

B I U L E T Y N HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY
POLSKIEJ I HISTORII SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

MAJ 1937

WARSZAWA

R. V. Nr. 2

WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ.

GROBOWIEC JANA KAZIMIERZA W KOŚCIELE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS W PARYŻU.

Dnia 16 grudnia 1672 r. król Jan Kazimierz zakończył życie w opactwie Saint-Martin w Nevers. W myśl przyjętego zwyczaju chirurg Barrer w towarzystwie nadwornego lekarza Corade dokonał sekcji zwłok i wyjął serce królewskie, które złożono do specjalnej urny i przesłano niebawem do paryskiego opactwa Saint-Germain-des-Prés, gdzie umieszczono je tymczasowo w kaplicy św. Placyda.

Niewiadomo czyim to było zleceniem, gdyż Jan Kazimierz, sporządzając testament na cztery dni przed śmiercią, nie poczynił co do tego żadnych dyspozycji, prosząc jedynie, by ciało jego było pochowane w kościele Jezuitów w Nevers, lub też w innym miejscu, według uznania głównej spadkobierczyni, szwagierki królewskiej, Anny z Gonzagów palatynowej reńskiej.¹⁾

Przeniesienie serca królewskiego dokonane zostało z pewnością na żądanie Benedyktynów z Saint-Germain-des-Prés, którym palatynowa nie mogła odmówić. Byłoby to zresztą żądanie zupełnie zrozumiałe, jeżeli się weźmie pod uwagę, iż zmarły król był opatem klasztoru, że zatem zakonnicy pragnęli uświetnić swój kościół przez wzniesienie mauzoleum dla swego, bądź co bądź niezwykłego, członka kongregacji.

Wobec zniszczenia znacznej części archiwum klasztornego, trudno dzisiaj ustalić zarówno kolejność podjętych prac nad grobowcem, jak

¹⁾ Raoul André - Simon, *La mort d'un-roi*, str. 20. Paris, 1934. Autor podaje pełny tekst testamentu oryginalnego (str. 19-27).



i czas ich trwania. To pewna, że grobowiec królewski nie stanął odrazu, jak tego chcą niektórzy historycy, gdyż dopiero uchwała parlamentu paryskiego z 23 czerwca 1673 r. przyznała mnichom sumę 2.000 liwrów «na dekorację miejsca spoczynku serca królewskiego». ¹⁾ Suma ta, pochodząca z części sprzedaży ruchomości po Janie Kazimierzu, była zbyt nikła, by mogła wystarczyć na pokrycie całkowitych kosztów związanych z budową mauzoleum, klasztor zaś, mający i tak poważne kłopoty z rewindykacją sum, jakie zmarły opat zaciągnął odeń pod zastaw obrazów, dywanów i sreber — nie kwapił się z wydatkami. To też przyznana przez parlament suma mogła co najwyżej wystarczyć na samą dekorację architektoniczną kaplicy, natomiast główny zrąb finansowy pochodził ze składek dworzan Jana Kazimierza, którym król w testamencie swym ofiarował pokaźną sumę 200.000 liwrów «według zasług». Jako miejsce wzniesienia grobowca przeznaczono kaplicę św. Placyda, położoną w północnym skrzydle nawy poprzecznej kościoła, a przeznaczoną na miejsce wiecznego spoczynku miejscowych opatów. ²⁾ W sprawie dekoracji wnętrza kaplicy zwrócono się do znanego architekta królewskiego Pierre Bullet, pracę rzeźbiarską nad samym grobowcem powierzono braciom Marsy.

Jakimże zasadom holdowała ówczesna rzeźba grobowcowa we Francji?

W pierwszej połowie XVII wieku kontynuuje się ogólne zasady renesansowe. Grobowiec ma jeszcze kształt architektoniczny, najczęściej jest portykiem, posiadającym fronton, gzyms koronujący, kolumny lub kariatydy; zmarły w pozycji półleżącej spoczywa na sarkofagu z czarnego i białego marmuru (barwy żałoby); otaczające go zazwyczaj cztery cnoty kardynalne, bezosobowe, krępe niewiasty, narazie siedzą bezczynnie lub pełnią rolę kariatyd, lecz stopniowo zaczynają płakać dyskretnie. Dalecy jeszcze jesteśmy od późniejszego dramatyzmu. Nieboszczyk, wsparty na łokciu, zdaje się jakby zasłuchany w szeptaną modlitwę za umarłych. Takie są dawniejsze prace Sarrazin'a, Blassel'a czy Anguier'a — bije z nich chłód i bezosobowość,

Ale stopniowo epoka zaczyna wywierać swe piętno realizmu najpierw kostiumowego, a następnie fizjonomicznego. Cnoty kardynalne czy teologiczne przestają być momentem czysto dekoracyjnym, przedzierzgając się powoli we «vrais personnages». Rzeźbiarz szuka coraz częściej właściwego wyrazu twarzy, postawy, gestu. Skutkiem tego nieboszczyk zrywa z dotychczasową pozycją leżącą, unosi się, klęka zwrócony ku sąsiadnemu

¹⁾ Ibid., str.69.

²⁾ Dom Jacques Bouillart, *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Germain-des-Prés*, str. 317. Paris 1724.

ołtarzowi, oczy wznosi ku niebu, usta wpółotwiera – ekstaza liryczna, lecz jeszcze nie patos dramatyczny. Takie są przede wszystkim późniejsze prace Sarrazin'a, a w szczególności jego grobowiec kardynała Berulle, do którego jeszcze powrócimy jako do tego dzieła, które bez wątpienia oddziało na koncepcję grobowca Jana Kazimierza.

Jednakże około roku 1660 zachodzą pewne zmiany w plastyce grobowcowej. Już ostatnie prace, względnie projekty, Anguier'a, związane niezawodnie z jego pobytem w Italii, zaczynają zlekka nabierać cech berninizmu. Zmarły traci dotychczasowy spokój, statykę, i zaczyna, jak to określili współcześni Francuzi, «souffrir les douleurs de la mort». Jest to wprawdzie dopiero «entrée du drame», lecz w latach następujących po pobycie Berniniego we Francji (1665) jest już grobowiec traktowany jako scena teatralna. Sam nagrobek staje się bogatym mauzoleum; zrywa się z dotychczasowym systemem dwubarwności marmuru, grobowiec otrzymuje często tło z polichromii – zupełnie jak na portrecie. Zmarły, niegdyś leżący poziomo, następnie unoszący się, wreszcie zatopiony w ekstazie, teraz zajęty jest jakąś akcją: duc de Lesdiguières opiera głowę na kolanach żony, Richelieu i Mazarin oddają swe serca Bogu. Prawie nikogo śmierć już nie ucisza, lecz wszystkim każe działać. Im bliżej XVIII w., tym bardziej śmierć staje się widowiskiem, tym częściej grobowiec przybiera cechy wyreżyserowanej sceny, nie tyle wzruszającej, ile pompatycznej, efektownej. Cnoty kardynalne przestają być kariatydami i alegoriami, stając się ostatecznie osobami dramatu, biorącymi żywy udział w akcji. Całość zaczyna się stawać zwartą koncepcją dramatyczną.

Gdzież należy szukać przyczyn rosnącego dramatyzmu w plastyce grobowcowej francuskiej? Prawie powszechnie mówi się w związku z tym zjawiskiem o wpływach Berniniego, którego rzeźby, nie tylko zresztą grobowcowe, wycisnęły tak wielkie piętno na pracach artystów francuskich drugiej połowy XVII w.¹⁾ Jak patos barokowy Berniniego oddział na grupy Puget'a i wersalskie posągi Girardon'a, które często są niemal trawestacjami dzieł artysty rzymskiego, tak też patos teatralny autora grupy św. Teresy i pomnika Aleksandra VII nie mógł pozostać bez wpływu na plastykę grobowcową we Francji, utrzymującej przecież tak żywe kontakty artystyczne ze swą siostrzycą łacińską. Sława Berniniego musiała być we Francji dość wielka, skoro zaproszono go do Paryża dla omówienia przebudowy Luwru, projektu grobowca Richeulieu'go i kaplicy burbońskiej

¹⁾ Forence Ingersoll - Smouse, *La sculpture funéraire en France au XVIII-e siècle*, str. 20, Paris, 1912.

w Saint-Denis; zresztą wpływy Berniniego sięgają bardzo daleko, docierając do Anglii, Polski, a nawet Moskwy.

