

# Portret Władysława IV Wazy z kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś

Jacek Żukowski

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski, Krakowskie Przedmieście 26/28 00-927 Warszawa

E-mail: viv-jacek@wp.pl

Portret Władysława IV jako królewicza z ok. 1626 roku, prawdopodobnie pędzla malarza gdańskiego Thomasa Tetzke (Tesel), stanowi brakujące ogniwo pomiędzy bogatą ikonografią monarchy z czasów podróży europejskiej, a okresem elekcji, koronacji i kampanii smoleńskiej. Niniejszy szkic ma na celu wyjaśnienie okoliczności powstania płótna z nieświeskiej kolekcji Radziwiłłów oraz uplasowanie go w ramach konkretnego typu ikonograficznego. Jednym z kluczy przydatnych do złamania szyfru owego artefaktu okazuje się wiedza kostiumologiczna oparta o szerszy kontekst kulturowy.

SŁOWA KLUCZOWE: Władysław Waza, Gustaw Adolf, portret, szkoła gdańska, kostium portretowy, moda francuska, kolet, *akimbo*, Mińsk, Nieśwież

Konterfekt z Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś (1 il.)<sup>1</sup>, zaprezentowany szerzej dopiero na przełomie 2002 i 2003 roku, zaskakuje zarówno walorami ikonograficznymi, jak i klasą artystyczną. Niniejszy szkic nie aspiruje do statusu monografii malowidła, stanowi jednak przyczynek do rozpoznania złożonego kontekstu ideowego, zakorzenienia w tradycji przedstawieniowej oraz wyznawanych przez modela zasad autoprezentacji. Na wstępie należy stwierdzić, że Aleksiej Chadyka jedynie warunkowo powiązał malowidło z postacią polskiego monarchy. Wcześniej określano je jako „portret nieznanego mężczyzny w koronkowym kołnierzu“, czy po prostu „portret generała“. Tymczasem nie ulega wątpliwości, iż mamy tu do czynienia z wizerunkiem królewicza Władysława Zygmunta Wazy, przyszłego króla Władysława IV. Więcej, możemy dość precyzyjnie zadatować płótno, m. in. dzięki analizie porównawczej. Zdobiciący mińską kolekcję obraz powstał najprawdopodobniej na bazie szkicu *ad vivum*, wykonanego w drugiej połowie 1626 roku. Nastąpiło to zapewne w związku z wizytą w Gdańsku najstarszego syna Zygmunta III, który w listopadzie przybył do grodu nad Motławą upatrzony na dowódcę floty sprzymierzonej przeciwko Szwecji<sup>2</sup>. Związek

1 Portret królewicza Władysława Zygmunta Wazy, ok. 1626, ol., pl., 80,5 × 68,5 cm. *Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białoruś*. Nr inw. 3Ж-188 (KP 2571). Por. Chadyka, Karandaszava 2003 (atrybucja: „malarz gdański?“). *The National Art Museum of the Republic of Belarus*. Minsk, 2004, il. 155 (jako „portret nieznanego mężczyzny – Władysława IV?“).

2 Zob. opis pobytu króla i królewicza Władysława w Gdańsku w 1626 r. *Archiwum Państwowe w Gdańsku* Rkps 300, 29/105, k. 75 n. Porównaj: medal koronacyjny H. Riegera, wg pierwowzoru z 1625 r. (srebro, bity, Kraków, *Muzeum Narodowe*, Gabinet Numizmatyczny, Kolekcja Emeryka Hutten-Czapskiego, nr inw. VII-Md-247), portret Władysława Wazy jako dowódcy floty hiszpańskiej na Bałtyku, kopia francuskiego autora z ok. 1840 r. wg pierwowzoru P. C. Soutmana z 1627 r. (ol., pl., 65,5 cm × 54,5 cm, *Muzeum Pałac w Wilanowie*, nr inw. Wil. 1394) oraz L. Vostermanna portret Władysława IV wg oryginału P. C. Soutmana z 1628 r. (miedzioryt z akwafortą, 38,4 × 51,5 cm. *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*. Nr inw. R. 2359). Typ ikonograficzny portretu mińskiego powtarza szereg medali, portugalów i dukatów, a także wzorowanych na nich rycin wybitych i wydanych w pierwszych latach panowania drugiego Wazy.

malowidła z kolekcją radziwiłłowską wydaje się bezdyskusyjny. Autorzy wystawy zaprezentowanej w Sali Senatorskiej zamku królewskiego w Grodnie w 2005 roku wskazali Nieśwież jako źródło pochodzenia artefaktu, przez wiele lat przechowywanego w zbiorach petersburskiego Ermitażu<sup>3</sup>. Autora płótna należałoby szukać wśród portrecistów gdańskich o ustalonej w 1626 roku renomie – takiej rangi, jak Johann Jander z Hoyerswerda, Salomon Wegner, Jacob Liscornet Starszy z Antwerpii, Daniel Schacht czy Matthias Teng (Dengg) z Hall. Udana wizualna reprezentacja Władysława mogła stać się wreszcie asumptem do uzyskania tytułu królewskiego serwitora przez rodowitego gdańszczanina Thomasa Tetcze (Tesel)<sup>4</sup>. Modus artystyczny autora, zanurzony w tradycji dekoracyjnego manieryzmu pół-



Il. 1. Autor nieznan (Thomas Tetcze?), *Portret królewicza Władysława Zygmunta Wazy*, ok. 1626, ol., pl., 80,5 × 68,5 cm, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorus, nr inw. 3Ж-188 (KP 2571) (fot. Muzeum)

nocnego, wybija się ponad spirytualistyczno-retrospekcyjną „manierę“ Hermana Hana (okr. Teresy Grzybkowskiej), kontrastując także ze stylem Bartłomieja Milwitza czy Adolfa Boya, osiągając efekty bliskie finezyjności pędzla Hansa Kriega. Wysoka klasa artystyczna płótna nie wyklucza jednak całkowicie możliwości przypisania dzieła twórcy północnoniemieckiemu lub niderlandzkemu, czasowo przebywającemu w Gdańsku. Kwestia atrybucji z pewnością wymaga dalszych badań<sup>5</sup>. Główny przedmiot poniższej analizy stanowi jednak sfera przedstawieniowa, w tym problematyka kostiumu portretowego. Kolet, w którym model został przedstawiony, przynajmniej od ok. 1573 roku uznawano w Rzeczypospolitej za symbol obcej, cudzoziemskiej mody. Stąd można wnioskować, iż planowanymi odbiorcami konterfektu nie były szersze kręgi szlacheckie. Jego fundacja wiąże się zapewne z operacjami wojskowymi

3 Być może przedmiotowe płótno jest tożsame z obiektem opisanym jako *Sig[is]mundus Vladislaus Princep[s] P. et S.*, w 1671 r. znajdującym się w zbiorach Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny (Sulerzyska 1961: 271). Por. Высоцкая, Михальченко 2002: 88; *Партрэты з нясвіжскай калекцыі Радзівілаў. выстава: да 85-годдзя заснавання Гродзенскага дзяржаўнага гісторыка-археалагічнага музея*: [буклет] [Б. м. : б. в.]. 2005; *Музеі Беларусі*. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2008. 214.

