

Polityczno-społeczne uwarunkowania magnackiego mecenatu artystycznego w nowożytnej Rzeczypospolitej (XVI-XVII w.)

Katarzyna Janicka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

W polskiej literaturze opracowania poświęcone mecenatowi artystycznemu władców¹, grup społecznych², rodów i osób reprezentujących elitę I Rzeczypospolitej³ są dość liczne, natomiast brakuje ustaleń dotyczących mecenatu sprawowanego przez magnaterię. Problem ten jest jedynie wzmiankowany przez historyków w kontekście działalności magnaterii oraz historyków sztuki w związku z badaniami nad architekturą rezydencjonalną. Pomimo że dyskusja nad zjawiskiem mecenatu artystycznego obecna jest w polskich badaniach od około 100 lat, nie osiągnięto konsensusu odnośnie istoty i genezy tego zjawiska, a co za tym idzie, jego specyfika i ewentualna skala występowania w nowożytnej Rzeczypospolitej pozostają niezbadane. Na podstawie dotychczasowych ustaleń nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czym jest mecenat artystyczny i czy można go odnieść do magnaterii. Do takiego stanu rzeczy przyczynia się głównie fakt, że w badaniach nad polskim mecenatem termin ten stosuje się intuicyjnie. Brakuje także podstawowych ustaleń, przede wszystkim



¹ Zob. np. Cz. Lechicki, *Mecenas Zygmunt III i życie umysłowe na jego dworze*, Warszawa 1932; J. Starzyński, *Dwór artystyczny Jana III*, „Życie Sztuki” t. 1 (1934); A. Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I Brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV-XVIII w.*, Opole-Wrocław 1970; T. Mańkowski, *Mecenas artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Z. Prószyńska, wstęp W. Tatarkiewicz, Warszawa 1976; Z. Wazbiński, *Władysław IV jako „artis pictoriae amator”*. Przyczynek do polityki artystycznej Wazów, cz. 1, [w:] *Rubens, Niderlandy i Polska. Materiały sesji naukowej, Łódź 25-26 lutego 1977*, red. J. A. Ojrzyński, Łódź 1978; J. A. Chrościcki, *Czy można nazwać mecenasami polskich Wazów?*, [w:] *Tryumfy i porażki. Studia z dziejów kultury polskiej XVI-XVIII wieku*, red. M. Bogucka, Warszawa 1989.

² Zob. np. S. Łempicki, *Biskupi polscy jako mecenas sztuki*, „Przegląd Powszechny” R. 47, 1930; Z. Fafius, M. Glińska, Z. Radacki, *Mecenas książąt zachodniopomorskich w XVI i XVII wieku*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, red. E. Studniarkowa, Warszawa 1972; J. A. Chrościcki, *Wiadomości o mecenacie artystycznym magnaterii i szlachty polskiej na podstawie panegiryków pogrzebowych od XVI do końca XVIII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” t. 9 (1973); M. Rożek, *Mecenas artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977; E. Kotarski, *Gdańska Rada Miasta w XVII wieku w roli mecenasa*, [w:] *Tryumfy i porażki...*; J. Dzik, *Przyczynek do mecenatu artystycznego Kościoła w XVII wieku*, „Nasza Przeszłość” t. 75 (1991); P. Kondraciuk, *Mecenas artystyczny duchowieństwa diecezjalnego w ordynacji zamojskiej w XVII i XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 2002, z. 4.

³ Zob. np. M. Lewicka, *Mecenas artystyczny Jana Zamojskiego*, [w:] *Studia renesansowe*, red. M. Walicki, t. 2, Wrocław 1957; A. Kurzątkowska, *Firlejowie-Broniewscy i ich fundacje. Przyczynek do mecenatu Firlejów w XVI i XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 1; J. Długosz, *Mecenas kulturalny i dwór Stanisława Lubomirskiego wojewody krakowskiego*, Wrocław 1972; B. Majewska-Maszkowska, *Mecenas artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736-1816)*, Wrocław 1976; W. Karkucińska, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676-1746). Działalność gospodarcza i mecenat*, Warszawa 2000; I. Rolska, *Firlejowie Leopardi. Studia nad patronatem i fundacjami artystycznymi w XVI-XVII wieku*, Lublin 2009; A. Betlej, *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.

kryteriów warunkujących określanie protektora sztuki mianem „mecenasa”, oraz metod badania mecenatu artystycznego.

