perkowska, określając tematykę obrazu mianem „Gloryfikacji cnót Jana III”<sup>13</sup>. Zważywszy na zwięzłość omówienia, przywołujemy odpowiedni wyciąg *in extenso*:

Obraz jest gloryfikacją cnót Jana III, które wyniosły go na tron i którym zawdzięcza on swoją sławę i chwałę. Siedząca na obłokach postać kobieca – prawdopodobnie reprezentuje Polskę, obejmuje ramieniem podtrzymywane przez putta reliefowe popiersie bohaterskiego Jana III w wieńcu laurowym, ze lwią skórą, na tle herkulesowej maczugi, z banderolą, na której widoczny jest napis: GRATIA AUTEM DEI SUM QUOD SUM (Z łaski Boga jestem, kim jestem). W lewym ręku trzyma róg obfitości, symbol dobrobytu za rządów Sobieskiego i królewskiej hojności. Na tle pary herkulesowych kolumn trzy postacie kobiece reprezentować mają cnoty monarchy: dwie pierwsze nagie, powiązane pasem tkaniny, niosące koronę i szyszak ozdobiony laurem, symbolizują zwycięską sztukę wojenną (Victoria i Militia) oraz męstwo (Virtus Heroica); trzecia prowadzi uskrzydłonego amorka z wiankiem z różyczek, przypominając zapewne o miłości króla do ojczyzny i ukochanej kobiety, jaką była Marysieńka<sup>14</sup>.

W publikacjach wydanych w latach 80. XX w. Mariusz Karpowicz nie uwzględnił omawianego obrazu w twórczości Reisnera<sup>15</sup>. W syntezie zaś sztuki baroku w Polsce i w późniejszym dziele o polsko-włoskich związkach artystycznych wśród zachowanych dzieł malarza wymienił początkowo tylko dwa, następnie jeszcze jeden obraz sakralny, lecz nie tę pracę<sup>16</sup>, jakby nie docenił jej kunsztownego projektu i wymowy, a być może nawet powątpiewał w autorstwo tego malarza. Analizowane przezeń „Opłakiwanie” z kościoła Wizytek i wilanowska „Jutrzenka”<sup>17</sup> technicznym wykonaniem zdecydowanie przewyższają „Alegorię”, która zachowała cechy szkicu, typowe dla dzieła z ostatecznie nienadanyim wykończeniem. Ponadto

---

tego roku, zob. Karpowicz 1974, s. 254.

<sup>12</sup> Ruszczycówna 1982, s. 242, przyp. 67.

<sup>13</sup> Chwała i sława 1983, s. 135-136, kat. 17, il. VI. Pochodzenie obrazu złączyła z Jaworowem (ze znakiem zapytania) i datowała między 1683 a 1690 r. Nazwa obrazu trafiła bez zastrzeżeń do Słownika architektów 2016, por. s. 383.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>15</sup> Karpowicz 1983, s. 190, 192-193, idem 1986, s. 58-59, idem 1987, s. 80-83.

<sup>16</sup> Idem 1988a, s. 67-68, idem 2012, s. 97-100.

<sup>17</sup> Idem 1988a, s. 311, nr XXII oraz 250. Omówienie obrazu plafonowego „Jutrzenka” z Gabinetu Zwierciadlanego pałacu w Wilanowie zob. idem 1976, s. 76-81. W opinii Tadeusza Mańkowskiego „Jutrzenka” jest dziełem Claude’a Callota, zob. Mańkowski 1950, s. 212-213, 216.

w partiach obrazu zmyta została wierzchnia warstwa powłoki malarskiej w wyniku niewłaściwego czyszczenia i konserwacji, co obniżyło atrakcyjność dzieła. Stan zachowania, który Karpowicz uznał za „bardzo zły”, uniemożliwił mu weryfikację atrybucji<sup>18</sup>.

Rozpoznanie Pocheć-Perkowskiej podtrzymał – z nieznaczną modyfikacją – Wojciech Fijałkowski:

Ukazanie króla na tle herkulesowej maczugi *in effigie*, w trzymanym przez Polonię medalionie portretowym i adorowanego przez alegorie *Virtus Heroica*, *Virtus Bellica* i *Amor Patriae* wyrażać miało ideę, że tym właśnie cnotom zawdzięczał Sobieski swoje rycerskie sukcesy i swe wyniesienie na tron. Uzupełnieniem tej myśli była zdobiąca medalion banderola z łacińskim werselem „*Gratia Autem dei Sum Quod sum*” (Z łaski Bożej jestem kim jestem).

Podobnie jak Ruszczycówna uważał, że „Gloryfikacja cnót Jana III” mogła być *bozzettem* dla plafonu wilanowskiego, niezachowanego w Garderobie Króla<sup>19</sup>.

Magdalena Górską, w katalogu grupującym personifikacje Polski w sztuce XVI-XVIII wieku, zatytułowała go również „Gloryfikacją cnót Jana III”:

Opis: hipotetyczny projekt plafonu w Garderobie Króla w pałacu w Wilanowie lub obraz dekorujący pokój przed łaźnią w pałacu w Żółkwi; w górnej strefie kompozycji wśród obłoków kobieta w koronie otwartej i czerwonym płaszczu (Polska), podtrzymująca lewą dłonią róg obfitości, prawą – owalny medalion z popiersiem Jana III (wstęga z ins. GRATIA AUTEM DEI SUM QUOD SUM, wg 1 ad Cor. 15, 10); obok wizerunku dwa putta z maczugą; w dolnej strefie na tle dwóch kolumn stoją trzy kobiety (wzór: Sąd Parysa): dwie nagie – wsparta łokciem lewej ręki na postumencie, z hełmem uwieńczonym laurem w dłoniach, z błękitną wstęgą (Minerwa), z uniesioną ku niebu koroną otwartą, z zieloną wstęgą (Junona), trzecia w czerwonej antykizowanej szacie (Wenus) wskazuje portret w chmurach Amorowi trzymającemu różany wianek<sup>20</sup>.

Przyjęta za wcześniejszymi autorami błędna identyfikacja postaci prowadziła niestety do dalszych chybionych wniosków z zakresu interpretacji treści obrazu, którą Górską rozumiała jako prezentację elekcji Sobieskiego, wywyższenia niebiańskiego, apoteozy „nowego Herkulesa, któremu patronowała personifikacja Polski”<sup>21</sup>. Tymi znakami wywyższenia miały być „korony w rękach postaci w dolnej strefie malowidła: królewska, laurowa i różana”<sup>22</sup>. Rzecz w tym, że wzdłużne-

<sup>18</sup> Karpowicz 1988b, s. 34.

<sup>19</sup> Fijałkowski 1997, s. 88, il. 70. Także w ostatniej publikacji określił wymowę obrazu Reisnera jako „gloryfikację cnót polskiego monarchy”, por. idem 2014, s. 28.

<sup>20</sup> Górską 2005, s. 464, nr 17, il. 56.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 276-277.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 277.



go zwieńczenia grzebienia hełmu nie można uznać za koronę, bowiem nie ma on kształtu wienca, który ponadto powinien spoczywać na dzwonie hełmu. Wniosek autorki był zbyt daleko idący, motywowany pogłębionymi rozważaniami na temat symboliki trzech koron, nie mającymi jednak związku z przedmiotowym obrazem<sup>23</sup>. Wywiodła, że „heroizacja Jana III obdarzonego Herkulejską maczugą skojarzona została bezpośrednio z darami Junony i Minerwy” oraz „z malowidła odczytać można, iż kolejna nagroda – wieniec różany Amora – zostanie wręczona bohaterowi po interwencji Wenus”<sup>24</sup>. Personifikację państwa złączyła z tematem sądu Parysa poprzez heraklejskie *regalium* w postaci hesperyjskich jabłek<sup>25</sup>. Pisz:

Dla malowidła Reisnera z Polską cieszącą się tronem elekcyjnym istotne mogło być powiązanie królewskiego insygnium z trzema jabłkami przypisanymi Herkulesowi jako wcieleniu *virtus*. Kontekst uzyskany dzięki reprezentacji trzech bogiń pozwala (mimo braku insygnium i owoców Hesperyd) odczytać przedstawienie jako tryumf Polski (ją jedną zdobi korona), obdarzonej nagrodą w postaci elekcji Jana Sobieskiego<sup>26</sup>.