Nie negując zatem bynajmniej wpływów największego rzeźbiarza baroku na plastykę francuską, nie sposób jednak nie zauważyć, iż przedostają się one dość powoli, ulegając jakby jakiemuś zahamowaniu, że największe ich natężenie przypada po śmierci artysty, a moda «berninizmu» wybucha głównie dopiero około roku 1700. Natomiast przez ostatnią ćwierć XVII wieku zdarzają się dość często naleciałości rzymskie, lecz przeplatają się one ustawicznie z dawną manierą bezosobowości, tłumione są jakimś konwencjonalnym chłodem, trzymającym jakby na uwięzi zbyt wybujały dramatyzm. Musiał być więc jakiś czynnik, który, jeśli nie mógł całkowicie przeciwstawić się rozbujającemu dramatyzmowi, to jednak po trafił go z powodzeniem równoważyć.

Rolę tę niezawodnie odegrał «pierwszy malarz» dworu, Charles Le Brun. Ze wszystkich współczesnych sobie artystów francuskich był Le Brun najmniej chyba przejęty berninizmem. Chłodny, zrównoważony w swych koncepcjach artystycznych, daleki był od niepokoju baroku włoskiego, tuszując go swym akademickim klasycyzmem. Stanowisko jakie zajmował Le Brun, fakt, iż większość rzeźbiarzy pracowała pod jego zwierzchnictwem, że kierował on nie tylko pracami plastyków w Wersalu, lecz że znakomita większość reprezentacyjnych pomników grobowcowych, wykonana przez takich ludzi jak Coysevox, Girardon, czy Tuby powstała według wskazówek, a nawet szkiców «pierwszego malarza» — wszystko to wskazuje jak wielkie piętno na plastykę grobowcową wywrzeć musiała indywidualność Le Brun'a. Ale też Le Brun, jako malarz, oddziałał na inną cechę wznoszonych pod jego okiem grobowców, a mianowicie na koncepcję malarską. Bez wątplenia, traktowanie grobowca jako portretu trójwymiarowego, oprawionego w barwne tło draperii, bogata dekoracyjność, zwarta kompozycja — oto wpływy malarstwa, którego rzecznikiem był Le Brun.

O ile jednak ta ostatnia cecha mistrza spotykała się z aprobatą głosu publicznego, o tyle pewna jego wstrzeźliwość w gestach i patosie stanowczo była dystansowana w opinii widza przez dramatyczność włoską. Nie należy bowiem zapominać, że ówczesne pokolenie, wychowane przez szkoły jezuickie, lubowało się nie tylko w pompatyczności, wystawności i jaskrawości efektu, ale też i w tym, co nazwał Descartes «*expression de passions*». Ludzie baroku kochają się we wszelkiego rodzaju teatraliach, to też śmierć każdej znaczniejszej osobistości stawała się dla nich świetną okazją dla reżyserii wielkiego widowiska. Jak nigdy przed tym, wszelkie «ceremonie» pogrzebowe dochodzą do niebywałej drobia-



Ryc. 58. Pierwszy projekt grobowca Jana Kazimierza.

zgowości); jak nigdy dawniej, rozwija się retoryka i piśmiennictwo pogrzebowe. Ludzie baroku lubują się nie tylko w pompatyczności przedstawień — lubią i umieją płakać na zawołanie, chętnie patrzą na rozpacz i cierpienie... pozorne. Nic więc dziwnego, że i plastyka grobowcowa, idąc z prądem epoki, musiała kroczyć po linii berninizmu, musiała wprowadzić elementy choćby fałszywego dramatu.

1) Por. Menestrier, *Des décorations funèbres*, Paris 1684. Bibliografię ówczesnych «cé rémonies funèbres» podaje Ingersoll-Smouse, o. c., str. 228-230.

Reasumując powyższe, należy podkreślić, iż w chwili podjęcia robót nad grobowcem Jana Kazimierza, nurtowały już we Francji dość poważne wpływy barokowe, hamowane potrosze przez chłód i umiar Le Brun'a, który jednak w odniesieniu do plastyki grobowcowej dopuszczał koncepcje malarskie, rozumiane najczęściej jako pochop do wystawności. To też w grobowcach wznoszonych w latach 1670-90 daje się zauważyć połowiczność kompozycji, nie zawsze z sobą należycie harmonizujących. Dotyczy to zwłaszcza uczniów Le Brun'a, którzy wyszli z jego szkoły, lub też byli odeń w ten czy inny sposób zależni; dopiero starość, a wreszcie śmierć (1690) wielkiego dekoratora wyzwoliła hamowany przezeń pęd ku dramatyzmowi w sztuce grobowcowej, który całkowicie zapanuje w pierwszej ćwierci następnego stulecia.

Wspomiane względy musiały się odbić na twórcach grobowca Jana Kazimierza. Kimże bowiem byli bracia Marsy? Gaspard i o kilka lat odeń młodszy Baltazar Marsy¹⁾ urodzili się w trzecim dziesiątku lat XVII st., w Cabrai. Przybywszy w roku 1648 do Paryża uprawiali przez jakiś czas snycerstwo, po czym dostali się do pracowni Sarrazin'a, u którego dość długo pracowali w charakterze subalternów. Ostatnią ich pracą z tego okresu, mniej więcej samodzielną, były dekoracje rzeźbiarskie w Hôtel de la Vrilière, przez które zjednali sobie reputację, powiększoną niebawem przez dekoracje stiukowe, wykonane w kaplicy Męczenników w opactwie Montmartre, dla którego wyrzeźbili również alabastrowy posąg św. Dionizego.

Zyskawszy już teraz uznanie, zostali bracia zaangażowani do dworu królewskiego w charakterze rzeźbiarzy-dekoratorów. Odtąd pracują pod kierownictwem Le Brun'a. Pierwsze ich prace, związane z dekoracją Galerii Apollina w Luwrze, nie dają pojęcia o ich uzdolnieniu, gdyż było to dzieło zespołowe, do którego należeli również Girardon, Coysevox, Tuby i szereg innych, a wszystko wykonane było nie tylko pod kierownictwem, lecz i według rysunków «pierwszego malarza». Dopiero park wersalski, który stał się terenem ustawicznej rywalizacji obu braci z Girardon'em²⁾, dał im możliwość właściwego wykazania swych uzdolnień. Zadebiutowali tam jako twórcy brązowej postaci Bacchusa w Basenie Smo-

¹⁾ Najwięcej danych o braciach Marsy zawdzięczamy rozprawie Guillet de Saint-Georges, drukowanej w zbiorowym wydawnictwie p. t. *Memoires inedites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Academie* (t. I), Paris, 1854. Również ciekawe szczegóły wydobyl Stanislas Lami w swym *Dictionnaire des sculpteurs de l'ecole francaise sous le regne de Louis XIV*, Paris. 1906.

²⁾ O rywalizacji tej niejednokrotnie wspomina Pierre Francastel w swej monografii p. t. *Girardon*, Paris, 1926.