4 Przy obecnym stanie badań nie możemy jednak wykluczyć ze sfery ewentualnych autorów także nazwisk takich malarzy gdańskich, jak choćby Erasm Richter z Altenburga (zm. 1653), Bartholomäus Roy Starszy (zm. 1639), Tobias Möltzenberger z Braunau (zm. 1637) czy Nicolaus Ploen (zm. 1643), (Pałubicki 2009: 360–362, 488–492, 546, 581, 603, 615, 631–634, 746–749, 791–792).

5 Grzybowska 1990: 67–166.

pod Gniewem (2–29 września 1626), czy szerzej – partycypacją Wazowicza w całej kampanii pruskiej. Wpisuje się nadto w polityczne plany najstarszego syna Zygmunta III, poszukującego swego miejsca po powrocie z europejskiej peregrynacji, projekty, których adresatami byli także zwolennicy wyznania reformowanego<sup>6</sup>.

Niezależnie od charakterystycznych rysów fizjonomicznych (błękitne oczy, lekko opadające dolne powieki, wydatny nos, szczeka „habsburska“, broda w typie *stiletto*, silny rumieniec na twarzy, zauważalna otyłość), odbiór malowidła determinuje przede wszystkim profuzja kostiumu portretowego, wyrażająca się choćby w miniaturskim wręcz potraktowaniu koronek (te ostatnie, podobnie jak włosy zarostu, malowane są miniaturowym pędzlem). Obraz doskonale ilustruje manierystyczną zasadę, iż „to nie człowiek nosi strój, ale strój nosi człowieka“; wrażenie to potęguje wtórne wykadrowanie płótna. Monarchę ukazano na neutralnym tle z podwieszoną kotarą, rozświetloną złotą przędzą, z ręką wspartą o prawy bok, z rapierem o rękojęści nawiązującej jeszcze do renesansowej tradycji ornamentalnej. Obraz prezentuje Władysława w niemiecko-szwedzkiej wersji mody francuskiej, po 1600 roku szturmem zdobywającej dwory Europy: w peruce typu *Rolbe*, ściętej równo nad czołem, w kabacie (*pourpoint*) z bufiastymi rękawami, na który narzucony jest okazały, skórzany rysz tunek oraz metalowy obojczyk<sup>7</sup>. Uwagę przykuwa przede wszystkim swoisty kirys, związany wzdłuż frontu szeregiem broszowanych złotą przędzą rozet w kolorze *Isabelle*, a nadto uszyte z delikatnej skóry rękawiczki tej samej barwy, z rzezanymi manszetami odsłaniającymi sztywno wykrochmaloną koronkę klockową mankietów koszuli. Przestrzeń obrazową rozsadzają bufiaste rękawy kabata listwowo rozcinane w partii ramion (*acuachillados*, których geneza sięga zwycięstwa Szwajcarów nad księciem burgundzkim na przełomie 1476 i 1477 r.), z symetrycznie nakłuwanego atłasu w zielonkawym odcieniu, ujawniające poprzez prześwity różnobarwną podszewkę o bogatym ornamentem floralnym. Dominujący akcent kolorystyczny kreuje lamowana złocistą koronką klockową karmazynowa szarfa dowódcza ze złotym narzutem kwiatowym, skontrastowana z żółtym, haftowanym pendentem. Maestrią precyzji zaskakuje wreszcie okazały, płaski kołnierz wykończony wyjątkowo szeroką koronką o podłużnych zębach<sup>8</sup>. Nieprzypadkowo model nie sportretował się z orderem Złotego Runa, immanentnym elementem swego oficjalnego stroju. Hiszpańsko-cesarskie insygnium nie konweniowało z przesłaniem obrazu (por. niżej). Całość (może poza peruką) w zaskakujący sposób wchodzi w dialog z *image*’em króla Szwecji Gustawa II Adolfa, także w sferze gestycznej.

6 Czapliński 1976: 80–82.

7 Бялявіна, Ракава 2007: 29–33; Nicolai 1801: 156.

8 Portret z Mińska ukazuje oryginalną koronkę podłużną, nieco zbliżoną do kołnierza zachowanego po Gustawie II Adolfe (Palliser 1971: 248, il. 105; Strömbom 1932, il. 8, 20, 33, 35, 36, 44, 46, 62, 102, 151b, 153 j.). Analogiczna forma zdobi strój Konstantego Jacka Lubomirskiego z 1626 r. eksponowany w wilanowskim pałacu (nr inw. Wil. 1261, ol., pl., 105 × 92 cm).

Model prezentuje się jako figura aktywna, poruszona w geście retorycznej teatralizacji – podpierania się wysoko pod bok z wysuniętym do przodu łokciem i dłonią skierowaną wierzchem do środka. Wywodzący się z tradycji zwierzchnictwa senioralnego, ekspansywny gest *akimbo* (*agambo*, *aprank*) ewokował gotowość wzięcia pod opiekę i kontrolę, stanowił składnik postawy *on guard*. Renesansowa ikonosfera wykorzystywała łokieć jako agresywny element ewokujący pewność siebie i władztwo przestrzenne. Typ militarnej gestykulacji, wspominany w negatywnym świetle przez Erazma z Rotterdamu (*De civitate morum* 1532) oraz Giovanniego Della Casa (*Il Galateo* 1558), w XVII stuleciu zyskał bardziej pozytywne konotacje – stanowił wojowniczy w wyrazie instrument kreowania wrażenia siły, męstwa bojowego, dumy i arystokratycznej ostentacji<sup>9</sup>. Rozpowszechnione przez szkołę Michaela van Mierevelda upozowanie wyraża jednocześnie chęć wzięcia w obronę, także na płaszczyźnie wolności wyznaniowej. Ów północnoniderlandzki modus, wraz ze specyficznym kadrowaniem i swoistym podejściem do kostiumu portretowego (pieczołowitość w oddaniu detali stroju przeciwstawiona bryłowatości postaci oraz sumarycznemu traktowaniu szczegółów fizjonomicznych), mógł zostać przejęty przez autora za pośrednictwem północnych Niemiec.