Uznała także, że kompozycja Reisnera w nowożytniej ikonografii politycznej najbliższa jest tematycznie obrazowi Hansa Ewortha z 1569 r. z przedstawieniem Elżbiety I wraz z Herą, Ateną i Afrodytą<sup>27</sup>. Jednakże obraz „Elżbieta I i trzy boginie” – znajdujący się w 2. połowie XVII w. w Galerii Królewskiej w Hampton Court<sup>28</sup> – ma całkowicie odmienną wymowę. Zwraca też uwagę tradycyjne przedstawienie na nim Junony i Minerwy w szatach, Wenus zaś nagiej, odmiennie niż na polskim obrazie.

Obraz odnotowała także Maria Heydel w biografii malarza pod nazwą „Alegoria na cześć Jana III Sobieskiego”, datując wykonanie dzieła w przedziale ok. 1683-1690 r.<sup>29</sup>

Według pierwotnej karty inwentarzowej Muzeum Narodowego w Warszawie obraz nazwany „Alegoria Jana III Sobieskiego” przedstawiał Junonę w chmurach oraz trzy stojące postacie kobiece, od lewej: Polonię, Minerwę i Wenus z puttem, które to rozpoznanie zmodyfikowano następnie, określając główną postać mianem „[personifikacji] Polski”<sup>30</sup>. Ponieważ opis obrazu został ostatnio usunięty

<sup>23</sup> Ibidem, s. 277-282.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 280.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 282.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>28</sup> Windsor Castle, nr inw. RCIN 403446 Royal Collection Trust. Ol. na panelu: 62,9 × 84,4 cm.

<sup>29</sup> Słownik artystów polskich 2007, s. 294.

<sup>30</sup> [Karta obiektu] 2021a.





11. Hans Eworth, Elżbieta I i trzy boginie, 1569. Fot. za: [online]. Royal Collection Trust [dostęp: 2021-09-11]. Dostępny w Internecie: < <https://www.rct.uk/collection/403446/elizabeth-i-and-the-three-goddesses> >

z cyfrowego katalogu dzieł Muzeum Narodowego w Warszawie, przywołujemy go w całości:

Obraz nazywany w chwili nabycia go w r. 1982 „Alegorią na cześć Jana III Sobieskiego”, został ostatecznie określony „Gloryfikacja cnót Jana III” (Górska 2005, s. 464). Przedstawia Polskę, w postaci młodej kobiety (w diademie i czerwono-pomarańczowym płaszczu) siedzącą na obłoku i trzymającą tarczę z wizerunkiem Jana III i róg obfitości. Wokół tarczy wstęga z napisem: GRATIA AUTEM DEI SUM QUOD SUM (Z łaski bożej jestem kim jestem), pod tarczę wsunięta maczuga, atrybut Herkulesa. Na ziemi stoją trzy boginie uosabiające królewskie cnoty: Junona (z koroną) – męstwo, Minerva (z hełmem) – mądrość i Venus (przy niej mały skrzydlaty amor) – miłość (Górska 2005, s. 464). Autorem kompozycji jest Jan Reisner (Reyzner) żyjący w latach 1655-1713, malarz i architekt, który wykształcił się w Rzymie (razem z malarzem Jerzym Eleuterem Siemiginowskim), na koszt monarchy. Napis na odwrocie obrazu: „od Reyznera oddany | na S: Jan | Źłazienki” oznajmia, że obraz był ofiarowany królowi na imieniny to jest 24 czerwca, czyli musiał powstać za życia Jana III Sobieskiego (1629-1696). Okrągły kształt obrazu, płaski sposób malowania i intensywny koloryt wydają się potwierdzać sugestię Ruszczycówny, że jest to projekt plafonu, może dla zamku w Żółkwi (Ruszczycówna 1982, s. 242, przypis 67). Podobny alegoryczny obraz Reisnera „Gloryfikacja mecenatu Jana III Sobieskiego” datowany „po 1683” (olej, płótno 62,9 x 44,2 cm, nr inw. 2139) znajduje się w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu (reprodukowany w katalogu wystawy „Primus inter pares. Pierwszy wśród równych czyli opowieść o królu Janie III”, Muzeum Pałac w Wilanowie, 2013, s. 114).

Kartę obrazu opracowała także Katarzyna Czepiel w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie na podstawie danych z Muzeum Narodowego, jednak bez rozpoznania postaci:

Na pierwszym planie putto oraz trzy alegoryczne postacie kobiece z atrybutami: koroną i hełmem. Na drugim planie postać kobieca siedząca na obłoku. Prawą rękę obejmuje kartusz z portretem Jana III Sobieskiego, w drugiej trzyma róg obfitości. Jedno z putt po prawej stronie postaci podtrzymuje kolumnę, na której opiera się kartusz, drugie trzyma wstęgę. Scena rozgrywa się na tle pejzażu ze wzgórzami, po prawej stronie za postaciami widoczne są trzy antyczne kolumny<sup>31</sup>.

Powyższy stan badań, a faktycznie intuicyjnego domniemania, utrzymuje się do tej pory.

W pierwszej kolejności odrzucić należy identyfikację postaci siedzącej jako Junony, a także jako personifikacji Polski. Ma ona wpięty w zaczesane do tyłu włosy złoty naczółek z rubinem, a nie wieniec z winnej latorośli lub diadem z motywem floralnym przynależny królowej Olimpu. Nie ma także korony określającej Polonię. Jako jedyna z kobiet osłonięta jest szczelnie pallią barwy pomarańczowej, nałożoną na białą stolę lub tunikę ze złotą lamówką dekoltu. Jej atrybutem jest róg obfitości skierowany ku dołowi z wysypującymi się zeń dobrami, zaznaczonymi szkicowo. Róg obfitości (*cornucopia*) przynależał wielu personifikacjom (Aequitas, Aeternitas, Liberalitas, Libertas, Ops, Pax, Uberitas), ale był skierowany ku górze, natomiast ku dołowi określał zwłaszcza Fortunę oraz Felicitas, a także Abundantię. W czasach nowożytnych najpopularniejszą z nich była oczywiście Fortuna. Cenne szaty oraz diadem dookreślają personifikację. Szczególnie istotne w przedstawieniu jest ukazanie bogini w pozycji siedzącej, bowiem w sztuce starożytnego Rzymu Fortuna przedstawiana była prawie zawsze wyprostowana ze sterem lub wiosłem sterowym i rogiem obfitości w rękach, a także łączona z męskim bóstwem losu (Fors Fortuna); jako potężna, władcza, panująca nad wszystkimi rzeczami (Fortis Fortuna)<sup>32</sup> akcentowała bardzo wyrazistą wymowę symboliczną. Jednak za panowania Hadriana, gdy powrócił on do Italii z ekspedycji wojennej, pojawiły się monety z Fortuną siedzącą, co miało oznaczać, że szczęście cesarza jest mocne i stabilne<sup>33</sup>. Ciepłą tonację płaszcza bogini z obrazu Reisnera, niemalże złocistą, można łączyć z nawiązaniem do rządzącej Imperium Aurea Fortuna domu cesarskiego<sup>34</sup>, której wizerunek czcili cesarze w swojej sypialni i w chwili śmierci przekazywali następcom<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> [Karta obiektu] 2021b.

<sup>32</sup> Stevenson, Smith, Madden 1889, s. 395.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 397.

<sup>34</sup> Ripa 1625, I, s. 257.

<sup>35</sup> Stevenson, Smith, Madden 1889, s. 379-380.