Ryc. 59. Wariant projektu grobowca Jana Kazimierza.

ka. Wykonana następnie brązowa statua Latony w basenie o tejże nazwie, a zwłaszcza grupa trytonów, pojących konie Feba (Basen Apollina), zyskały powszechne uznanie. Istotnie, grupa ta, pełna temperamentu, a jednocześnie nie pozbawiona finezji, przedstawia się znacznie korzystniej w porównaniu z takąż kompozycją, wykonaną jednocześnie przez Girardon'a

Grobowiec Jana Kazimierza był, zdaje się, debiutem braci Marsy w dziedzinie rzeźby grobowcowej, a jednocześnie ostatnią wspólną ¹⁾ pracą, gdyż Baltazar zmarł już w roku 1674 jako profesor Akademii Malarstwa i Rzeźby. Ponieważ wszystkie prace dotychczasowe wykonane były zawsze wspólnie, trudno mówić o takich czy innych twórczych cechach indywidualnych każdego z braci. Dopiero dalsze prace Gaspara, wykonane po śmierci młodszego brata, rzucają pewne światło na odrębne nieco właściwości każdego z członków dotychczasowej spółki rzeźbiarskiej. Dzieła Gaspara są niewątpliwie słabsze od tych, które wykonywał wspólnie z bratem; nie brak im znamion dużej techniki i logiki w kompozycji, natomiast cechuje je niedostatek pomysłowości oraz pewnej inwencji twórczej, które zapewne reprezentował Baltazar.

Nie rozporządzając już dzisiaj materiałem archiwalnym klasztoru Saint - Germain - des - Prés, trudno jest mówić, czy w sprawie grobowca królewskiego zwrócono się od razu do braci Marsy, czy też pertraktowano z innymi rzeźbiarzami, czy wreszcie urządzono coś w rodzaju konkursu, co się wówczas czasem zdarzało. Istnieją jednak pewne dane, świadczące wyraźnie, iż budowa pomnika nie powstała według pierwszego i jedyne go planu, a nawet że, być może, bracia Marsy nie byli wyłącznymi projektodawcami.

Oto w paryskich Archives Nationales udało mi się odszukać zwój kartonów, zawierający cztery szkice rysunkowe do projektu grobowca ²⁾. Szkic pierwszy, rysowany piórem i podczerniony kredką, przedstawia się następująco. Na podwójnym prostokątnym i dość niskim cokole cztery wyprostowane kariatydy, wraz z umieszczonym między nimi atlantem, dźwigają wielką, pękatą urnę, u szczytu której głowa wampira trzyma w dziobie fantazyjnie rozwinięty karton, przeznaczony dla epitafium; urna zakończona jest u góry płaskim, prostokątnym wiekiem, z którego spływają dwa ciężkie wieńce laurowe; na wieku, jako szczyt wieńczący całą kompozycję, klęczy zawoalowana kobieta, przybrana w powłóczyście szaty. Całość spoczywa na tle luźno upiętej i nieznacznie naszkicowanej draperii (ryc. 58).

Tak przedstawia się projekt na pierwszy rzut oka. Przy bliższym rozejrzeniu się spostrzegamy, iż dwie frontowe kariatydy – to Miłość i Na-

¹⁾ Niektórzy pisarze jak M. Hurtaut (*Dictionnaire historique de la ville de Paris*, t. I str. 85, Paris, 1779) i Piganiol de la Force (*Déscription historique de la ville de Paris*, Paris 1775), uważają za twórcę grobowca jedynie Gaspara. Niewiadomo z jakiego powodu A. Lenoir przypisuje znowu autorstwo Baltazarowi (*Musée des Monuments Français*, str. 94, Paris, 1806).

²⁾ Archives Nationales, rkp. N. Seine III, 343.



Ryc. 60. Drugi projekt grobowca Jana Kazimierza.

dzieja. Pierwsza z nich, zwrócona do widza półprofilem, prawą ręką podtrzymuje urnę, w lewej, wzniesionej również ku górze dzierży atrybut swój — kielich. Nadzieja, zwrócona en face, lewą ręką podtrzymuje urnę, w prawej dzierży wielką kotwicę, przestępując z gracją z nogi na nogę. Dwóch innych kariatyd nie widać — obecności ich można się jedynie domyślać z ledwo widocznych rąk, wyciągniętych ku górze. Pośrodku cokołu umieszczony atlant jest jakby przeciwieństwem sąsiadujących z nim cnót — kariatyd. O ile tamte bowiem spoczywają w kompletnym niemal spokoju, ustawione nieruchomo, statycznie — o tyle on, pochylony naprzód, pędzi przed siebie z rozstawionymi skrzydłami i w rozwianym płaszczu, jakby całe spoczywające na nim rusztowanie pragnął gdzieś unieść. Prawa, wyciągnięta do biegu stopa atlanta depce korony, berła, mitrę i pastorał — insygnia władzy królewskiej (polskiej i szwedzkiej) oraz duchownej nieboszczyka. Postać ta jest dość zagadkowa w swej symbolice. Czy jest to rzeczywiście antyczny Atlas, podtrzymujący w danym wypadku zamiast firmamentu niebieskiego urnę z sercem nieboszczyka? Wskazywałby na to płaszcz usiany gwiazdami — lecz skąd ten pęd i przyprowadzone skrzydła? Może jest to Tanatos, skrzydlaty bóg śmierci? W każdym bądź razie postać ta niewiele posiada cech zewnętrznych, zgodnych z ówczesną symboliką chrześcijańską; jedynie płaszcz gwiazdzisty w myśl ówczesnej ikonologii wskazywałby na symbol pewności chwały niebieskiej (Fermeté du Ciel), posiadający poza tym odmienne atrybuty. Za to górna klęcząca postać kobieca posiada wszelkie atrybuty właściwe Wierze (Religion) — t. j. płomień, księgę, krzyż i słonia („najpobożniejsze ze zwierząt“); jedynie serce, spoczywające w prawej dłoni Wiary, niezgodne jest z przyjętą regułą symbolizowania ¹⁾; zapewne ma ono znaczyć przywiązanie do wiary ze strony zmarłego, którego nazwano przecież Rex Orthodoxus.

Szkic drugi jest wariantem pierwszego, sporządzonym niewątpliwie przez tego samego autora i tą samą techniką. Na identycznym cokole powtórzono takie same cnoty — kariatydy, z tą różnicą, iż postać, wyobrażająca Miłość Niebiańską, oprócz kielicha posiada jeszcze złożone u stóp krzyż i księgę — atrybuty Wiary. Natomiast miejsce dawnego atlasa zajmuje teraz symboliczna pochylona postać kobieca, z wyrazem smutku i z zamkniętymi oczami; w prawej ręce trzyma wieniec, lewą obejmuje obelisk — piramidę. Jest to typowy symbol Sławy Królewskiej (Gloire des Princes) ²⁾. Urna przedstawia się teraz inaczej: nie wspiera

1) Iconologie... gravée par Jacques de Bié et moralement expliquée par I. Baudoin, str. 208 i 212. Paris, 1636.

2) Ibid., str. 98.



Ryc. 61. Fragment drugiego projektu (wariant).

się bezpośrednio na głowach i rękach kariatyd, lecz spoczywa na trzech kondygnacjach architrawów, ma mniejsze rozmiary i bardziej proste kształty; na przodzie urny znajduje się półeliptyczna tarcza, przeznaczona do umieszczenia napisu nagrobnego. Obok urny: na narożnikach średniego architrawu, umieścił autor czterech płaczących i ocierających łzy aniołków; pierwsi dwaj, czołowi, trzymają insygnia królewskie nieboszczyka, pozostali piastują mitrę i pastorał. Wreszcie na wieku urny znajdujemy, taką samą jak w pierwszym projekcie, alegoryczną postać Wiary, z nieco tylko odmiennie udrapowaną szatą (Ryc. 59). W sumie, szkic drugi jest jakby uproszczeniem projektu pierwszego, odznaczającego się większą falistością linii. Największą zmianę stanowi tutaj zastąpienie skrzydlatego atlanta przez alegoryczną postać Chwały Królewskiej; zapewne zwrócono autorowi uwagę (lub może sam się spostrzegł), iż atlant, niezależnie od tego co miał symbolizować, nie licował zbyt z całością, składającą się na chrześcijański pomnik grobowcowy.