\*

Dworacy pierwszych czterech dekad XVII wieku nie chodzili ubrani jak gdyby szli na wojnę, lecz jakby wybierali się na wojskową paradę. Ani luksusowe zbroje Hiszpanów, ani niderlandzkie koronki czy francuskie peruki nie nadawały się zbytnio do walki. Militarne stylizacje mody dworskiej wiązała się z przejmowaniem składników wojskowego ekwipunku, takich jak biała broń, metalowe obojczyki, wysokie buty jeździeckie z ostrogami, skórzane kolety i szarfy dowódcze. Te ostatnie (hiszp. *toquillas*, wł. *poste*) „kawalerowie” (niekoniecznie dowódcy wojskowi) wiązali sobie wokół talii albo skośnie przez klatkę piersiową. Średniowieczne odznaczenie rycerskie stało się z czasem znakiem dystynkcji oraz oznaką wyróżniającą poszczególne grupy armii. Ilustrację przedstawiającą szlachcica burgundzkiego z szarfą na piersi Cesare Vecellio podpisał słowami: „Wiązka jedwabiu na wzór żołnierski“. W *La traición bien acertada* („Oszustwo doskonałe“) Lope de Vega mężczyzna idący na wojnę otrzymuje od swego zwierzchnika tego typu podarunek: „Firmio, podporucznik przekazuje ci / Tę oto szarfę / Modnie zdobioną, / Żebyś pamiętał o Hiszpanii / I o hrabim Octavio“<sup>10</sup>. Ponieważ jednak pod wpływem wojny trzydziestoletniej męski strój generalnie przyjął militarny wygląd, owe wstęgi utraciły siłę wymowy, choć oczywiście nie przestały nieść ze sobą określonych treści, choćby heraldycznych. Barwa szarfy oznaczała przynależność polityczną, co poświadcza

<sup>9</sup> Spicer 1994.

<sup>10</sup> Bernis 2001: 105–106.

biała wstęga francuska, błękitna szwedzka lub angielska, pomarańczowa holenderska, czerwono-żółta duńska, żółto-złota lotaryńska, wreszcie cesarsko-hiszpańsko-polska przewiązka w kolorze czerwonym.

Podczas słynnego *Grand Tour*, przy okazji puszczania krwi Władysław otrzymał od cesarzowej „bindę albo, jako ją Francuzowie zowią, szarpę dosyć pięknej roboty“. Z kolei przy wjeździe do francuskiego Metz królewicza z orszakiem nie chciano przepuścić przez bramę miejską dlatego, „iż miał każdy z nich na sobie bindę czerwoną, co jest znakiem faksji hiszpańskiej“. Jak to określił Albrycht Stanisław Radziwiłł, nosili oni białą broń „w czerwonym atłasie“. Nadto wyróżniał ich wygląd wyraźnie wskazujący na żołnierzy i „coś szczególnego, co zdawało się ich wywyższać nad zwykły stan wojskowy“:

*Jakoż znać z samego pojrzenia,  
Że muszą być wielkiego ludzkie urodzenia,  
A ów zwłaszcza, co kolet na sobie miał łosi*<sup>11</sup>.

Na zaprezentowany ze skrajną drobiazgowością, zamieniony niemal całkowicie w ornament ubiór sportretowanego wojownika składa się przede wszystkim szczególnie (kwalifikowany) typ koletu, formowany w imitujące zbroję<sup>12</sup> pasy oraz rybie łuski w układzie „karpiovym“. Całość ewokuje, a właściwie antycypuje, sarmackie zbroje karacenowe<sup>13</sup> – pancerze z żelaznych łusek nitowanych na skórze. W tym wypadku zastosowanie tego typu uniformu wojskowego jest wyraźnym zabiegiem antykizującym, nawiązaniem do późnoantycznego uzbrojenia rzymskiego.

Tak popularny w epoce wojny trzydziestoletniej skórzany kolet (holend., niem. *Kolder*, *Goller*, szw. *Krage*, fr. *collet*, *collet de buffle*, *collet de peau*, *camisole*<sup>14</sup>, wł. *coletto*,

<sup>11</sup> *Podróż królewicza* 1977: 202–206, 148, 86, 163 n.

<sup>12</sup> W czasie uroczystej intrady Marii Medycejskiej do Amsterdamu w 1638 r. oddziały milicji miejskiej wystąpiły w koletach ze skóry byczej „jak to wojownicy zwykli nosić“. Por. Baart 1986; McNeil Kettering 2000: 116.

<sup>13</sup> Określenie pochodzi od włoskiego terminu *corazzina* – pancerza skózanego lub skózanego ze zbrojnikami.

<sup>14</sup> Elementem nadającym uniformowi francuskich muszkietierów i arkebuzerów charakter wojskowy była właśnie *buffle*, kamizela z zamskiej skóry. Około 1630 r. wytwarzał je rzemieślnik z Nérac, z czasem pojawiły się w Poitiers i Niort dwa duże warsztaty, w których wyprawiano skóry bydlęce, a nawet jagnięce (Quicherat 1877: 484; Beaulieu 1936: 134; Pylkkänen 1955: 414). *Collet de senteur*, ze skóry perfumowanej, stanowił bardziej wyszukaną formę wspomnianego ubioru. Niemieckie Muzeum Skóry w Offenbach nad Menem przechowuje egzemplarz z 3 dekady XVII w. (nr inw. 12333; Köhler 1963, poz. 107, il. 57). Obok typowych kurt jeździeckich – z rękawami lub bez – noszono także kaftany (*doublers*, *pourpoints*) skórzane, najczęściej wyszywane metalową lub jedwabną nicią. Wyjątkowej urody obiekt tego typu datowany na początek XVII stulecia, pierwotnie kremowy, ściśle dopasowany i skrzętnie watosowany oraz usztywniany (zapewne chrząstkami wielorybimi), nadto bogato haftowany jedwabną i złotą nicią, zachował się w Muzeum Stibbert we Florencji (Arnold 1985, poz. 72). Inny egzemplarz zbliżony do luźnego koletu (ok. 1630 r.) zdobi zbiory londyńskiego Victor & Albert Museum (ML: A. 7582) oraz Metropolitan Museum w Nowym Jorku. Obiekt z drugiej połowy XVII w. znajduje się w zbiorach Muzeum XX. Czarortoryskich w Krakowie. Por. Hart, North 1998: 152–153.