Wyobrażenia zaś Felicitas na monetach w okresie Republiki interpretowano jako aluzję do sukcesu, dobrobytu i zwycięstw, natomiast w Cesarstwie – od czasu panowania Galby – stały się powszechnym symbolem głoszącym błogosławieństwo przyniesione przez cesarza<sup>36</sup>. Felicitas symbolizowała pomyślność państwa, Rzymian, wieku lub czasu<sup>37</sup>. Także ona miała róg obfitości na znak, że prawdziwe szczęście polega na posiadaniu tego, co najcenniejsze z darów opatrności, zwłaszcza daru pokoju i dostatku<sup>38</sup>. Jednym z jej atrybutów była kolumna; obok niej mogły też znajdować się dzieci<sup>39</sup>.

Najbliższe tronujszej dwie kobiety są nagie. Ta z lewej strony, z zielonym woalem na przedramieniu, trzyma oburącz koronę – jedyny atrybut, jaki posiada. Druga zaś – z woalem niebieskim przytrzymuje przy piersi złocisty hełm, którego dzwon zwieńczony jest wysokim grzebieniem z podłużnym laurowym pióropuszem. Natomiast postać z prawej strony nie ma żadnego atrybutu, lecz okryta jest czerwonym himationem, założonym bezpośrednio na gołe ciało, przełożonym pod lewym odsłoniętym ramieniem. Prawą dłoń wskazuje tronujszą postać uskrzydlonemu chłopcu, który wzniosł wieniec z białoróżowych kwiatów podobnych do miniaturowych róż. Pierwsza z opisanych kobiet ma włosy opadające luźno na ramiona, druga skrócone w kok, trzecia zaś przewiązane niebieską wstążką.

Dwóch nagich kobiet nie można utożsamić z Polonią lub Junoną i Minerwą, ponieważ w tradycji kulturowej i kontekście przedstawienia ich nagość jest problematyczna dla wskazanego rozpoznania. Jedynym uzasadnieniem negliżu mógł być zamiar przedstawienia przez malarza oddziaływania Fortuny zgodnie z powszechnie przyjętą wymową o zmienności losu, od pomyślności którego zależą wszelkie dobra ziemskie. Argument ten nie jest jednak przekonujący i nie może przechylić szali na rzecz obu identyfikacji. Zakłada bowiem, że mamy do czynienia ze ślepą boginią, panią o dwóch twarzach, a nie z Fortuną Felix lub z Felicitas. Nie mogą to być także Cnoty (Virtutes), bowiem wyrażały one wartości przeciwstawne naturze Fortuny, co też znalazło wyraz w emblemie CXX – *Fortuna virtutem superans* (Fortuna zwycięża Cnotę) w „Emblematum libellus” włoskiego humanisty Andreasa Alciatusa (1492-1550)<sup>40</sup>. Pozostaje zatem przyjąć, że u stóp bogini szczęśliwego losu malarz umieścił personifikacje Regnum oraz Ars Bellica – pierwszą w znaczeniu panowania, drugą – dowodzenia. Jednym z atrybutów panowania jest korona. Sztukę wojenną zaś łączono zawsze z boginią mądrości, której przynależał hełm przedstawionego typu. Pallada opiekowała się szczególnie herosami. Blisko-

<sup>36</sup> Jones 1990, s. 113.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Stevenson, Smith, Madden 1889, s. 379.

<sup>39</sup> Jones 1990, s. 113.

<sup>40</sup> Alciato (Alciatus) 1621, s. 512-519. Zob. także: Wereszczyńska-Duch 2002, s. 75-96.

znaczna wymowa czasowników *regnare* / *regere* (panować, królować / kierować, przewodzić) odpowiada siostrzanemu ujęciu malarskiemu obu postaci.

Dotychczasowe rozpoznanie Wenus w trzeciej ze stojących kobiet nie jest możliwe do utrzymania. Gdyby miała nią być bogini miłości z towarzyszącym jej Amorem, to niewątpliwie powinna zostać przedstawiona również nago lub obnażona do połowy, w każdym razie byłaby bardziej predestynowana do takiego ujęcia niż dwie ją poprzedzające, zwłaszcza w wypadku Polonii lub Junony oraz Minerwy. Nie wykazuje ona związku semantycznego z pozostałymi kobietami. Jest nieco oddalona od pary stojącej obok i nie utrzymuje z nimi łączności formalnej.

Kobieta w czerwonym himationie wprowadzie nie ma atrybutu, lecz w lewej dłoni trzyma uniesiony do góry skraj szaty. W ten sposób przedstawiana była w sztuce starożytnej bogini Spes. W drugiej ręce niosła zwykle kwiat, który uległ transpozycji w rękach putta w kwietny wieniec. Personifikacja nadziei znana jest od III w. starej ery. Zazwyczaj była postrzegana jako Spes bona<sup>41</sup> oraz kojarzona z pojęciem *expectatio boni* (oczekiwania dobra)<sup>42</sup>. Rzymska bogini Spes była często łączona w literaturze z innymi personifikacjami cnót<sup>43</sup>, w sztukach plastycznych zaś także z Fortuną, jak na reliefie z Watykanu lub aureusie Hadriana<sup>44</sup>. Stanowiła popularny motyw w augustejskiej ideologii imperialnej, a od czasów Konstantyna weszła do języka pojęć chrześcijańskich<sup>45</sup>. Wyobrażenia Spes rozpoznały rzymskie monety, na których przedstawiana była zawsze jednoznacznie – w pozie stojącej lub kroczącej z lewą ręką unoszącą skraj sukni, co symbolizowało dążenie do uchronienia się od potknięcia i przeszkód na obranej drodze oraz zamiar uzyskania korzyści<sup>46</sup>. Często jej wizualna obecność miała znaczenie dynastyczne, nawiązujące do młodszych członków rodziny cesarskiej<sup>47</sup>. Nierozpoznany w XVI w. posąg Spes lub Spes bona z willi Farnese w Rzymie wysztichował włoski grawer Giovanni Battista de Cavalieri i zamieścił na jednej z tablic swego „*Antiquarum statuarum urbis Romae*”, wydane w 1561 r. i wielokrotnie wznawianego. Bogini ma obnażone jedno ramię, w ręku trzyma wieniec, a drugą dłonią unosi skraj szaty<sup>48</sup>. Natomiast marmurowy posąg rozpoznanej Spes znalazł się na kolejnej tablicy Cavalieriego<sup>49</sup>.

<sup>41</sup> Cicero, *Oratio in L. Catilinam*, 2, 25.

<sup>42</sup> Idem, *Tusculanorum disputationum*, 4, 80.

<sup>43</sup> Zob.: [LIMC] 1994, VII/1, s. 804.

<sup>44</sup> Watykan, Museo Chiaramonti, nr inw. 1315, zob.: LIMC 1994, VII/1, s. 805, nr 1; VII/2, s. 574, Spes 1. Aureus Hadriana z legendą FORTVNA SPES, 134-138 r., zob.: ibidem, nr 12.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 804.

<sup>46</sup> Por. Stevenson, Smith, Madden 1889, s. 756.

<sup>47</sup> Jones 1990, s. 294.

<sup>48</sup> Cavalieri 1585, tabl. 32 podpisana: *Deae simulacrum è marmore nobilis artificis manu elaboratū Romæ in ædibus Farnesijs*.

<sup>49</sup> Ibidem, tabl. 42 podpisana: *Spei statua marmorea in hortis Car. Ferrariæ*.