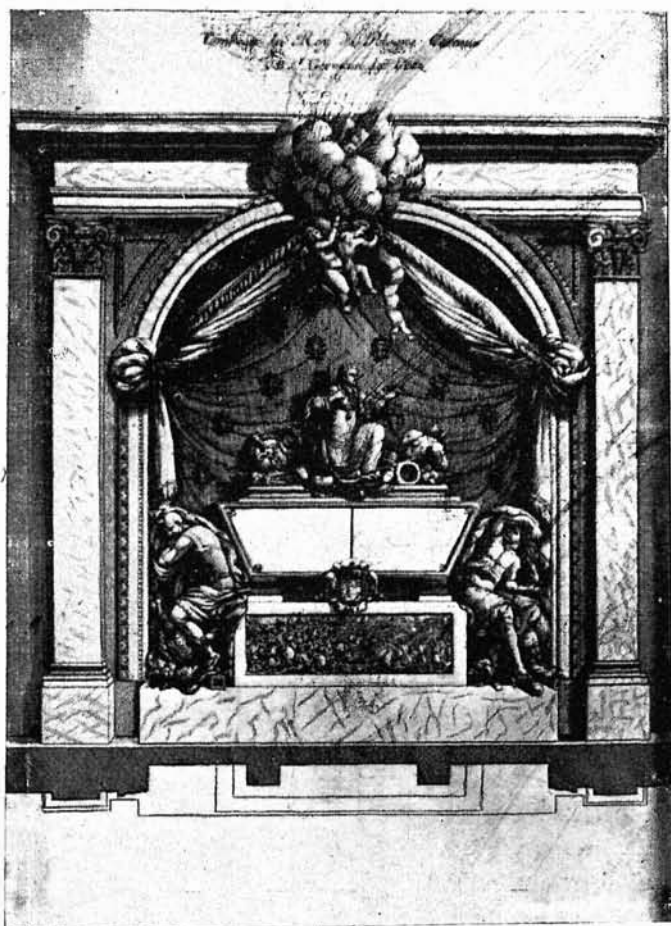
Oba projekty rażą swą bezosobowością i przewagą form archaicznych w odniesieniu do swej epoki. Żaden z nich nie jest grobowcem

w ścisłym tego słowa znaczeniu, co zresztą można sobie tłumaczyć tym, że pomnik nie miał być wystawiony na miejscu wiecznego spoczynku zwłok zmarłego, lecz był jedynie rodzajem cenotafium. Oba szkice są koncepcjami nic prawie nie wyrażającymi. Pomnik, wystawiony według projektu pierwszego, byłby dla widza nic nie mówiącą piramidą rzeźb, dopóki by nie przeczytał epitafium; zaledwie insygnia królewskie i duchowne pozwalają się domyślać o co właściwie chodzi. Już więcej stosunkowo mówi projekt drugi przez «oplakiwanie» aniołków.

W obu szkicach brak jakiegokolwiek dramatyzmu, świadczącego o barokowych wpływach włoskich — wszystko jest martwe, bezosobowe, pozbawione ekspresji. Jedyna «akcja» — to chyba płacz aniołków. Gdyby się kto chciał gwałtownie dopatrywać jakiegoś już nie wpływu, ale echa berninizmu, znalazłby je może w postaci rozpedzonego atlanta, czy w rozwianej szacie Wiary w pierwszej redakcji, gdyż udrapowanie to przypomina nieco manierę Berniniego, powtórzoną w biustach portretowych Ludwika XIV, czy księcia d'Este. Ale te rzekome «berninizmy» wprowadzają dysonanse. Rozbiegany atlant klóci się z marmurową statyką sąsiadek — kariatyd, a rozdęte przez nieistniejący wiatr fałdy ubioru Wiary nie są niczym uzasadnione; spostrzegł to widać autor, gdyż momentu tego nie powtórzył już w wariacie projektu.

Któż mógł być autorem projektów? Trudno na pytanie to odpowiedzieć pozytywnie, nasuwają się jednak pewne wnioski natury bardziej ogólnej. Przede wszystkim musiał nim być ktoś, kto nie hołdował berninizmowi, lecz był raczej wyznawcą tradycyjnej bezosobowości. Technika rysunkowa, operująca drobną kreską, unikająca w szczególności i szczegółiki i nie licząca się jakby z materiałem, wskazywałaby raczej na to, iż autor nie był fachowym rzeźbiarzem, lecz raczej malarzem — dekoratorem. Hipotezę tę opieram jeszcze na innej przesłance. Oto, patrząc na oba rysunki, dochodzi się do wniosku, iż zbudowane według nich pomniki z pewnością zawałyłyby się, gdyż słabo ustawione kariatydy nie utrzymałyby na swych dłoniach tak wielkiego ciężaru. Do katastrofy nie doszłoby zapewne wówczas tylko, gdyby grobowiec przymurowany został mocno do ściany, co jednak ze szkiców rysunkowych nie wynika.

Trudno o autorstwo tych słabych kompozycji posądzić Le Brun'a, jakkolwiek kariatydy odgrywają wcale pokaźną rolę w jego dekoracjach Luwru i Wersalu. Wysłunięcie na plan pierwszy trzech cnót teologicznych, strzegących serca królewskiego, a obdarzonych pokaźną ilością atrybutów, wskazywałoby raczej na gust klasztorny. Tak czy inaczej, oba projekty ze względu na pewną wadliwość kompozycji, nieliczenie się z materiałem, a wreszcie hołdowanie przebrzmiałemu konserwatyzmowi, nie



Ryc. 62. Grobowiec Jana Kazimierza w XVII w. Według sztychu J. Marot.

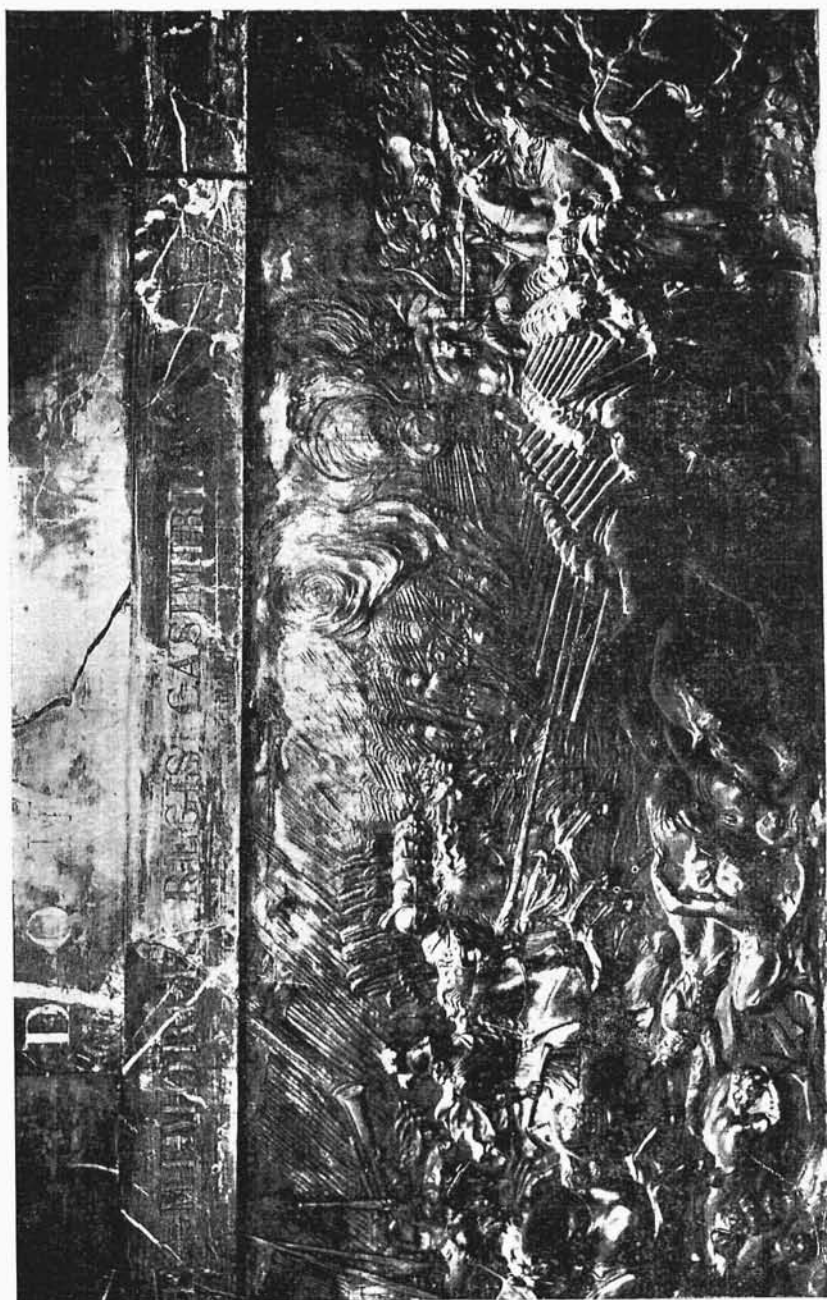
były zapewne dziełem dojrzałego artysty. To też, abstrahując już od ich wątpliwej wartości artystycznej, musiały być z pewnością przez czynniki decydujące odrzucone, jako zbyt bezosobowe, nic nie mówiące, a wreszcie pozbawione wszelkiego pierwiastka dramatycznego. Przede wszystkim musiała w projektach pomnika razić bezosobowość; brak najważniejszej postaci — podobizny zmarłego, był zapewne uważany za największy minus.