ang. *jerkin*, fiń. *kaulus*<sup>15</sup>) tworzył szatę półwierzchnią, podobnie jak mniej dopasowana, niekiedy podszywana futrem kazjaka<sup>16</sup> lub ropilla (wł. *ropiglia*)<sup>17</sup>. Wywodził się ze stroju rozpowszechnionego jeszcze w połowie XVI wieku zwanego *cuera*, którego klasyczną formę (z krótkimi rękawkami) dokumentuje miniaturowy portrecik Aleksandra Połubińskiego z rodzinnego drzewa genealogicznego, rytowanego w 1675 roku<sup>18</sup>. Owa kamizela z baskiną, ale najczęściej bez rękawów (lub ze szczałkowymi rękawami), zaadaptowana została z czasem także przez modę cywilną. Na krótko skóra ustąpiła nawet miejsca aksamitowi lub satynie, ale jako uniform militarny kolet nadal pozostawał skórzany, zgodnie z postępującym w ciągu XVI wieku procesem zastępowania metalu skórą, taką jak zamsz, kurdyban, ircha, skóra owcza lub wilcza, etc.<sup>19</sup>. Niekiedy, zwłaszcza we wczesnych formach, przedmiotowy element stroju był pasowany, w przeciwieństwie do wspomnianych kazjaki i ropilli. W miarę upływu czasu pojęcia *cuera* i *coletto* stały się synonimami – odnosiły się do tego samego krótkiego elementu garderoby noszonego na kabacie. Szyte z zamszu, skóry bawolej, względnie ciemnego aksamitu czy tafty, zapinane zazwyczaj aż po szyję *coletto* lub *perpunte* najczęściej nacinano pionowo, rzadziej poziomo (hiszp. *cuchilladas*)<sup>20</sup>. Dobrze uszyty

15 Czasem w przypadku koletu powtarzającego krój spodniego kaftana mówi się po prostu o „podwójnym wamsie”. Skórzane kurty, najczęściej z bawolej czy łosiowej skóry, nie były mile widziane na salonach, m.in. ze względu na ich specyficzny zapach; jeździecko-wojskowy charakter ubioru nie wykluczał jednak drogich haftów i kokard, nadających całości znamię reprezentacyjności. W niektórych środowiskach *Kolder* posiadał status stroju galowego. Henryk IV Bourbon i Karol IV Lotaryński zwykli nosić skórzane kolety z satynowymi rękawami. Rękawy odrzucone – obok względów funkcjonalnych – odgrywały istotną rolę w strojach ceremonialnych (Pylkkänen 1955: 145–147; Gutkowska-Rychlewska 1968: 439; Arnold 1971, fig. 5–7; Pylkkänen 1955: 141–143; Pisetzky 1966: 131; Ventura 2003; Mortier 1989: 55; Kinderen-Besier 1950: 30; Roy 1924: 192).

16 Kasak (kasjotka, koziaaka, kozyjaka, *casaque*, *Kasack*, *Umb nahme Rock*, *jaquet*, *casaque* lub *juppe a manches pendantes*) w przeciwieństwie do ropilli stanowił szeroki płaszcz bez zaznaczonej talii. Posiadał często rękawy odrzucone w tył i najczęściej był noszony swobodnie na ramieniu; nadto nierzadko zdobiły go szamerunki oraz, częściej niż u ropilli, futrzane podbicia. M. Meyer uznaje jedynie wąskie rozumienie terminu *kasack*, obejmujące rozmaite w kroju opończe jeździeckie (Bernis 2001: 149–150; Meyer 1986: 105–107). Czasem utożsamiano kazjaki z ropillą, na co wskazuje spis ruchomości księcia Aleksandra Ludwika Radziwiłła z 1648 r. Reiestr spisania Rzeczy <...> w roku 1648 dnia 12 decembris. *Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów* (dalej *AGAD AR*). Dz. XXVI. Nr 66.

17 Rękawy kabatów posiadały dwa szwy, rękawy ropilli składały się z jednego tylko pasa – ten szczegół pozwala nam rozróżnić obie kategorie w dostępnej ikonografii.

18 A. Tarasowicz. Drzewo genealogiczne Połubińskich. 1675. Miedzioryt. Warszawa, Muzeum Narodowe; M. Kałamska-Saeed 2006: 104, il. 86.

19 Liczne ustępy z dzieł Lope de Vegi – takich jak *El amante sin amor* („Kochanek bez miłości“), *Las grandezas de Alejandro* („Przewagi Aleksandra“), *Los mártires de Madrid* („Męczennicy z Madrytu“), *La discordia en los casados* („Niezgoda wśród małżonków“), etc. potwierdzają wybitnie wojskowy charakter *cuery* (Bernis 2001: 97–98, 145; Ventura 2003: 384–387).

20 Kolet pozbawiony nacięć mógł posłużyć Marcosowi de Obregón jako rodzaj tratwy ratunkowej podczas katastrofy statku: „Zdecydowałem się poddać tyranii morza, bestii nienasyconej, i zdjąłem *coletto* z delikatnego kurdybanu z dwoma tuzinami troczków, które zawsze zabierałem na drogę. Związałem przednie części, baskinę i kołnierz tak dokładnie, że mogłem je nadmuchać, a powietrze nie uchodziło z powrotem“ (Bernis 2001: 99–100). Znano także kolety szczególnej typu, takie jak choćby nie zapinana, nierzadko skórzana *gabardina*.

kolet hiszpański powinien być idealnie dopasowany do ciała; kronikarz relacjonujący rzymską audiencję u hrabiego de Lemos w roku 1600, zachwalając stroje lokajów, szczególną uwagę zwraca na ich wąski krój:

„Noszą *balones* z zielonego płótna,  
Bardzo wąskie, ze złotymi pasamonami,  
Białe *coletos* z ozdobami  
Równie dokładnie przylegającymi do piersi“.

Przed 1600 rokiem zasadą było wąskie *coletos* zapinane jedynie na odcinku mostka; prędko rozpowszechniły się bardziej swobodne formy. Sam Lope de Vega relacjonował w *La Dorotea*, jak to został zaatakowany przez rywala:

„Na moje szczęście uwolniłem się dzięki nacięciom  
w białym kolecie, który nosiłem luźny [...] Pochyliłem się tylko,  
a *coletos* został w powietrzu“<sup>21</sup>.

Z czasem skórzany kolet uległ pod wpływem dworskiej dezynwoltury dyktatowi „niedbałej stosowności“ – nie tracąc funkcji pragmatycznej, poddał się nurtowi mody *à la Negligence*. Niezależnie od owych fluktuacji, do początków XVIII wieku pozostał ważkim elementem rynsztunku wojskowego, zwłaszcza w kontekście oddziałów kawaleryjskich oraz artyleryjskich.