Il. 12, 13. Nierozpoznana w XVI w. bogini, zapewne Spes bona, oraz poprawnie zidentyfikowana bogini Spes na sztychach rzymskich marmurów w „Antiquae statuae urbis Romae” z 1585 r., tabl. 32 i 42, za: Universitätsbibliothek Heidelberg, sygn. C 5453 A RES

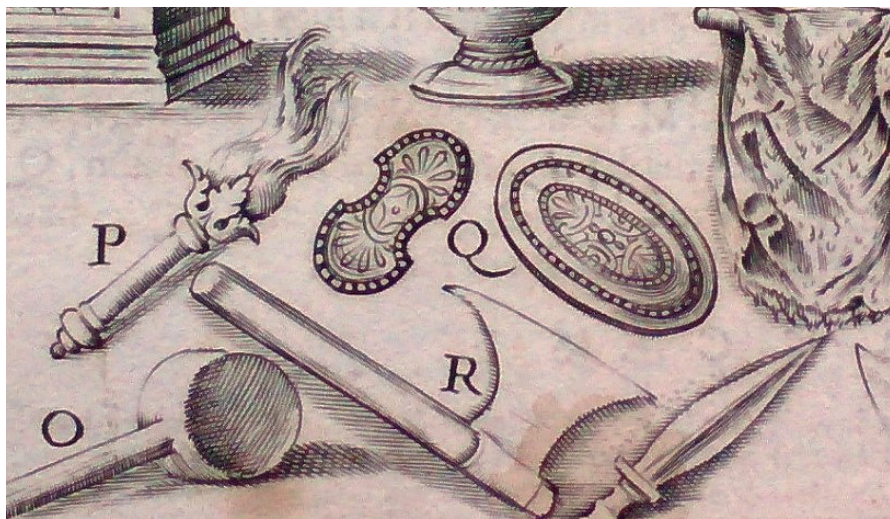
Fortuna Felix, której przymiotnik określa ją nie tylko jako „Szczęśliwą” (zwłaszcza z powrotu cesarza), ale także jako „Sprzyjającą”, przygarnia starożytną tarczę, który to gest nawiązuje do wymowy przypisanej Fortunie Redux – przynoszącej bezpieczeństwo cesarzowi<sup>50</sup>. Różnorodność cech Fortuny i jej atrybutów upowszechnił traktat Vincenza Cartariego<sup>51</sup>. Natomiast inskrypcja na tarczy upodobniona została do liternictwa przypominającego archaiczny alfabet italski (etruski, umbryjski lub oskijski), zaś jej kształt o ósemkowatym wykroju nawiązuje wprost do legendarnej *ancile* – tarczy zesłanej Rzymowi z nieba jako znak i rękojmię zachowania królestwa. Forma tarczy oraz etymologia nazwy znana była m.in. z przekazu Plutarcha z Cheronei<sup>52</sup>. Owidiusz natomiast w trzeciej księdze „Fasti” utrwalił legendę o niebiańskiej tarczy i ustanowieniu święta Saliów przez Numę Pompiliusza<sup>53</sup>. Jej graficzne wyobrażenie wśród artefaktów określonych mianem *INSTRUMENTI DE’ SACRIFICI* zawiera ikonograficzny przewodnik po

<sup>50</sup> Stevenson, Smith, Madden 1889, s. 396.

<sup>51</sup> Cartari 1607, s. 413-447.

<sup>52</sup> Πλούταρχος ὁ Χαίρωνεύς, Βίοι παράλλελοι / Plutarchus, Vitae parallelae, 13,9.

<sup>53</sup> Ovidius Naso P., Fasti, III. 361-398.



Il. 14. *Ancila* wśród przedmiotów sakralnych w albumie G. Lauro. Fot. autor

budowlach antycznego Rzymu Giacomo Lauro z 1641 r., z dedykacją autora dla Zygmunta III na dołączonej karcie wcześniejszego wydania z 1612 r.<sup>54</sup>

W latach 80. XVII w. ukazało się w Amsterdamie dzieło Leonarda Agostiniego, przełożone przez Jakoba Gronoviusa na łacinę, wcześniej wydane w Italii<sup>55</sup>, w którym odwzorowano rzymską gemmę oznaczoną italskim pismem archaicznym, przedstawiającą pontyfików niosących święte tarcze<sup>56</sup>.

Symbolikę tarczy rozstrzygły liczne nowożytnie kompendia emblematyczne, z których archeologiczne i literackie odniesienia do antyku oraz szersze omówienie jej znaczenia kulturowego, oprócz dzieła Agostiniego, zawierają także słowniki: Alciatiego, Caussina, Picinellogo, Ripy oraz Valeriana. Tarcza dawała zabezpieczenie i ratunek, jak na to wskazywał emblemat CLXII – *Auxilium nunquam deficiens* (Wsparcie nigdy nie zawiedzie) u Alciatusa<sup>57</sup>. Filippo Picinelli (1604-1679) w słowniku „Świat symboliczny”, wydanym w Mediolanie w 1653 r., zamieścił obszerne rozważania na temat wymowy alegorycznej tarczy<sup>58</sup>. Te nadzwyczaj popularne traktaty emblematyczne ukazały się w setkach egzemplarzy, w licznie wznawianych edycjach w XVI i XVII wieku. Mecenasi zaś i wykształceni malarze

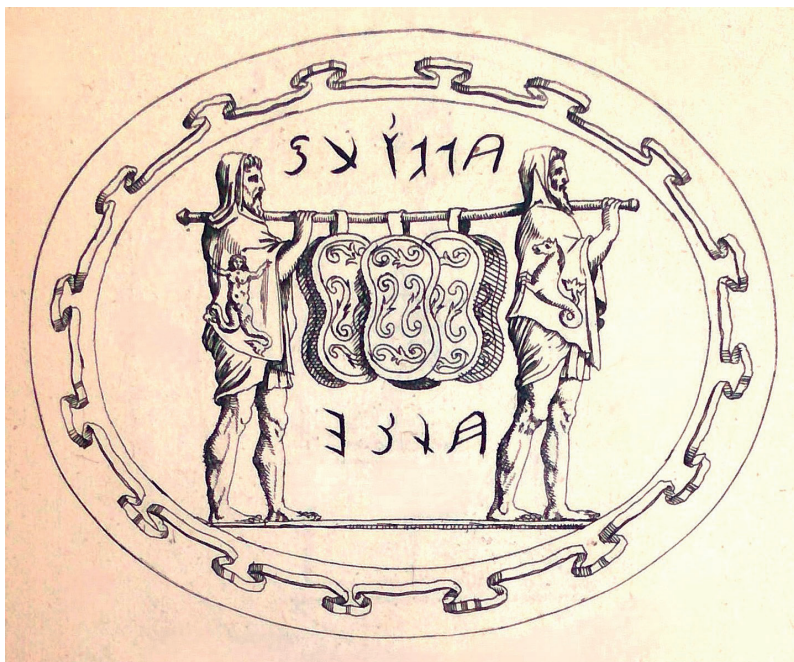
<sup>54</sup> [Lauro] 1612 / 1651, ryc. 18, poz. Q. Album zawiera wzmiankowaną wyżej dedykację autora dla Zygmunta III oraz miedzioryt przedstawiający obrady sejmu polskiego. Egz. w zb. BUW, St. Dr., sygn. 28.20.3.941.

<sup>55</sup> Agostini 1657, tabl. 152.

<sup>56</sup> Agostini 1685, s. 60-61 i ryc. 152.

<sup>57</sup> Alciato 1621, s. 683-685.

<sup>58</sup> Picinelli 1653, ks. XXII, rozdz. XIX, s. 521-523.



Il. 15. L. Agostini, *Gemmae et sculpture antiquae...*, Amsterdam 1685, ryc. 152: SCVDI ANCILLI. Fot. autor

posiadali niewątpliwie wiedzę o tym z lektury „Eneidy” Wergiliusza, że w kuźni Wulkana cyklopi uderzeniami młotów zapisywali tarczę<sup>59</sup>.

Portret króla w prawym profilu, w koronie z wieńca laurowego na głowie i z lwią skórą na ramieniu, utożsamia go z deifikowanym Herkulesem, co potwierdza maczuga za tarczą przynależna herosowi. Z przedstawieniem na tarczy powiązana jest wstęga z napisem zapożyczonym z 1. Listu do Koryntian. Użyty cytat znany był z licznych wydań listów Pawłowych, między innymi z dzieła Holendra Willema Hesselsa van Esta, katolickiego komentatora listów św. Pawła<sup>60</sup>. Przytoczone słowa apostoła: „Z łaski Boga jestem tym, czym jestem”, w zestawieniu z *ancile* i portretem króla, jednoznacznie egzemplifikują Jana III jako Tarczę Chrześcijaństwa. Etos zaś działań wodza określają jako heraklejski.