Trzeci znany mi z kolei projekt poszedł zdoła po innej, choć może nie mniej tradycyjnej, linii, stając się punktem wyjściowym dla wzniesionego następnie grobowca. Szkic ten kredkowy wykonany został z pew-

nym rozmachem i dość dużą techniką rysukową. Na tle luźnej draperii przypiętowanej wielkim kartuszem herbowym i spiętej u góry pękiem obłoków z igrającymi aniołkami, umieszczony został sarkofag; na prostokątnym cokole wznosi się trumna w kształcie trapezu, podtrzymywana; z obu stron przez postacie jeńców, przykutych do trofeów wojennych na trumnie półleżąca postać królewska wyciąga ku ołtarzowi lewą rękę, trzymającą koronę; ręka prawa, wsparta tradycyjnie na łokciu, utrzymuje wielki krzyż; dookoła porozrzucane insygnia królewskie (ryc. 60).

Pojekt ten musiał zyskać zasadniczą aprobatę, miano jednak widocznie zastrzeżenia co do ułożenia postaci zmarłego. Pozycja ta była zbyt stereotypowa, spotykana powszechnie; dość spojrzeć na znajdujący się o kilka kaplic dalej grobowiec Jakuba Douglasa, dla którego autor naszego projektu zamierzał stworzyć, być może, odpowiednik. Niezależnie od przestarzałej formy, pozycję ciała królewskiego uznano zapewne za nieodpowiadającą powadze tak wzniesłego momentu jak ofiarowanie Bogu korony, to też postanowiono króla podnieść z wygodnej pozycji i skłonić do klęce. Dlatego też w następnym szkicu (ryc. 61), który uważać należy za dalszą ewolucję projektu, postać królewska, jakkolwiek wsparta nadal na prawym łokciu, nie spoczywa już poziomo, lecz przyklęka na prawe kolano, przy czym Jan Kazimierz, przyobleczony przedtem w nieokreśloną bliżej powiewną szatę, odsłaniającą znaczną część ciała, ubrany teraz został w strój rycerski. Pozycja ta, sztuczna i nieprawdopodobna, wymagała dalszej korekty: trzeba było podnieść zmarłego ostatecznie i kazać mu klęczeć w pozycji pionowej. W ten sposób doszli rzeźbiarze do definitywnej kompozycji grobowca.

Jak zmontowano ostatecznie mauzoleum, o tym przekonywujemy się ze współczesnego sztychu (ryc. 62). Stoimy jakby wobec żywego obrazu: oto uniosła się zasłona teatralna, upięta w misterne draperie i upstrzona wazowskimi snopami, rozsianymi na podobieństwo pszczół, spotykanych na grobowcach Barberinich, które wyszły z pracowni Berniniego. Na tle brunatno-czerwonej zasłony klęczy Jan Kazimierz, zwrócony w stronę ołtarza, ofiarowując Bogu (a właściwie swemu patronowi) berło i koronę. Postać króla, wykuta z białego, miękiego marmuru, potraktowana została z dość dużym realizmem fizjonomicznym, natomiast luźna, ciężka szata ma charakter półkrólewski, półduchowny. Dookoła króla bogaty sztafaż, na który składają się różne sprzęty wojenne: przed królem widzimy koronę, berło, jabłko, kask, pancerz, kirys, sztandar i pęk lanc; za nim — puklerz, szablę turecką, kołczan ze strzałami i kapelusz z pióropuszem. Reszta grobowca utrzymana została zgodnie z ostatnim projektem. Czarna marmurowa trumna, zawierająca serca królewskie, spoczywa na dość mocnym cokole, pod-



Ryc. 63. J. Thibaut. Bitwa pod Beresteczkiem (płyta brązowa na grobowcu).

partym przez dwóch niewolników. Na cokole, opatrzonym u góry w kartusz herbowy, umurowana została scena batalistyczna, ujęta jako odlew brązowy według modelu Jean Thibaut (vel Thibault), jednego z braci konwentu, zajmującego się płaskorzeźbą ¹⁾. Wysokość całego mauzoleum wynosi prawie 5,5 m. (wraz z obłokami), szerokość — ponad 4,5 m., przeciętna wysokość postaci (króla i jeńców) waha się od 150 cm. do 160 cm. Grobowiec zaopatrzony został w wielkie epitafium, skomponowane przez Dom François Delfau, jednego z członków tamtejszego klasztoru ²⁾. Treść napisu, umieszczonego na trumnie, zgodnie z ówczesną modą mocno przesiąknięta panegiryzmem, uważana była za jedną z najlepszych tego rodzaju kompozycji. Oto tekst epitafium ³⁾:

Aeternae memoriae regis orthodoxi ⁴⁾. *Heic* ⁵⁾ *post emensos virtutum* ⁶⁾ *ac gloriae gradus omnes quiescit nobili sui parte Joannes Casimirus Poloniae ac Sueciae rex; alto de* ⁷⁾ *Jagellonidum sanguine, familia Vasatensi postremus, quia summus litteris, armis, pietate, multarum gentium linguas addidicit, quo illas propensius sibi divinciret. Septem decim proeliis collatis cum hoste signis totidem uno minus vicit, semper invictus. Moscovitas, Suecos, Brandenburgenses, Tartaros, Germanos armis; Cosacos aliosque rebelles gratia ac* ⁸⁾ *beneficiis expugnavit, victoria regem eis se praebens, clementia patrem. Denique totis viginti imperii annis, fortunam virtute vincens aulam habuit in castris, palatia in tentoriis, spectacula in triumphis. Liberos ex legitimo connubio suscepit, queis postea orbatus, est, ne si se majorem reiliquisset, non esset ipse maximus, sin minorem stirps degeneraret. Par ei ad fortitudinem religio fuit, nec segnius coelo, militavit quam solo. Hinc extructa monasteria et nosocomia Varsoviae, calvinianorum fana in Lithuania excisa, sociniani regno pulsati, ne Casimirus haberent* ⁹⁾ *regem, qui Christum Deum non haberent; senatus a variis sectis a catholicae fidei communionem adductus, ut ecclesiae legibus continerentur qui jura populis dicerent. Unde illi praeclarum orthodoxi nomen sub Alexandro VII inditum. Humanae denique gloriae fastigium praetergressus, cum nihil praeclarius agere posset imperium*

1) Germain Brice, Description nouvelle de la ville de Paris, tom II, str. 254. Paris 1706; Bouillart, o. c., str. 267.

2) Brice, l. c.; Bouillart, l. c.

3) Podaję według tekstu Bouillart'a, o. c., str. 266-67.