\*

Przedmiotowy obraz otwiera cały rząd podobizn Wazowicza utrzymanych w stylistyce pozostającej wyraźnie pod wpływem ikonografii Lwa Północy. Pokrewieństwo ikonograficzne z mińskim dziełem wykazuje m.in. obiekt z Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, dawniej współtworzący poczet królewski w ratuszu przemyskim (kopia z XVIII w.) oraz malowidło z kolekcji Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie (2 il.). Zbliżone transpozycje dostrzegamy także w kilkakrotnie rytowanym portrecie Władysława IV z rybą w ręku oraz choćby w płaskorzeźbie z klasztoru oliwskiego, dawniej wiszącej nad wejściem do tzw. Sali Pokoju Oliwskiego (3 il.). Nieprzypadkowo przeor oliwski Yvo Roweder na marginesie swego poematu łacińskiego ten ostatni obiekt związał z Lwem Północy (o czym niżej)<sup>22</sup>. W trzech wspomnianych

21 Bernis 2001: 146.

22 Odtąd datuje się swoiste fatum artefaktu. Wg F. Mamuszki i J. Stankiewicza rzeźba „ma przedstawiać króla szwedzkiego Karola Gustawa“. W przekonaniu państwa Szypowskich ukazuje „gońca wiozącego w prawicy zwinięty w rulon list z radosną wieścią o zawarciu pokoju“. W ujęciu S. Iwickiego „jest to obraz jeźdźca na koniu trzymającego w ręce buławę marszałkowską“, mający przedstawiać „króla szwedzkiego Gustawa Adolfa“. 24 marca, a następnie 20 maja 2004 roku obiekt zajęty został przez komornika w związku z aferą *Stella Maris*, w telewizyjnym programie krajoznawczym Wojciecha Nowakowskiego określony jako wizerunek „Władysława III Wazy“, etc. Por. Mamuszka, Stankiewicz 1959: 33, poz. 74; Mamuszka 1985: 119; Szyprowscy 1993: 240; Iwicki 2001: 214.



Il. 2. Autor nieznany, *Władysław IV*, XIX-wieczna kopia pierwowzoru z ok. 1626, ol., pł., *Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie*, inw. Bibl. PAN 7m-23 (fot. Z. Kos).

Autor nieznany, *Władysław IV*, XVIII-wieczna kopia nie zachowanego portretu z ok. 1626, *Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej*, nr inw. MPS-64, dawniej w ratuszu przemyskim (fot. Muzeum)

Il. 3. Nieokreślony rytownik wg pierwowzoru z ok. 1626, *Portret Władysława IV z rybą w lewym ręku*, miedzioryt ze zbiorów w Suchej Beskidzkiej, 12,3 × 10,4 cm (fragment), 1707, *Muzeum Księżąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu*, i. g.: 11015 (fot. Muzeum).

Autor nieznany, *Portret konny Władysława IV na tle warownego miasta*, odlew gipsowy, polichromowany, korytarz przy Sali Pokoju Oliwskiego, klasztor oliwski (fot. autora)





Il. 4. K. A. Boguszewski, *Niepokalana w otoczeniu chórów anielskich*, 1628, 221 × 263 cm (z ramą), Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, fragment z kryptoportretem dowódcy wojskowego (Władysława Zygmunta Wazy?) (fot. A. Cieślowski)

przypadkach Władysław nosi kolet pasowany, z rękawami rozciętymi wzdłuż ramion. Jednak klasyczna wersja tego ubioru, zbliżona do kostiumu uwiecznionego na tytułowym płótnie, przybierała formę przedłużonej kamizeli. Domniemany kryptoportret z obrazu pędzla Krzysztofa Aleksandra Boguszewskiego, obecnie znajdującego się w kolekcji Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu (4 il.), wpisuje się w serię wizerunków suwerena w „skórze łosiej”, noszonej bynajmniej nie tylko przez wojskowych, ale ze szwedzką armią z pewnością kojarzonej. Spis obrazów rajcy i kupca krakowskiego Jana Benedykta Savioli z 1655 roku wymienia m.in. konterfekt króla w czerwonym kolecie oraz właśnie w łosiowej skórze<sup>23</sup>. Ten typ przedstawieniowy okazał się najbardziej odpowiedni dla militarnych aspiracji królewicza oczekującego na elekcję, a następnie króla – zwycięzcy spod Smoleńska, co poświadcza szereg źródeł materialnych. Jego portret w żółtym kolecie, haftowanym złotem pendencie i kaftanie o rękawach z poprzeczną dekoracją pasową (imitującą zbroję), wreszcie z modnie fryzowaną peruką francuską podziwiać możemy na zapomnianej miniaturze z Muzeum XX. Czartoryskich<sup>24</sup>. Pokrewnymi wobec wspomnianego ar-

chetypu wydają się: rysunek z *Graduatu Karmelitańskiego*<sup>25</sup> oraz obraz z Muzeum Okręgowego w Toruniu, na którym to król prezentuje niemal identyczny jak na przedmiotowym płótnie typ zarostu<sup>26</sup>. We wspomniany schemat ideowy wojownika wystrojonego w swobodnie opadającą kurtkę skórzaną, przepasaną w podwyższonym stanie dowódczą szarfą, wpisywał się m.in. zaginiony obraz z toruńskiego ratusza<sup>27</sup> oraz dwie wersje ryciny Wilhelma Hondiusa, bazujące na pierwowzorze pędzla Petera Danckertsa de Rij<sup>28</sup>. Wyobrażenie rycerza-geniusza, wprost nawiązujące do królewskiej dewizy HONOR VIRTUTIS PRAEMIUM, odnotowujemy na medalu Sebastiana Dadlera oraz jego miniaturowej transpozycji znajdującej się obecnie w zbiorach

<sup>23</sup> Biblioteka Jagiellońska. Rkps 5352 II. K. 201 r.

<sup>24</sup> Autor nieznan, miniatura portretowa królewicza Władysława Zygmunta, przed 1631, Kraków. *Muzeum XX. Czartoryskich*. Nr inw. XII. B.

<sup>25</sup> O. Stanisław ze Stolca, rysunek *Dwie wrogie armie (Układy pokojowe między Polską a Turcją)*, *Graduał Karmelitański*, 1644 – inicjał D na karcie 261 verso, Kraków, klasztor karmelitów trzewickich na Piasku; repr. w: Rostworowski 1983, il. 105.

<sup>26</sup> Autor nieznan, Władysław IV, ol., pl. *Muzeum Okręgowe w Toruniu*. Nr inw. MT/M/18/SN.

<sup>27</sup> Por. fotografię archiwalną malowidła Bartłomieja Strobla p.t. Portret Władysława IV ze sceną holdu (Malborka?) w tle. *Muzeum Okręgowe w Toruniu*. Nr inw. A. 237; Tylicki 2000: 86.