W geście Fortuny Felix upatrywać wypada przychyłność bogini względem króla-wojownika, który stał się jej wybrańcem. Także spojrzenie bogini o życzliwym wyrazie oblicza<sup>61</sup> w kierunku tarczy z portretem monarchy wzmacnia za-

<sup>59</sup> Vergilius Maro P., *Aeneis*, VIII. 447.

<sup>60</sup> Van Est (Estius) 1623, s. 383: Epistolae I. ad Corinthos: GRATIA AVTEM DEI ID SVM QVOD SVM.

<sup>61</sup> Drzewiecka 2018, s. 7-21, zwłaszcza s. 14.



proponowane rozpoznanie. Zwrot sylwetek dwóch najbliższych jej personifikacji oraz sposób ujęcia atrybutów nie potwierdzają zamiaru ofiarowania ich tronującej, lecz przekonują, że to one zostały nimi przez nią obdarowane. Szczególnie wyrazisty w tym względzie jest sposób trzymania hełmu przez środkową postać. Cechy formalne kompozycji i wymowa przedstawienia wskazują, że motyw ten wywodzi się z ikonografii monet Cesarstwa Rzymskiego. Na rewersie wybitego w rzymskiej mennicy sestercjusza Hadriana widnieje siedzący na podwyższeniu cesarz jako „Dobroczynca Świata”, a stojąca obok Liberalitas opróżnia róg obfitości w fałdy tóg dwóch obywateli stojących na ziemi<sup>62</sup>. Rysunek tej monety trafił do zbioru emblematów węgierskiego humanisty Jánosa Zsámboky’ego, wydanego w Antwerpii w 1564 r.<sup>63</sup> Numizmatyka antyczna, zwłaszcza rzymska, była podstawą nowożytnej ikonografii, o czym obecnie na ogół mało się pamięta.



Il. 16. Sestersjusz Hadriana, zb. prywatne. Fot. [online]. NumisBids [dostęp: 2024-08-22]. Dostępny w Internecie: <<https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=4620&lot=1311>>

Jedynie putto okazuje wdzięczność bogini szczęśliwego losu, nakłaniane do wręczenia kwiatów przez Nadzieję. Wieniec z róż wyrażał m.in. radość<sup>64</sup>. Spes zaś jednoznacznym gestem lewej dłoni uzewnętrznia pragnienie trwania dotychczasowego szczęścia.

<sup>62</sup> Rzym, 120-121 r. Av.: popiersie Hadriana w wieńcu laurowym w prawo, legenda otokowa: IMP CAESAR TRAIANVS HADRIANVS AVG PM TR P COS III. Rv.: legenda otokowa LOCVPLETATORI ORBIS TERRARVM oraz SC w odcinku. Sestercjusz Æ 25,12 g, Ø 32 mm. RIC II.3 429. BMCRE 1193.

<sup>63</sup> Sambucus 1564, s. 237.

<sup>64</sup> Paczkowski OFM 2015, s. 41. O wieńcach także Karczevska 2009, s. 341-350.





Il. 17. Sestercjusz Hadriana w publikacji emblematycznej Sambucus 1564

Powyższe rozpoznanie dokonane zostało w oparciu o analizę formalną kompozycji w korelacji z semiotyką przedstawienia. W zasadniczym zakresie potwierdza je najwcześniejszy zapis inwentarzowy z epoki, intencjonalnie zamieszczony na końcu artykułu, dowodzący trafności przeprowadzonego dowodzenia i informujący o początkowym umiejscowieniu dzieła Reisnera.

Wymowa alegoryczna obrazu wpłynęła na wybór miejsca jego ekspozycji. Było ono znaczące. Umieszczony został w pokoju średnim nad łóżkiem w łazience ogrodu włoskiego rezydencji króla w Żółkwi. Opis utrwalił inwentarz z 1726 r. następująco: „obraz wielki, półtora łokcia blisko, owal z ekspresją Fortuny w obłokach, trzymającej portret króla jego mości Jana trzeciego, na ziemi trzy stojące boginie, insygnia królewskie w rękach trzymające”<sup>65</sup>. Także inskrypcja z odwrocia płótna potwierdza jego umiejscowienie, a kaligrafia pisma wskazuje, że naniesione zostało pod koniec XVII lub w pierwszych dziesięcioleciach XVIII w., zapewne w celach inwentaryzacyjnych.

Z kolejnego inwentarza, spisane go w zamku żółkiewskim około 1740 r., opublikowanego przez Mieczysława Gębarowicza, wynika, że obraz przeniesiony został z łazienki do zamku i zawieszony w pokoju trzecim sypialnym: „Obraz, owal, na łokci 1½, w ramach snycerskich złocistych, z ekspresją bogini w obłokach, portret króla Jana III, na ziemi Pallas, Juno i Wenus stojące”<sup>66</sup>. Z zapisu tego wynika, że po kilkunastu latach zapomnieniu uległa wcześniejsza identyfikacja głów-

<sup>65</sup> Finkel 1891, s. 6. Także idem 1896, s. 47.

<sup>66</sup> Gębarowicz 1973, s. 182, nr 243. Ówczesne rozpoznanie niewątpliwie oparte zostało nie o wiedzę źródłową, lecz domniemanie oficjalisty, który opisał obraz na podstawie własnej interpretacji.

nej postaci obrazu, a trzy pozostałe określono intuicyjnie, bowiem nie zostały one rozpoznane w 1726 r. Natomiast w inwentarzu z 1746 r. omawiana praca Reisnera nie została odnotowana w Żółkwi, ponieważ znalazła się w grupie 262 dzieł malarskich przewiezionych do Nieświeża przez Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńkę”<sup>67</sup>, wnuka Katarzyny Radziwiłłowej z Sobieskich, siostry Jana III, który objął całą spuściznę po królu dzięki zapisowi Marii Karoliny de Bouillon, ostatniej spadkobierczyni rodu z królewskiej linii pilaszkowickiej<sup>68</sup>.

Powrót Jana III z kampanii austriackiej pod koniec grudnia 1683 r. do Krakowa i związana z nim nadzieja na dobrobyt w kraju, wynikająca z oddalenia najazdu tureckiego, uwarunkowały obraną przez malarza fabułę i zastosowaną kompozycję. Umieszczenie obrazu nad łóżkiem w żółkiewskiej łazience zdaje się potwierdzać identyfikację tronujszej postaci jako Fortuny Felix dookreślonej wymową Fortuny Aurea domu cesarskiego. Rozpoznanie ikonologiczne obrazu przemawia za jego powstaniem najwcześniej w 1684 r., przy założeniu, że Reisner wykorzystał grafikę z przedstawieniem pontyfików niosących tarcze oznaczone archaicznym liternictwem italskim z dzieła Leonarda Agostiniego wydanego w Italii, jeśli zaś z edycji amsterdamskiej, to czas powstania dzieła należy przesunąć o datę wydania łacińskiej wersji publikacji z odpowiednim marginesem na sprowadzenie jej do Polski.

Rozpoznanie treści obrazu potwierdza dogłębne zainteresowanie Reisnera spuścizną antyku podczas pobytu stypendialnego w Rzymie. Świadczy o studiach nad ikonografią antycznych przedstawień, szczególnie z monet i medali Cesarstwa, ówczesnie jednej z modnych pasji kolekcjonerskich, pogłębianej dociekaniem nad ich identyfikacją i wymową, bowiem popularna w tym czasie „Iconologia” Cesarego Ripy nie zawiera tak szczegółowych odniesień do antycznej Fortuny<sup>69</sup>.

#### **ALLEGORY OF THE HAPPY REIGN BY JAN REISNER PAINTING FROM THE BATH IN THE ITALIAN GARDEN AT THE CASTLE OF ŻÓŁKIEW**

##### **Summary**

Jan Reisner (1655-1713), Jan III Sobieski's gifted painter, was sent by the king to Rome to advance as a painter. In 1682, he took part in the Concorso Accademico and, in first grade at the Accademia di San Luca, was awarded the first prize for an architectural design. His success opened the door to further career. On his return to Poland, the artist celebrated the name day of the sovereign with a gift: an allegorical painting that conveyed an expressive iconographic message rooted in the tradition of antiquity. It depicts a group of three women with a putto, standing at the feet of a fourth female, enthroned in the clouds. The right hand of the latter figure holds a bronze shield with a re-

<sup>67</sup> Por. ibidem, s. 190-194 oraz s. 195 przyp. 2 i s. 204 przyp. 136.