4) W dzisiejszej redakcji wyraz „Orthodoxi” zamieniono na „Casimiri”.

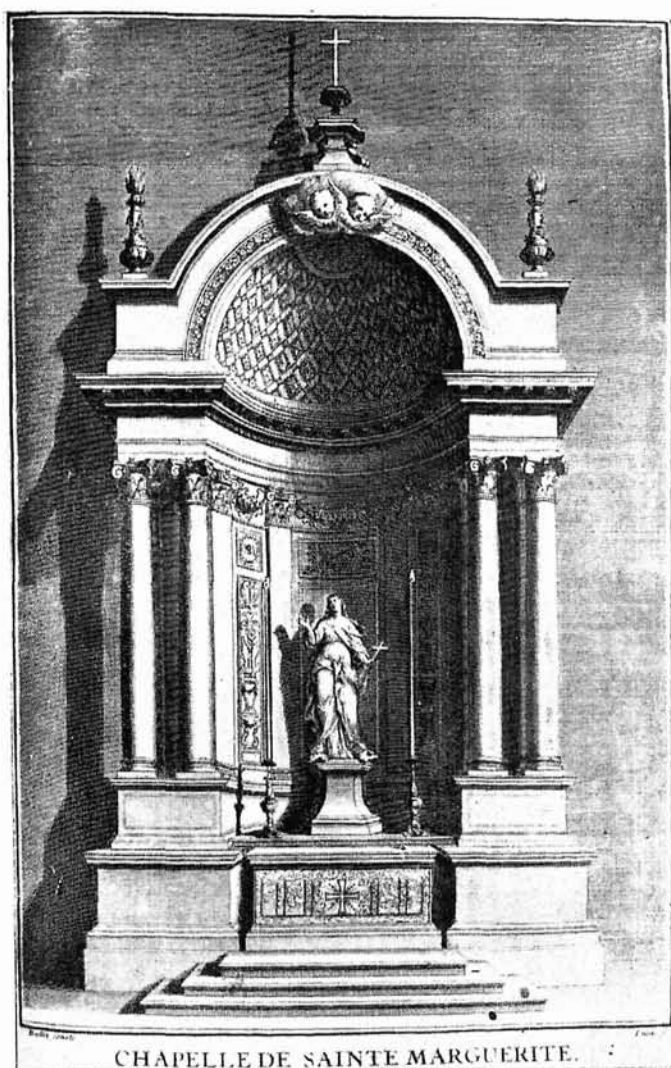
5) „ „ „ „heic” „ „ „hic”.

6) „ „ „ „virtutum” „ „ „virtutis”.

7) Dzisiaj zamiast „de” zamieszczono „e”.

8) „ „ „ac” „ „ „et”.

9) „ „ „haberent” „ „ „turbarent”.



CHAPELLE DE SAINTE MARGUERITE.

Ryc. 64. P. Bullet. Oltarz św. Małgorzaty. Według szkicy Lucas'a.

sponte abdicavit anno M.DC.LXVIII. Tum corro lacrymae, quas nulli regnans excusserat, omnium oculis manarunt, qui abeuntem regem, non secus atque obeuntem patrem, luxere. Vitae reliquum in pietatis officiis exegisset, tandem audita Kameneciae expugnatione, ne tantae cladi superesset, caritate patriae vulneratus occubuit XVIII Kal. Jan. M.DC.LXXII.

Regium cor monachis hujus coenobii, cui abbas praefuerat, amoris pignus reliquit. uod illi isthoc¹⁾ tumulo moerentes condiderunt.

Płaskorzeźba bronzowa, przedstawiająca bitwę (ryc. 63), jest dużą tablicą, mierzącą około 2 metrów długości i 60 cm. wysokości (wysokość postaci waha się od 25–27 cm.). Nie jest to „bitwa z Tatarami, Turkami i Moskalami“, jak mówią niektórzy francuscy pisarze²⁾, gdyż bitwy takiej nie było; nie jest to również, jak chcą inni, „zwycięstwo odniesione w roku 1661 nad Moskalami“, które nie miało miejsca. Bliższe przyjrzenie się płaskorzeźbie wskazuje niewątpliwie na bitwę berestecką, która była istotnie największym orężnym sukcesem Jana Kazimierza. Z lewej strony widzimy stojącą na wzgórzu artylerię, a przed nią husarię polską, atakującą nieprzyjaciela. Na pierwszym planie widoczny król; poznajemy go nie tylko po odmiennym szyszaku i buławie, lecz przede wszystkim po inicjałach, zdobiących czaprak. Z prawej strony gęste szeregi piechoty kozackiej, strzelającej do husarii; za nią widać jeźdźców tatarskich, napinających łuki przeciw atakującej ich piechocie polskiej. Całe pole osnute gęstym dymem armatnim. Można zarzucać kompozycji płaskorzeźbowej pewną nielogiczność (trudne do zrozumienia pomieszanie szyków obu armii w lewej części tablicy), czy nieścisłość historyczną, niepodobną jednak odmówić autorowi dużej ekspresji i znacznego realizmu kostiumowego. Zarówno bliski prawdy wygląd husarii polskiej, którą zresztą Thibaut mógł widzieć w orszaku któregoś z poselstw, jak i wygląd Kozaków i Tatarów wskazuje na to, iż autor musiał mieć jakiegoś doradcę polskiego, świadomego rzeczy, lub też korzystał z jakiegoś współczesnego rysunku. Można się spierać o to, czy umieszczenie tablicy z bitwą berestecką łączy się logicznie ze sceną rozgrywającą się powyżej, pamiętać jednak należy, iż dekorowanie grobowców płaskorzeźbami, wyobrażającymi czyny zmarłego, było powszechnym zwyczajem, zwłaszcza w Italii i Francji. Czynił to już Algardi (grobowiec Leona XI) i Sarrazin (grobowiec Henryka Kondeusza), a Coysevox umieścił wkrótce na sarkofagu markiza de Vaubrun płaskorzeźbę, która będzie niemal powtórzeniem kompozycji Thibaut'a. Rzecz prosta, iż odgrywało tu dużą rolę i malarstwo batalistyczne, reprezentowane głównie przez van der Meulen'a.

Gróbowiec, jeśli nie w całości, to zapewne w głównym swym zrębie, stanąć musiał w ciągu r. 1674. Przypuszczenie to opieram na fakcie, że w tym właśnie roku dworzanie zmarłego króla ustanowili fundację.

¹⁾ Dzisiaj zamiast „isthoc“ zamieszczono „huic“.

²⁾ André Michel, *Histoire de l'art*, tom VI/2 str. 754. Paris, 1922. Autor przekręca nazwisko rzeźbiarza.

³⁾ Al. Lenoir, *Musée des monuments français*, tom V, str. 94. Paris 1806.

której celem było pokrycie kosztów, związanych z odprawianiem „po wieczne czasy“ uroczystych nabożeństw w rocznicę śmierci Jana Kazimierza oraz cichych mszy w dniu 16-ym każdego miesiąca¹⁾. Jednakże z chwilą ustawienia grobowca nie zakończono jeszcze prac dekoracyjnych w kaplicy, które powierzono Bullet'owi. Pierre Bullet (1639–1716), znany architekt, urbanista i autor szeregu prac z tych dziedzin, hołdował w tym czasie klasycyzmowi, co się zaznaczyło zarówno w jego współpracy z Blondel'em przy Porte Saint-Denis, jak i w samodzielnie wzniesionym łuku triumfalnym, znanym powszechnie jako Porte Saint-Martin. Upodobania te odbiły się na pracach Bullet'a w kościele Saint-Germain-des-Prés, dokąd został zaangażowany w celu udekorowania kaplicy św. Placyda, przeznaczonej dla naszego grobowca, oraz położonej vis à vis kaplicy św. Małgorzaty, gdzie miał stanąć wzniesiony przez Girardon'a grobowiec Castellan'ów. Kaplica królewska została ujęta w porządku kompozytowym. Ponieważ dzisiejszy jej wygląd znacznie odbiega od stanu pierwotnego, przytoczymy jej opis według Bouillart'a: „Parzyste kolumny z monolitu marmurowego ustawione zostały na bazach z dość ładnego kamienia, ozdobionych takim samym marmurem i ustawionych na sześcianach, Również piękny jest fryz i attyka oraz nisza półkopulasta, zakończona obłokiem, z którego wzlatuje gołębica – symbol Św. Ducha. Wszystkie ornamenty rzeźbiarskie są bardzo wypracowane i trafnie rozmieszczone pod kierunkiem Bullet'a“²⁾. W ołtarzu umieszczony został obraz Św. Kazimierza, wykonany przez gdańszczanina Kornela (?) Schultza³⁾. Całość kaplicy w stanie ówczesnym wyobrazić sobie można na podstawie współczesnego sztychu (ryc. 64), przedstawiającego kaplicę św. Małgorzaty, o której Bouillart mówi, iż „była ozdobiona w ten sam sposób co i ołtarz św. Kazimierza, z tą tylko różnicą, że zamiast obrazu umieszczono tu rzeźbę św. Małgorzaty“⁴⁾. Dodać jeszcze można, iż zamiast gołębicy umieszczono nad ołtarzem aniołki.