<sup>28</sup> Peter Danckerts de Rij z kolei wzorował się na wizerunku namiestnika Zjednoczonych Prowincji księcia Fryderyka Henryka Orańskiego (Morka 1986: 104–108, il. 137, 138). Strój modela autor określa jako „rajatarski”.



Il. 5. Jean de Baan, *Przyjęcie posłów szwedzkich w Sztumskiej Wsi*, 1663, ol., pl., ok. 256 × 257 cm, fragment, *Lwowskie Muzeum Historyczne*, nr inw. Ж-1406, dawniej Izba Stołowa zamku w Podhorcach (fot. I. Levin); Jean de Baan, *Władysław IV przyjmuje hold starszyny kozackiej*, fragment, dawniej w zamku w Podhorcach, *Archiwum Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN* (autor fotografii nieokreślony, nr neg. 157864); Paul Prieur, *Miniatura dwustronna Władysława IV*, 1645, fragment rewersu, złoto, emalia, 4,4 × 3,8 cm, bpk / Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. nr M. 284 (fot. Jörg P. Anders)

berlińskich<sup>29</sup>. Pokłosie nie zachowanego pierwowzoru z ok. 1635 roku dostrzegamy w malowidłach plafonowych z zamku w Podhorcach (5 il.). W czasie podróży do cieplic badeńskich w sierpniu 1638 roku król przywdział jak zwykle strój stosowny do peregrynacyjnego *decorum* – pod Nikielszurkiem cesarza przywitał „ubrany w skórę jako podróżny”<sup>30</sup>. Kontekst podróżującego wojownika-jeźdźca konweniował z toposem Księcia godnego wieńca chwały, wpisując się w konsekwentnie kreowany wizerunek suwerena.

Chcąc wskazać analogię do portretu mińskiego w ikonosferze Rzeczypospolitej pierwszej połowy XVII wieku, należałoby przywołać podobiznę Krzysztofa III Mikołaja Sapięhy (1607–1631), podstołogo litewskiego (1630), a następnie pisarza Wielkiego Księstwa Litewskiego (od 1631). Syn kanclerza Lwa Sapięhy z portretu tzw. galerii kodeńskiej, bazującego zapewne na konterfekcie powstałym w trakcie pobytu w Brukseli (supozycja Marii Kałamajskiej-Saeed), spogląda na nas w kanarkowym kaftanie gęsto zdobionym srebrnym galonem, z pąsowymi mankietami; na piersiach skórzany, wyszywany srebrem pendent podtrzymujący rapier; srebrny pasek wyznacza

29 S. Dadler, Medal Władysława IV z obeliskiem, 1639, srebro, 53,5 × 45 mm. *Muzeum Narodowe w Poznaniu*. Nr inw. MNP GN E 505; Stahr 1990: 103, il. 66.

30 Sobieski 1991: 234, 262. O stroju podróżnym: Wolf 1949: 286.

talię oryginalnego koletu, spod którego wystają tylko częściowo rozpięte w okolicach łokcia rękawy; na metalowy obojczyk opada swobodnie dosyć wąska, choć o znacznej średnicy kryza – zbliżona do typu określanego w źródłach jako *fraise à la confusion*<sup>31</sup>. Kolet w rybie łuski stanowił jednak rzadkość, owoc przemysłanego i wysublimowanego procesu tworzenia własnego wizerunku.

\*

Warto w tym miejscu zastanowić się, na ile postać Gustawa II Adolfa wpłynęła na proces autokreacji, w tym kostiumowej, Władysława IV. Najprawdopodobniej z inicjatywy drugiego Wazy jedną z komnat Zamku Warszawskiego ozdobiła „*Statua equestris Gustawa Adolfa, spiżowa*“<sup>32</sup>. Jak konstatuje Walter Leitsch, Władysław był niezwykle wrażliwy na punkcie dobrego imienia rodziny. Demonstracyjnie unikał odwiedzania pewnego kolegium jezuickiego, w którym przygotowano dlań komedię o królu Szwecji. Polecił przekazać zakonnikom, że „oczywistym jest chyba, że nie ma zamiaru znosić tego rodzaju paszkwili o swych krewnych“<sup>33</sup>. Jak zauważył Adam Szelągowski, „nie taił się z oznakami uwielbienia dla Gustawa Adolfa. Mówi, iż cieszy się, że taki waleczny bohater powstał w jego rodzinie i że sam szczyti się z jego zwycięstw“<sup>34</sup>. Umieszczenie w głównej sali reprezentacyjnej królewskiego zamku w Grodnie (prymarnej siedziby królewicza) obrazu ze sceną bohaterskiej śmierci szwedzkiego króla pod Lützen nie było działaniem nieprzemysłanym<sup>35</sup>. Podobnie jak prośba o przekazanie Władysławowi rapiera po zmarłym. Posłowie szwedzcy króla polskiego „równali *et corpore et animo* do nieboszczyka Gustawa“<sup>36</sup>. Zapewne na polecenie samego monarchy przemalowano konterfekt króla Szwecji, nadając mu rysy Władysława<sup>37</sup>. Poprzez kolekcję rodziny Schaffgotschów w Warmbrunn trafił on na Zamek Królewski w Warszawie jako depozyt Muzeum Narodowego<sup>38</sup>. Ażurowy klejnot medalowy w kolekcji Kunsthistorisches Museum we Wiedniu (6 il.)<sup>39</sup>, zapewne przekazany na dwór cesarski w związku z

31 Autor nieokreślony, Portret Krzysztofa III Sapichy, z galerii kodeńskiej, kolekcja M. Sapichy, depozyt w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, dep. 755. Repr. w: Kałamajska-Saeed 2006: 151, il. 166.

32 Lileyko 1984: 176.

33 Leitsch 2009: 1690.

34 Szelągowski 1900: 7.

35 Chynczewska-Hennel 2006: 241.

36 Janusz Radziwiłł do ojca Krzysztofa, obóz pod Kwidzynem, 16 września 1635. *AGAD AR*. Dz. IV. Koperta sygn. 180. List nr 125.

37 Trudno jest odnaleźć wśród zachowanych przekazów ikonograficznych jakiegokolwiek wizerunek króla Gustawa Adolfa w peruce. Być może wyjątek stanowią rysunki Hansa Friedricha Schorera zachowane w Muzeum Narodowym w Sztokholmie, przedstawiające władcę na koniu, z głową nakrytą swoistym „hiszpańskim“ tupecikiem, por. Bjurström 1972, poz. nr 468.

38 Zob. J. Żukowski. Staroświeckie zażywanie sukien. O portretach fantastycznych Radziwiłłów i Wazów. *Portrety książąt Radziwiłłów i ich krewnych. Rekonstrukcja rozproszonego dziedzictwa*. Materiały konferencji naukowej, Nieborów 29 września 2009 (w druku).