<sup>68</sup> O historii zamku w Żółkwi zob.: Osiński 1933; Aftanazy 1995, VII, s. 605-627; Bernatowicz 2009, Królewska rezydencja w Żółkwi w XVIII wieku, Warszawa.

<sup>69</sup> Ripa 1625, cz. 1, s. 255-257.

lief portrait of Sobieski, and a cornucopia in her left. Among the clouds, a pair of putti support the shield and prop it up with a mace. The inscription on the ribbon hanging on the side reads: "GRATIA AVTEM DEI SVM QVOD SVM ad Cor." Behind the standing women, architectural details are visible, including the shafts of two columns. Reisner's work is compositionally correct, harmonious, with vivid colours in bold contrasting tones. The perspective is impeccable, the depth of planes is perfectly fine, the background uniform and chilly. Warm accents direct the viewer's gaze to the vital parts of the painting. Both the layout and the choice of accessories and gestures employed as part of the theme indicate that the work was thoroughly thought out.

The third plane does not depict any specific buildings in Rome, showing a mountain range in the far distance, whose characteristic elevations are reminiscent of the Eastern Beskids (Gorgany). They are about a hundred kilometres from Żółkiew and Jaworów (two of John III's favourite residences near Lwów). The peaks of the Gorgany are visible even on autumn days from Lwów, where the painter came from. Their outline corresponds to the relative height as seen from a distance of several dozen kilometres. This observation suggests that the painting was created after Reisner's return from his sojourn in Rome. In turn, the meaning of the work indicates that it was created after Sobieski's Austrian campaign and the king's return to Poland.

Earlier interpretations of the depiction have proved unconvincing, as the figures in it have been erroneously identified. The enthroned woman was argued to personify Poland or Juno. The two standing nude women were said to represent the monarch's virtues: his victorious art of war (Victoria and Militia) and valour (Virtus Heroica), and later Polonia or Juno and Minerva. The third was initially not identified by name, and later asserted to be Venus.

This study challenges the interpretation according to which the seated figure is Juno and personification of Poland, drawing attention to the attributes and the context. The horn of plenty pointing downwards is a particular trait of Fortuna and Felicitas. The affluent attire and the diadem complete the personification. It is particularly significant that the deity is seated here, as in Roman art Fortuna was almost always depicted standing upright with a rudder and horn of plenty in her hands (Fortis Fortuna – mighty, commanding, ruling over all things). However, during Hadrian's reign, when the emperor returned to Italy from a war expedition, there appeared coins featuring Fortuna seated, which was to signify that the emperor's fortune was strong and stable. The warm, nearly golden tone of the goddess's mantle in Reisner's painting may be a reference to the Aurea Fortuna of the imperial house, whose image was worshipped by emperors in their bedroom.

The two women closest to the throne are nude. One is holding a crown in both hands, the other a golden helmet with a high crest. In contrast, the figure on the right has no attribute, but is clad in a red himation, tucked under her exposed left arm. With her right hand, she is indicating the enthroned figure to a winged boy who has raised a wreath of pale pink flowers that resemble miniature roses.

The two nude women cannot be identified with Polonia or Juno and Minerva; if such an interpretation were to be accepted, their nudity would be problematic given cultural tradition. The only rationale behind it may have been the painter's intention to depict the influence of Fortune, in line with the commonly accepted notion about the vicissitudes of fate, whose auspiciousness decides in all earthly matters. However, this argument does not tip the scales in favour of either identification. It presumes that we are dealing with a blind goddess, a lady of two faces, and not Fortuna Felix or Felicitas. Nor can they be Virtues (*Virtutes*), since they embodied values opposed to the nature of Fortune, as reflected in the adage *Fortuna virtutem superans* (Fortune triumphant over virtue) in "Emblematum libellus" by Andreas Alciatus. Thus, it has to be assumed that the painter placed the personifications of Regnum and Ars Bellica at the feet of the goddess of good fortune, where the

former denoted reign and the latter command. One of the attributes of rule is a crown, whereas the art of war was invariably associated with the goddess of wisdom to whom the helmet of the depicted type belonged. The similar pronunciation of the verbs *regnare* / *regere* (to rule, to reign / to direct, to lead) corresponds to the twin figural representation.

Identifying the third of the standing women as Venus is unfounded. Were she the goddess of love, accompanied by Cupid, she would undoubtedly have to be shown naked or half-naked; in any case, she would be more likely to be thus depicted than the two other figures, especially if they were Polonia or Juno and Minerva. She demonstrates no semantic relationship to the other women. The figure is somewhat distant from the pair standing next to her and does not maintain a formal connection with the latter. Although she is not provided with any attribute, her left hand is holding the raised hem of her robe. This is how the goddess Spes used to be represented in ancient art, usually with the flower in the other hand, which was transposed in the hands of the putto into a floral wreath. Depictions of Spes were popularized by Roman coins, on which she was always featured quite unambiguously: standing or walking, while the left hand lifting the edge of her dress symbolized her desire to avoid stumbling and obstacles on her chosen path, as well as her intention to reap gains.

Fortuna Felix, whose adjective describes her not only as “happy” (especially from the Emperor’s return) but also as “favourable”, is clutching an ancient shield, in a gesture alluding to the meaning associated with Fortuna Redux, who safeguarded the Emperor. The inscription on the shield was made to resemble the letters of an archaic Italic alphabet (Etruscan, Umbrian or Oscan), while its figure-of-eight shape draws on the legendary ancile, a shield sent to Rome from heaven as a token that the kingdom shall endure. The form of the shield and the etymology of its name was known from the account of Plutarch of Chaeronea, while the symbolic meaning was propagated by numerous modern compendia of emblems. Archaeological and literary references to antiquity as well as a broader discussion of its cultural significance may be found in the works by Agostini, Alciato, Caussin, Picinelli, Ripa and Valeriano. The shield offered security and succour, as evinced in the emblem CLXII – *Auxilium nunquam deficiens* (Help never failing) in Alciato. Filippo Picinelli reflected extensively on the allegorical meaning of the shield in his encyclopaedia “Mondo simbolico” (“Symbolic World”), published in Milan in 1653. On the other hand, patrons and educated painters undoubtedly derived the knowledge from Virgil’s *Aeneid*, according to which the Cyclopes inscribed the shield with hammer blows in the forge of Vulcan. Moreover, in the third book of the *Fasti*, Ovid recorded the legend of the celestial shield and the establishment of the Salian festivity by Numa Pompilius.

The portrait of the king in right profile, wearing a crown of laurel on his head and a lion’s skin on his shoulder, likens him to the deified Hercules, which is further corroborated by the mace depicted behind the shield. The representation on the shield is combined with a ribbon, the inscription on which is borrowed from 1 Corinthians. The quotation was known from numerous editions of Paul’s letters, such as “In omnes Beati Pauli et aliorum Apostolorum epistolas commentaria” by Willem Hessels van Est, a Catholic commentator of the epistles. Together, the ancile, the portrait of the king, and the apostle’s words: “By the grace of God I am what I am” make Jan III to be the Shield of Christianity. At the same time, the ethos of the leader’s actions is described as Herculean.

The gesture of Fortuna Felix should be seen as an expression of the goddess’s favour towards the warrior king, who became her chosen one. Also, the benevolent gaze of the deity directed towards the shield with his portrait supports precisely such an interpretation. The posture of the two personifications closest to her and the manner in which the attributes are presented do not suggest that they are to be offered to the enthroned figure; instead, they have been bestowed on the personifications. Only



the putto shows gratitude to the goddess of good fortune, urged to present the flowers by "Hope". Among other things, the wreath of roses epitomised joy. Meanwhile, with an unambiguous gesture of her left hand, Spes expresses her desire for the happiness to continue.