Jednakże ani historyk opactwa, ani inni pisarze nie mówią nic, by dekoracja architektoniczna objęła również sam grobowiec Jana Kazimierza. Tymczasem na współczesnym sztychu widzimy (ryc. 62), że nisza grobowcowa ujęta została w pilastry kompozytowe, zakończone architrawem. Jest to niezawodnie dzieło Bullet'a, gdyż odpowiada całości dekoracji kaplicy. Jak długo trwały prace dekoracyjne, trudno ustalić, wiadomo jedynie, iż ołtarz kaplicy został poświęcony ku czci Św. Kazi-

1) Bouillart, o. c. str. 267.

2) Ibid.

3) Hurtaut (o. c., str. 84) mówi, że obraz był podpisany przez autora.

4) Bouillart, o. c., str. 270.

mierza przez biskupa betleemskiego François de Bertailier dopiero w roku 1683 ¹⁾. Nie przypuszczam, by prace trwały tak długo; poświęcenie kaplicy Św. Kazimierza odbyło się jednocześnie z konsekracją kaplicy Św. Małgorzaty, co mogło nastąpić dopiero w roku 1683, to jest wówczas, gdy Girardon ukończył grobowiec Castellan'ów ²⁾, a zatem, jak można przypuszczać, celowo zwlekano z uroczystością poświęcenia pierwszej kaplicy.

Jakież przedstawia się grobowiec Jana Kazimierza na tle swej epoki? W zestawieniu z innymi współczesnymi sobie pomnikami grobowcowymi robi wrażenie raczej korzystne. Cechuje go pewien spokój i umiar. Król nie został tu potraktowany jako orań, co już Richelieu uważał za manierę zbyt pospolitą, lecz oddano go w sytuacji bądź co bądź niezwykłej. Usunięcie cnót kardynalnych i teologicznych, a wstawienie na ich miejsce jeńców wojennych, było pewnego rodzaju nowatorstwem bezwątpienia korzystnym, jeśli nie z punktu widzenia logiki treści, to w każdym bądź razie pod względem estetycznym. Jako saldo dodatnie można również zapisać powstrzymanie się ze strony autorów od wszelkiego rodzaju trupich czaszek, szkieletów i t. p. symbolów śmierci, od których roiło się w plastyce grobowcowej, wywodzącej się od Berniniego. Tuż na przeciw, w kaplicy Św. Małgorzaty, zjawia się niebawem dwa wielkie szkielety, którym Girardon każe rozsuwać kotary nad grobowcem Castellan'ów.

Całość grobowca ma niewątpliwie cechy pewnej teatralności. Już samo umieszczenie pomnika na tle rozsuniętych kotar sprawia wrażenie, jak byśmy patrzyli na scenę; autor, czy autorzy, zamiast przedstawić króla w postaci oranta, jak to się wówczas najczęściej praktykowało, względnie ukazać go w chwili śmierci, wybrali moment z życia Jana Kazimierza, zadziwiający, a do pewnego stopnia imponujący Francuzom, moment zrzeczenia się korony. Ofiarowanie berła królewskiego Bogu, by zamienić je na niesioną właśnie przez aniołów mitrę opacką — oto majestatyczna idea, przyświecająca autorom grobowca. Majestatyczność bezwątpienia jest, lecz z kompozycji wieje chłód, którego nie rozwiewa żadne żywsze uczucie. Przy tym sama scena oddania korony nie wiąże się logicznie z symbolami zwycięstw królewskich, które reprezentują obaj niewolnicy i płaskorzeźba batalistyczna.

Niektórzy historycy sztuki wysuwają hipotezę, iż bracia Marsy, rzeźbiąc grobowiec, byli wykonawcami projektu Le Brun'a ³⁾. Przypuszczenie

¹⁾ Ibid. str. 267.

²⁾ Ibid. str. 271 nn.

³⁾ Ingersoll-Smouse, o. c. str. 47.



Ryc. 65. Grobowiec Jana Kazimierza. Według sztychu N. Pigné.

dość prawdopodobne, nie można go jednak stawiać jako pewnik, gdyż podobieństwa zachodzące pomiędzy pewnymi fragmentami grobowca a niektórymi pomysłami dekoratorskimi „pierwszego malarza“, mogą być z równą słusnością uważane za objaw „zapożyczenia się“ u mistrza, u którego przecież obaj bracia Marsy tak długo pracowali. Fakt iż w kilka lat później Gaspard Marsy pod kierownictwem Le Brun’a wyrzeźbił

posagi dwóch cnót kardynalnych, które umieścił przy grobowcu Turenne'a w sposób podobny do pozycji jeńców w Saint-Germain-des-Prés, jeszcze sam przez się niczego nie dowodzi, gdyż podobne położenie figur alegorycznych znajdujemy w bardzo wielu wypadkach. Natomiast niewątpliwą rzeczą jest, iż grobowiec Jana Kazimierza wykazuje ślady wpływów artystycznych zarówno Le Brun'a jak Berniniego, czyli, generalizując, jest koncepcją nie wybiegającą poza modę, panującą w ówczesnej sztuce grobowcowej.

Berninizmowi zawdzięcza mauzoleum swoją teatralność. Draperie, unoszący się w „obłokach z waty“ aniołowie, a wreszcie samo ustawienie grobowca w niszy — wszystko to spotykamy już w koncepcjach Berniniego i jego naśladowców.

Ze wszystkich pomników, wzniesionych przez Gian-Lorenza, najbardziej chyba zbliża się do dzieła braci Marsy grobowiec kardynała Pimentel'a, chociaż zmarły potraktowany tam został jako ornat (1653). Jakkolwiek sam król nie został przedstawiony w pozycji modlącego się, to jednak przypomina ówczesnych orantów — dość spojrzeć na postać kardynała Berulle, która wyszła z pod dłuta pierwszego mistrza braci Marsy — Sarrazin'a. Natomiast niezawodnie pod wpływem Le Brun'a powstał dwaj jeńcy, których spotykamy w szeregu kompozycji dekoratorskich „pierwszego malarza“. Znajdujemy ich w Luwrze, w Galerii Apollina („captifs asiatiques“), jak i w Wersalu, w Galerii Lustranej. Najpodobniejsi do naszych — to jeńcy przykuci do trofeów wojennych, znajdujący się na plafonie antyszambrowym przy Grand Couvert, powtórzeni następnie przez Coysevox'a w jego dekoracji „Passage du Rhin“. Nagromadzone tamże trofea żywo przypominają sztafaż grobowca Jana Kazimierza. Oczywiście, niewolnicy ci i atlanty nie są bynajmniej oryginalnym pomysłem Le Brun'a, lecz wywodzą się również z Włoch, a genealogię ich wyprowadzić można od Annibale Caracci i Michała Anioła.