39 Stahr 1990: 102, il. 61.

negocjacjami małżeńskimi 1636–1637 roku, okazuje się zadziwiająco zbliżony formalnie do medalionu Gustawa Adolfa z amsterdamskiego Rijksmuseum<sup>40</sup>. Wpisywanie się w topos monarchiczny Lwa Północy, aspirującego do roli przywódcy świata protestanckiego, miało niebagatelne znaczenie w okresie przedelekcyjnym oraz w czasie pertraktacji mających na celu ślub z protestantką, Elżbietą Stuartówną<sup>41</sup>. Władysław IV potrafił jak żaden inny władca elekcyjny wykorzystywać propagandowe właściwości kostiumu, czego przedmiotowy portret jest świetną egzemplifikacją.



### Zakończenie

Jeszcze w 1620 roku zaufanie protestantów zamieszkujących Rzeczypospolitą do królewicza Władysława miało więcej niż ograniczony zasięg. W przeciągu najbliższych piętnastu lat ów *homo politicus* uczynił wiele, aby zaskarbić sobie przychyłność owych kręgów. W przekonaniu licznych historyków, niezależnie od szczerych przekonań wolnościowych, na stronę dysydentów przechylały go względy polityczne, przede wszystkim chęć przypodobania się obecnym bądź spodziewanym elektorom protestanckim (względnie poddanym w królestwie Trzech Koron). Demonstracyjnie czytający wydanie Biblii protestanckiej sobie dedykowanej oraz przyjmujący różnowierców „z łagodną twarzą”, konsekwentnie kreował się na Wielkiego Toleranta, hojnego opiekuna prześladowanych innowierców. Faktem jest, iż z niezwykłym talentem zdołał uzyskać przychyłność dysydentów, a poparcie udzielone przez Rzym zagwarantowało przebieg elekcji po jego myśli. „Tutaj może każdy wyznawać wiarę jaką mu sumienie dyktuje” – zachwycał się Rzeczypospolitą Marcin Opitz 10 lat po powstaniu mińskiego płótna.

Wizerunek Władysława stanowi niemal unikatowe świadectwo gdańskiej twórczości portretowej trzeciej dekady XVII wieku. Dokumentując złożoność procesu samoidentyfikacji drugiego Wazy, wpisuje się jednocześnie w akcję propagandową zorganizowaną przez królewicza niezadowolonego z narzuconej mu przez ojca funkcji *reformato generale* (jak sam to z przekąsem określił), niepewnego co do

Il. 6. Klejnót ażurowy wykonany z medalu Władysława IV, awers, złoto, emalia, 55 × 42 mm, Wiedeń, *Kunsthistorisches Museum*, Samml. v. Medaillen, Münzen u. Geldzeichen, nr inw. MK 10797 bβ (fot. Muzeum)

<sup>40</sup> Emaliowane zawieszenie oparte na złotym medalu portretowym Gustawa Adolfa autorstwa Sebastiana Dadlera. *Rijksmuseum*. Nr inw. RBK 17190, zob. *Princely Magnificence* 1980, poz. 124.

<sup>41</sup> Plany ożenku z protestantkami – wdową po Gustawie Adolffie, jego córką oraz siostrą, a następnie siostrzenicą Karola I Stuarta – niezależnie od tego, czy stanowiły jedynie wybieg dyplomatyczny, miały stanowić równocześnie dowód tolerancyjnego usposobienia władcy (Trawicka 1966).

wyników wyborów *viritim*, więcej – postawionego przed groźbą elekcji *vivente rege* wykluczającej jego osobę<sup>42</sup>. Kreuje obraz heroicznego wojownika – potestatywnego konkurenta kuzyna Gustawa Adolfa, który zdaje się wołać za swą lemmą: VEL SIC ENITAR – „choćby i tak dopnę swego!”.

Gauta 2010 08 06  
Parengta 2010 10 20

## Bibliografia

1. Arnold, J. A study of three jerkins. *Costume*. 1971. 5: 36–43.
2. Arnold, J. *Patterns of Fashion. The Cut and Construction of Clothes for Men and Women c. 1560–1620*. London: Macmillan, 1985.
3. Baart, J. M. Een 16de-eeuws leren wambuis naar landsknechten-mode. *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*. Wyd. R. Kistemaker, M. Jonker. Amsterdam: De Bataafsche Leeuw: Amsterdams Historisch Museum, 1986. 68–77.
4. Beaulieu, M. *Contribution à l'étude de la mode à Paris. Les Transformations du Costume élégant sous le règne de Louis XIII (1610–1643)*. Paris: R. Munier, 1936.
5. Bernis, C. *El traje y los tipos sociales en "El Quijote"*. Madrid: Ediciones El Viso, 2001.
6. Bjurström, P. *German Drawings*. Stockholm: Nationalmuseum, Allmanna Forlaget, 1972.
7. Bober-Tubaj, A. *Martin Opitz (1597–1639). Praca wydana z okazji czterechsetlecia urodzin poety*. Tłum. M. Szyrocki. Bolesławiec: Muzeum Ceramiki, 1997.
8. Chadyka, A.; Karandaszava, T. Portret Władysława IV (?). *Historyczny portret Wielkiego Księstwa Litewskiego XVI–XVIII wieków*. Katalog wystawy maj 2002–maj 2003. Mińsk 2003. 71–72.
9. Chynczewska-Hennel, T. *Nuncjusz i król. Nuncjatura Maria Filonardiego w Rzeczypospolitej 1636–1643*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2006.
10. Czapliński, W. *Władysław IV i jego czasy*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1976.
11. Grzybkowska, T. *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
12. Gutkowska-Rychlewska, M. *Historia ubiorów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968.
13. Hart, A.; North, S. *Historical Fashion in detail. The 17th and 18th centuries*. London: V & A Publications, 1998.
14. Kinderen-Besier, J. H. Der. *Spelevaart der mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Querido, 1950.
15. McNeil Kettering, A. Gerard ter Borch's Military Men: Masculinity Transformed. *The public and private in dutch culture of the Golden Age*. Wyd. A. K. Wheelock Jr., A. Seeff. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 2000. 100–119.
16. Köhler, C. *A History of Costume*. New York: Dover Publications, 1963.
17. Iwicki, Z. *Oliwa wczoraj i dziś. Przewodnik po zabytkach katedry i byłego klasztoru*. Gdańsk: FBG; Pelplin: Bernardinum, 2001.
18. Kalamajska-Saeed, M. *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiebow na tle staropolskich galerii portretowych*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006.