The allegorical message of the painting dictated where it would be displayed, a location which was anything but insignificant. The painting was placed in the bath of the Italian garden of the king's residence in Żółkiew, and hung in the middle room above the bed, as stated in the inventory of 1726, which in addition specifies the figure in the clouds is Fortuna.

This interpretation demonstrates Reisner's profound interest in the legacy of antiquity during his scholarship in Rome. It testifies to studies of the iconography of antique representations, particularly those uncovered on the coins and medals of the Empire – one of the fashionable collecting passions at the time – deepened by inquiries into their content and meaning.

## Bibliografia

### Źródła i opracowania

- Aftanazy R. 1995, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, VII: Województwo ruskie / Ziemia Halicka i Lwowska, Wrocław.
- Agostini L. 1657, *LE GEMME ANTICHE FIGVRATE || DI LEONARDO AGOSTINI SENESE || IN ROMA APRESSO DELL AVTORE CON LICENZA DE SVPERIORI ·MDCLVII·*, [Rzym].
- Agostini L. 1685, *GEMMA || ET || SCULPTURAE || ANTIQVAE || DEPICTAE || AB || LEONARDO AVGVSTINO || SENENSI || Addita earum enerratione, || In Latinum versa || AB || JACOBO GRONOVIO || Cujus accedit præfatio. || PARS PRIMA. || AMSTELODAMI || Apud ABRAHAMUM BLOOTELING || MDCLXXXV.*, Amsterdam.
- Alciato (Alciatus) A. 1621, *ANDREÆ ALCIATI || EMBLEMATA || CVM COMMENTARIIS || CLAVDII MINOIS I. C. FRANCISCI SANCTII BROCESENSIS, || & Notis || LAVRENTII PIGNORII PATAVINI. || Nouissima hac editione in continuam vnus Commentarij seriem congestis, in certas quas-||dam quasi Classes dispositis, & plusquam dimidia parte auctis. || OPERA ET VIGILIIS || IOANNIS THVILII MARIAEMONTANI TIROL. || Phil. & Med. D. atq; olim in Archiduc. Friburg. Brisgoiæ || Vniuersitate Human. liter. Professoris ordinarij. || Opus copiosa Sententiarum, Apophthegmatum Adagiorum, Fabularum, Mythologiarum, Hieroglyphicorum, Nummorum, Picturarum & Linguarum varietate instructum & exornatum: || Proinde omnibus Antiquitatis & bonarum literarum studiosis cum primis vtile. || Accesserunt in fine Federici Morelli Professoris Regij Corollaria & || Monita, ad eadem Emblemata. || CVM INDICE TRIPLICI. || Patauij apud Petrum Paulum Tozzium, || Sub Signo SS. Nominis IESV. 1621.*, Padwa.
- Bernatowicz T. 2009, *Królewska rezydencja w Żółkwi w XVIII wieku*, Warszawa.
- Bernatowicz T. 2020, *Jan Reisner w Akademii św. Łukasza: Artysta a polityka króla Jana III i papieża Innocentego XI*, *Roczniki Humanistyczne* LXVIII, 4, s. 159-191.
- Cartari V. 1607, *LE IMAGINI || De gli Dei de gli Antichi, || Del Signor Vincenzo Cartari Regiano, || Nouamente ristampate & ricorette. || Nelle quali sono descritte la Religione || degli Antichi, li Idoli, riti & || Ceremonie loro, || Con l'aggiunta di molte principali Imagini, || che nell'altre mancauano, || Et con la esposizione in epilogo dictasceduna || & suo significato. || Estratta dall'istesso Cartari per Cesare Mal-||fatti Padoano, || Con vn Cathalogo del Medesimo de 100. || è piu famosi Dei loro natura è proprietà || estrato da questo & altri Autori, || Opera vtilissima à historici,*

- Poeti, || Pittori, Scultori, & professori || di belle lettere. || [w kolofonie:] IN PADOVA, || Nella Stamparia de Lorenzo Pasquati. || M. DC. VII., Padwa.
- Cavalieri de G.B. 1585, ANTIQVARVM || STATVARVM || VRBIS || ROMÆ || PRIMVS ET SECVNDVS || LIBER || LVDOVICO MADRVICIO || S-R-E. CARD· AMPLISSIMO || DIC· || IO· BAPTISTA DE CAVAL || LERIS AVTHORE || ANNO DOMINI M.D.LXXXV, Rzym.
- Chwała i sława 1983, Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w. Katalog Wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej Wrzesień – Grudzień 1983, red. J Mielleszko, W. Fijałkowski, Warszawa.
- Cicero M.T., Oratio in L. Catilinam, 2, 25.
- Cicero M.T., Tusculanorum disputationum, 4, 80.
- Drzewiecka E. 2018, „Sen o różnoistości Fortuny i Cnoty” Jana Dantyszka w świetle listu „Somnium de fortuna” Eneasza Sylwiusza Piccolominiego, Pamiętnik Literacki 4, s. 7-21.
- Est (Estius) van W.H. 1623, IN OMNES || BEATI PAVLI || ET ALIORVM || APOSTOLORVM || EPISTOLAS || COMMENTARIA. || Authore D. GVILIELMO ESTIO, S. Theologiæ Doct. & || in Academia Duacena primario professore, eiusdem || Vniuersitatis Cancellario. || NEC NON D. M. N. BARTHOLOMÆI PETRI, || S. Theol. Doctoris ac Professoris primarij, in partem primæ, ac || secundam & tertiam Ioannis clarißimæ elucidationes. || Cum Indice rerum memorabilium locupletissimo. || PARISIIS, || M. DC. XXIII., Paryż.
- Fijałkowski W. 2014, Gloryfikacja Jana III w sztuce i literaturze jego czasów, Studia Wilanowskie XXI, s. 11-33.
- Fijałkowski W. 1997, Królewski Wilanów, Warszawa.
- Finkel L. 1891, Inwentarz zamku żółkiewskiego z r. 1726., Kraków.
- Finkel L. 1896, Inwentarz zamku żółkiewskiego z r. 1726, Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, V, s. 47.
- Gębarowicz M. 1973, Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI – XVIII w., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- Górska M. 2005, Polonia – Respublica – Patria: Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku, Wrocław.
- Jones J.M. 1990, A Dictionary of Ancient Roman Coins, London.
- Karczeńska H. 2009, Funkcja wieńców w tradycji antycznej, Seminare. Poszukiwania naukowe 26, s. 341-350.
- Karpowicz M. 1959, Jan Reisner – zapomniany malarz i architekt, Biuletyn Historii Sztuki XXI, s. 70-83.
- Karpowicz M. 1974, O Janie Reisnerze po raz wtóry, Biuletyn Historii Sztuki, XXXVI, 3, s. 253-268.
- Karpowicz M. 1976, Sekretne treści warszawskich zabytków, Warszawa.
- Karpowicz M. 1983, Sztuka polska XVII wieku, Warszawa.
- Karpowicz M. 1986, Sztuka oświeconego sarmatyzmu: Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III, Warszawa.
- Karpowicz M. 1987, Sztuka Warszawy czasów Jana III, Warszawa.
- Karpowicz M. 1988a, Barok w Polsce, Warszawa.
- Karpowicz M. 1988b, Reisner (Reyzner) Jan h. własnego (?), [w:] PSB, XXXI/1, 128, s. 33-34.
- Karpowicz M. 2012, Polsko-włoskie związki artystyczne, Warszawa 2012.
- Karpowicz M. 2013, Royal scholars in Rome, [w:] Primus inter pares: The First among Equals – the story of King Jan III, Warszawa.
- [Karta obiektu] 2021a [online]. Muzeum Narodowe w Warszawie [dostęp: 2021-08-31]. Dostępny w Internecie: <<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/507979>>.

[Karta obiektu] 2021b [online]. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie [dostęp: 2021-09-11].

Dostępny w Internecie: <[https://www.wilanow-palac.pl/sobiesciana/alegoria\\_jana\\_iii\\_sobieskiego\\_sobiesciana.html#reload?page=3&name=alegoria\\_jana\\_iii\\_sobieskiego\\_sobiesciana.html](https://www.wilanow-palac.pl/sobiesciana/alegoria_jana_iii_sobieskiego_sobiesciana.html#reload?page=3&name=alegoria_jana_iii_sobieskiego_sobiesciana.html)>, oprac. na podstawie: <<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/507979>>.