Ze względu na swą wyjątkową treść nie mógł grobowiec Jana Kazimierza wywrzeć większego wpływu na rzeźbę współczesną, pewne jednak fragmenty pokrewne spotykamy w późniejszych pracach zarówno Coysevox'a (statua Ludwika XIV w Notre-Dame w Paryżu), jak i Girardon'a (draperie w grobowcu Castellan'ów).

W tym stanie przetrwał grobowiec do czasów Wielkiej Rewolucji, chociaż pod tym względem mogą się zrodzić pewne wątpliwości. Oto omawiany wyżej anonimowy sztych, będący niezawodnie miedziorytem Jean



Fig. 66. Grobowiec Jana Kazimierza po przebudowie w XIX w.

Marot'a (†1701)¹⁾, różni się znacznie od powstałego około r. 1724 sztychu Nicolas Pigné²⁾. Na rycinie Pigné (ryc. 65) widzimy bowiem brak pilastrów, inne ułożenie obłoków i aniołków, inną koronę, odmiennie upięte draperie i t. d. Różnice te przypisać należy nie powstałym w międzyczasie przeróbkom, lecz innej technice oraz odmiennemu podejściu do tematu ze strony obu sztycharzy. O ile bowiem suchy miedzioryt Marot'a ma charakter szkicu o celach, jak większość prac Marot'a, inwentaryzacyjnych, o tyle Pigné bardziej swój sztych wycieniował, nadając poszczególnym częściom grobowca kształty pełniejsze, zgodnie z wymaganiami swej epoki. Najwidoczniejsza różnica — brak pilastrów — tłumaczyć się może tym, że klisza Pigné kończy się na archiwolcie³⁾.

Gdy w roku 1793 rozpoczęła się w Paryżu fala dewastacji kościołów, zasłużony obrońca dzieł sztuki Alexandre Lenoir zdołał ocalić główną część grobowca Jana Kazimierza, to jest marmurowy posąg króla i płaskorzeźbę brązową. Części te, uniesione w porę, umieścił Lenoir w muzeum (Musée des Petits-Augustins), gdzie znalazły one schronienie do czasu Restauracji. Reszta grobowca, a więc sarkofag, jeńcy, epitafium, obłoki z aniołami — wszystko to uległo zniszczeniu⁴⁾.

Dopiero gdy po upadku Napoleona poczęto restaurować poniszczone kościoły, przyszła kolej na odnowienie Saint-Germain-des-Prés. Kaplicę Św. Kazimierza odrestaurowano w roku 1824. Niewiele w niej pozostało z dawnych dekoracji Bullet'a. Zniknął z ołtarza obraz Św. Kazimierza, na którego miejscu zjawił się posąg Św. Franciszka Ksawerego, dłuta Coustou; od tej chwili kaplica przyjęła nazwę od tego świętego, tracąc swą dawną nomenklaturę. Sprowadzono z muzeum posąg Jana Kazimierza, który postanowiono ustawić w dawnym miejscu. Niestety, zniszczenia rewolucyjne nie pozwoliły na doprowadzenie mauzoleum do stanu pierwotnego. To też nowy pomnik różni się znacznie od dawnego i jest odeń uboższy. Nisza zachowała swój dawny kształt, lecz nieco inaczej udrapowana kotara straciła węzły, na które uprzednio była spięta, oraz rozsiane uprzednio herby królewskie. U góry, zamiast zniszczonych aniołków umieszczono kartusz herbowy (ryc. 66).

1) Anonimowy, bo niepodpisany, sztych przypisuję Marot'owi, gdyż: a) słowniki wymieniają tylko dwa sztychy grobowca z okresu przedrewolucyjnego, t. j. Marot'a i Pigné'go, b) w gabinecie Rycin U. J. P. (Zbiór Stanisława Augusta vol. 624) znajduje się komplet sztychów Marot'a, gdzie również spotykamy ten sam niepodpisany miedzioryt, c) technika tego sztychu odpowiada w zupełności manierze Marot'a.

2) Pigné ur. w r. 1700. Datę 1724 ustalam z powodu umieszczenia sztychu w pracy Bouillart'a.

3) Uwagę tę zawdzięczam doc. dr. M. Walickiemu.

4) Alexandre Lenoir o. c. str. 98.

Sam posąg Jana Kazimierza wraz z otaczającym go sztafażem, dzięki ocaleniu go w porę, nie uległ zmianie w porównaniu z sztychem Pigné'go; w nieznanych bliżej okolicznościach zniknął tylko order Złotego Runa, zdobiący niegdyś pierś królewską. Największe zmiany zaszły w dolnej części grobowca. Wobec rozbicia sarkofagu, grupę marmurową ustawiono wprost na dużym cokole, w który wmurowano płaskorzeźbę Thibaut'a. Po obu bokach cokołu wyryto dawne epitafium kompozycji Dom Delfau z pewnymi zmianami, o których wyżej była mowa. Największą lukę stanowi brak jeńców; zniekształcone ich postacie odnaleziono z czasem pod ziemią przy okazji regulacji bulwaru Saint-Germain i umieszczono je w Muzeum Carnavalet ¹⁾.

W tym stanie przetrwał grobowiec do naszych dni. Jednakże w ciągu stu lat czas musiał zrobić swoje: w niektórych miejscach ukazały się pęknięcia i szczeliny, tu i owdzie powstały odpryski. W roku 1927 ambasador Rzplitej Alfred Chłapowski począł czynić starania u odpowiednich władz francuskich, by zezwoliły na odnowienie grobowca pod kierownictwem architekta K. Jurgielewicza. W związku z tym wysuwane były różne koncepcje; jednym z ciekawych pomysłów, i to pochodzących ze strony francuskiej ²⁾, było doprowadzenie grobowca do stanu poprzedniego przez umieszczenie z powrotem obu jeńców, których zamierzano odrestaurować. Projekty te nie dały jednak żadnego pozytywnego rezultatu, a zakończyły się jedynie drobnymi poprawkami, polegającymi na konserwacji zabytku, będącego pamiątką historyczną dla każdego Polaka.

WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ

R É S U M É

LE TOMBEAU DE JEAN-CASIMIR À L'ABBAYE DE ST. GERMAIN-DES-PRÉS.

Le roi Jean Casimir mourût en 1672 à Nevers, comme abbé de plusieurs couvents français; son coeur fut transporté à l'église de l'abbaye de St.-Germain-des-Prés, où les Bénédictins résolurent de commémorer par un monument leur illustre défunt. On confia l'exécution du projet aux sculpteurs du roi, les frères Marsy; P. Billet devait réaliser la décoration architectonique de la chapelle. Comme il résulte des esquisses

¹⁾ L. Courajod, Supplément au mémoire intitulé „Deux épaves.", str. 4, Paris 1881 (odbitka z tomu 41 Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France).

²⁾ G. Lacour-Gayet, Jean Casimir, abbé de Saint-Germain-des-Prés, La Pologne, rocznik 1923, vol. 2, str 359.

conservées aux Archives Nationales à Paris, la conception primitive du tombeau était impersonnelle et surannée; cependant une autre rédaction prévalut, qui représente le roi offrant sa couronne au Seigneur. Le mausolée fut érigé en 1674, tel qu'il nous apparaît sur une gravure contemporaine due à Marot (fig. 62). Une frise en bronze, exécutée par J. Thibaut, ornait le socle; cette frise représentait la défaite des Cosaques et des Tartares, vaincus par Jean-Casimir à Beresteczko en 1651 (fig. 63).

En 1793, lors de la dévastation de l'église sous la Grande Révolution, le monument fut détruit, on n'a pu sauver que la statue du roi et les bas-relief. En 1824 le tombeau fut reconstruit en même place, selon un plan modifié et beaucoup plus simple (fig. 66). Les statues mutilées des esclaves, qui ornaient jadis le tombeau, retrouvées plus tard, font part actuellement des collections du Musée Carnavalet. L'initiative récente de l'ambassade de Pologne, pour rendre au tombeau son aspect primitif, n'eut point de succès.