42 Władysława już od wczesnej młodości cechowała otwartość umysłu – czego ilustracją może być stosunek do Hugona Grotiusa, twórcy prawa międzynarodowego i promotora idei pacyfikacji religijnej, czy choćby sprawa Galileusza. Po skazaniu przez Inkwizycję naukowca za rozpowszechnianie nauki zgubnej dla chrześcijaństwa, wziął w obronę poznanego osobiście myśliciela, „którego kochał i ogromnie cenil”, usiłując zorganizować szerszą akcję dyplomatyczną. Na analogicznej zasadzie wspierał Giovanniego Ciampolego. Źródła nieortodoksyjnego, humanistycznego przesłania religijno-moralnego obrazu *Uczta u Heroda* Strobła w Prado, Jacek Tylicki i Ludwik Meyer upatrują w irenicznych, „konciliacyjnych i ponadkonfesyjnych” poglądach domniemanego fundatora, króla Władysława (zob. Tylicki, Meyer 1993 [1996]; Bober-Tubaj 1997: 41).

19. Leitsch, W. *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen*. Bd. 3. Wien: Verlag der Österreichisch Akademie der Wissenschaften, 2009.
20. Lileyko, J. *Zamek warszawski – rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
21. Mamuszka, F.; Stankiewicz, J. *Oliwa: dzieje i zabytki*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1959.
22. Mamuszka, F. *Oliwa. Okruchy z dziejów, zabytki*. Gdańsk: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985.
23. Meyer, M. *Das Kostum auf niederländischen Bildern*. Münster, 1986.
24. Morka, M. *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
25. Mortier, B. M. Costume in Frans Hals. *Frans Hals*. Wyd. S. Slive. Munich: Prestel, 1989. 45–60.
26. Nicolai, F. *Über der Gebrauch der falschen Haare und Perrucken*. Berlin: [s. n.], 1801.
27. Palliser, B. *A History of Lace*. Detroit: Gale, 1971.
28. Pałubicki, J. *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*. T. 2. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2009.
29. Pisetzky, R. L. *Storia del costume in Italia*. T. 3. Milano: Istituto editoriale italiano, 1966.
30. *Princesly Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630*. Opr. A. Somers Cocks. London: Debreth's Peerage, 1980.
31. *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji*. Oprac. A. Przyboś. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.
32. Pylkkänen, R. *Säätyläispuku Suomessa vanhemmalla Vaasa-ajalla, 1550–1620*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1955.
33. Quicherat, J. *Histoire du costume en France*. Paris: Libraire Hachette et Cie, 1877.
34. Rostworowski, M. *Polaków portret własny*. Warszawa: Arkady, 1983.
35. Sobieski, J. *Peregrynacja po Europie (1607–1613); Podróż do Baden (1638)*. Oprac. J. Długosz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
36. Roy, H. *La vie, la mode et le costume au XVIIe siècle. Epoque Louis XIII*. Paris: É. Champion, 1924.
37. Spicer, J. The Renaissance elbow. *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Wyd. J. Bremmer, H. Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 1994. 84–128.
38. Stahr, M. *Medale Wazów w Polsce 1587–1668*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.
39. Strömbom, S. *Iconographia Gustavi Adolphi*. Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1932.
40. Sulerzyska, T. Inwentarz galerii obrazów Radziwiłłów z XVII w. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1961. XXIII Z(3): 267–284.
41. Szelągowski A. Układy królewicza Władysława z Gustawem Adolfem. *Kwartalnik Historyczny*. 1900. XIII: 1–32.
42. Szypowski, M. I A. *Oliwa – muzyka wieków*. Warszawa: Fundacja Artibus-Wurlitzer, 1993.
43. Trawicka, Z. Projekt kalwińskiego małżeństwa Władysława IV. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*. 1966. XI: 93–100.
44. Tylicki, J.; Meyer, L. Sztuka i polityka Anno 1639. Obraz B. Strobla w Prado. *Porta Aurea*. 1993 [1996]. 2: 136–137.
45. Tylicki, J. *Bartłomiej Strobel malarz epoki wojny trzydziestoletniej*. T. 2. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2000.
46. Ventura, P. Cuoio e pellicce. *La moda*. Pod red. C. M. Belfanti, F. Giusberti. Torino: Giulio Einaudi, 2003. 441–482.
47. Wolf, Z. Podróżnicy włoscy o Polsce XVII wieku. *Studia z dziejów kultury polskiej*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1949. 281–292.
48. Бялявіна, В. М.; Ракава, А. В. *Мужчынінскі касцюм на Беларусі*. Мінск: Беларусь, 2007.
49. Высоцкая, Н.; Михальченко, А. О несвижской коллекции по документам ЦК КПБ 1936–1941 гг. *Нясвіжскія зборы Радзівілаў*. Мінск: Беларускі Фонд Культуры, 2002. 73–100.

Jacek Żukowski

## The portrait of Ladislas IV Vasa from the National Art Museum of the Republic of Belarus

### Summary

Painted around 1626, the portrait of Royal Prince Ladislas IV of the House of Vasa, previously in the Radivil Nesvizh Collection, was unknown to the general public until 2002. Attributed to the Gdansk painter Thomas Tetzze (Tesel), the canvas is a missing link between the rich iconography of the royal sitter from the period of his European peregrination and representations of the sovereign inspired by his election, coronation and the Smolensk campaign. The present study aims to elucidate the circumstances in which the Nesvizh canvas was created, as well as to reconstruct the circle of addressees of the portrait group it belongs to. One of the research disciplines which could prove helpful in breaking the code of the said representation is costumology situated in a wider cultural context.

The painting illustrates the political aspirations held by the elder son of Sigismund III of the House of Vasa, wanting to take command of the Polish troops during the war with Gustav II Adolph of Sweden and, in the long run, preparing to regain the Swedish throne. It might also reflect the Prince's intention to create the image of a warlike sovereign who would nevertheless guarantee religious peace, an image that would appeal to the future Protestant electors of the Polish Commonwealth. It might also be part of the campaign against the idea of *vivente rege* election, excluding Ladislas from the struggle for the throne. The Prince styles himself to look like a true rival to the Lion of the North, e. g., by putting on a leather jerkin and making the expansive gesture of *akimbo*. The latter illustrates the sitter's readiness to protect and govern; it also expresses his ambitions related to spatial dominion and creates the impression of power, pride and ostentation. The image of a warrior was entirely in line with the idea of a Prince worthy of the wreath of glory, willing to accept the well-deserved honours. Like no other Polish elective king, Ladislas IV knew how to use the propaganda features of dress, and the portrait under analysis is a case in point.

KEY WORDS: Ladislas Vasa, Gustav Adolph, portrait, Gdansk school, portrait costume, French fashion, jerkin, akimbo, Minsk, Nesvizh