Lauro G. 1612 / 1651, SPLENDORE DELL ANTICA || E MODERNA ROMA || NEL QVALE || SI RAPPRESENTANO || Tutti i principali Tempj, Teatri, Anfiteatri, Cerchi, Naumachie, Archi Trionfali, || Obelischi, Palagii, Terme, Curie, Basiliche, Fatti delli Ré, Consoli, || Dittatori, & Imperadori Romani; || Dignità Ciuili, e Militari; Ordine de' Trionfi, Nomi di tutti i Trionfanti, Sacrificio Militare; Colonna || Traiana, Colonna Antonina, Colonna Milliararia, Colonna Rostrata, || & Colonna Bellica; || Con li più segnalati Giardini de gli antichi, e moderni Romani; & altre cose notabili; con Fatti, & Imprese di quelli, || dàquali sono stati eretti, e dedicati. || Et in questa vltima Impressione abbellito di molti disegni antichi, e moderni; & aggiuntoui le descrizioni delle Figure || cauate dall'antiche Medaglie de gl'Imperadori, in quattro linguaggi Latino, Italiano, Tedesco, e Francese, || per vtilità commune Dato alle Stampe || DA GIOVANNI ALTO SVIZZERO DA LVCERNA, || Officiale della Guardia Svizzera Pontificia in Roma, & Interprete dell'Illustissima Inclita Nazione Alemanña. || Con Priuilegij del Sommo Pontefice, della Maestà Cesarea, e della Serenissima Republica di Venetia. || IN ROMA, Nella Stamparia d'Andrea Fei. MDCXLI. CON LICENZA DE' SVPERIORI, (Rzym 1651). Na k. [2] tytuł pierwodruku: ANTIQVAE · VRBIS || SPLENDOR || HOC · EST · PRÆCIPVA · EIVSDEM · TEMPLA · AMPHI=||THEATRA · THEATRA · CIRCI · NAVMACHLÆ · ARCVS || TRIVMPHALES · MAVSOLEA · ALIAQVE · SVMPTVO=||SIORA · ÆEDIFICIA · POMPÆ · ITEM · TRIVMPHALIS || ET · COLOSSÆARVM · IMAGINVM · DESCRIPTIO || Opera & industria Iacobi Lauri Romani in æs || incisa atque in lucem edita. || Addita est brevis quædam et succin'ta imaginum explicatio in qua Regum Consulium Imperatorũ, || res gestæ et rei Romanæ origo progressus incrementum, ac finis cū Almæ Urbis antiquor, || ac modernor, uestigior, additione utcunq, hoc insequenti anno 1630. reperiūtur, et exueterũ ac recentior, historiar, || monumentis clare ostenditur. || ROMÆ ANNO. S. H. MDCXII || Cum Priuilegio Summi Pontificis et Aliorum Principum. Superiorum permissu., Rzym 1612.

[LIMC] 1994, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII/1-2, Zürich-München.

Mańkowski T. 1950, *Malarstwo na dworze Jana III*, *Biuletyn Historii Sztuki* XII, s. 201-288.

Osiński M. 1933, *Zamek w Żółkwi*, Lwów.

Ovidius Naso P., *Fasti*, III. 361-398.

Paczkowski M.C. OFM 2015, *Symbolika wieńców w starożytności chrześcijańskiej*, *Warszawskie Studia Teologiczne* XXVIII/4, s. 34-55.

Picinelli F. 1653, MONDO SIMBOLICO || O SIA || VNIVERSITA' D'IMPRESE || SCELTE, SPIEGATE, ED' ILLVSTRATE || con sentenze, ed eruditioni || SACRE, E PROFANE. || STVDIOSI DIPORTI || DELL' ABBATE || D. FILIPPO PICINELLI || MILANESE || NE I CANONICI REGOLARI LATERANENSI || Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore priuilegiato. || Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, || Poeti &c. infinito numero di concetti || CON INDICI COPIOSISSIMI. || IN MILANO || Per Io Stampatore Archiepiscopale. M. DC. LIII. || Ad istanza di Francesco Mognagha., Mediolan.

Platania G. 2011, *Corrispondenza tra Giovanni III Sobieski, re di Polonia con Carlo Barberini protettore del regno (1681-1696)*, Viterbo.

Platania G. 2015, *L'inedita corrispondenza di Jan III Sobieski e Carlo Barberini, cardinale protettore del regno*, *Studia Wilanowskie* 22, s. 99-119.

- Plutarchus, Πλούταρχος ὁ Χαιρωνεύς, Βίοι παράλληλοι / Plutarchus, Vitae parallelae, 13,9.
- Pocheć-Perkowska T. 1983, Gloryfikacja cnót Jana III. Nota kat. [w:] J. Mieslesko, W. Fijałkowski (red.), Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w. Katalog Wystawy jubileuszowej z okazji trzzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej Wrzesień – Grudzień, Warszawa.
- Ripa C. 1625, RIPA Cesare, DELLA NOVISSIMA || ICONOLOGIA || DI CESARE RIPA PERVGINO || Cavalier de SS. Mauritio, & Lazzaro. || PARTE PRIMA. || Nella quale si descriuono diuerse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'I-talia, Fiumi tutte le parti del Mondo, & altre infinite materie. || OPERA || Vtile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, || Disegnatori, & ad' ogni studioso. || Per inuentar Concetti, Emblemi, ed' Imprese, || Per diuisare qual si voglia apparato Nutiale, Funerale, Trionfale, || Per rappresentar Poemi Drammatici, e per figurare co' suoi proprii simboli || ciò, che può cadere in pensiero humano. || AMPLIATA || In quest' vltima Editione non solo dallo stesso Auttore di Trecento, e cinquantadue || Imagini, con molti discorsi pieni di varia eruditione, & con molti Indici copiosi, || Ma ancora arricchita d'altre Imagini, discorsi, & esquisita correctione dal Sig. || Gio. Zaratino Castellini Romano. || In PADOVA, Per Pietro Paolo Tozzi. 1625. || Con licenZa de' Superiori., Padwa.
- Ruszczyćówna J. 1982, Ikonografia Jana III Sobieskiego. Wybrane zagadnienia, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie XXVI, s. 242, przyp. 309-333.
- Sambucus J. 1564, EMBLEMATA, || CVM ALIQVOT || NVMMIS ANTIQVI || OPERIS, IOANNIS || SAMBVCI TIRNAVI=||ENSIS PANNONII. || ANTVERPIAE, || EX OFFICINA CHRI-||STOPHORI PLANTINI. || M. D. LXIV. || CVM PRIVILEGIO., Antwerpia.
- Słownik architektów 2016, Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV-XVIII wieku, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa.
- Słownik artystów polskich 2007, Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): Malarze / Rzeźbiarze / Graficy, VIII: Pó-Ri, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa (notę oprac. M. Heydel), Warszawa.
- Sobczyńska-Szczepańska M., Pyzel K. 2023, Jerzy Szymonowicz i Jan Reisner w Rzymie – obalanie mitów, Biuletyn Historii Sztuki 85, 1, s. 69-93.
- Stevenson S.W., Smith Ch.R., Madden F.W. 1889, A Dictionary of Roman Coins, Republican and Imperial, London.
- Vergilius Maro P., Aeneis, VIII. 447.
- Wereszczyńska-Duch M. 2002, Cnota z fortuną rozno z sobą chodzą/ A nigdy w jednym gmachu się nie zgodzą – walka Fortuny z Cnotą w wybranych utworach Jana Dantyszka, Jana Kochanowskiego i Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Barok: Historia – Literatura – Sztuka IX/1-2 (17-18), s. 75-96.
- Żmudziński J. 2010, Nowe wiadomości o obrazach malarza Jana Reisnera, [w:] Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński (red.), Kultura artystyczna Warszawy XVII-XXI w., Warszawa, s. 75-85.