W niniejszym artykule ograniczam się do kwestii mecenatu artystycznego sprawowanego przez magnaterię w XVI i XVII w., pomijając okres późniejszy ze względu na odmienność panującej wówczas sytuacji polityczno-społecznej i ekonomicznej, której uwzględnianie spowodowałoby przekroczenie założonej objętości pracy. Cezura przypada na okres panowania dynastii Wettynów, która powoływała się na inną tradycję patronatu niż ta wypracowana w I Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku. Inaczej w tym czasie przedstawia się także problem rezydencji, dworu i ceremoniału.

Problem mecenatu artystycznego w epoce nowożytnej stanowi w literaturze europejskiej przedmiot intensywnej refleksji. Szczególnie zaawansowane są studia dotyczące renesansu. Pomimo że ożywiona dyskusja prowadzona jest w interdyscyplinarnym środowisku od kilkudziesięciu lat, to badaczom umyka istota mecenatu. Trudności w wypracowaniu metod jego badania wynikają w dużej mierze z braku klarownie zarysowanych granic pojęcia, co dobrze uzmysławia tłumaczenie tytułu książki Francisa Haskella *Patron and Painters*⁴ – powszechnie uznanej, podstawowej lektury dotyczącej tego zagadnienia – na języki europejskie: na niemiecki – *Maler und Auftraggeber*⁵, na włoski – *Mecenati et pittori*⁶; podobnie na francuski *Mecenes et peintres*⁷. Jak z tego wynika, terminy „mecenat”, „patron” i „zleceniodawca” traktuje się jako synonimy, choć z drugiej, cała tradycja badawcza uznaje je za odrębne. Kluczowa powinna być zatem odpowiedź na pytanie, czy należy je postrzegać jako zamienne, a jeśli nie, to co je różni. Ulrich Oevermann proponował stosowanie terminu „mecenat” jedynie w wymiarze indywidualnym, w odniesieniu do zamożnej i wpływowej jednostki lub rodziny, której działalność mecenasowska, pozornie bezinteresowna, służyła manifestowaniu pozycji. Natomiast pojęcie „patronat” ma według niego wymiar państwowy, wiąże się z osobą władcy, a zasadniczym celem działalności patronackiej jest utworzenie centrum kulturalno-artystycznego o znacznej sile oddziaływania i czerpanie z tego korzyści⁸. Z kolei Peter Hirschfeld skupił się na roli zleceniodawcy w kreowaniu dzieł sztuki, a termin „mecenat” stosował w odniesieniu do relacji pomiędzy nim a artystą⁹.

Polscy badacze różnych dziedzin terminem „mecenat” posługują się intuicyjnie i kreatywnie, o czym świadczy wachlarz pojęć takich jak mecenat naukowy, mecenat architektoniczny, mecenat dworski, mecenat senatorski, mecenat idealny, mecenat obligatoryjny¹⁰ etc. Mniejszą popularnością w języku polskim cieszą się określenia „patronat” i „patron” w odniesieniu do działalności wspierającej twórczość¹¹. W badaniach proponuje się nieostre definicje, według których mecenat artystyczny obejmuje: opiekę nad artystami, działalność fundatorską, kolekcjonerstwo oraz twórczość amatorską¹².



⁴ F. Haskell, *Patron and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven – London 1980 (wyd. 1: 1963).

⁵ *Idem*, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996.

⁶ *Idem*, *Mecenati et pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

⁷ *Idem*, *Mecenes et peintres L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris 1991.

⁸ U. Oevermann, *Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage*, [w:] *idem*, J. Süßmann, Ch. Tauber, *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst: Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007, s. 13–14.

⁹ P. Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle der Auftraggebers in der Kunst*, München– Berlin 1968.

¹⁰ J. A. Chrościcki (Czy można..., s. 188) wprowadza do polskich badań termin „mecenat obligatoryjny” („*mécenat obligatoire*”), użyty przez francuskiego historyka J.–P.–R. Coquais w 1979 r. w odniesieniu do urzędników miast prowincji Cesarstwa Rzymskiego. Zob. też M. Pięniżek–Samek, *Tributum Gratitude Reddo. Fundacje artystyczne na terenie Kielc w XVII i XVIII wieku*, Kielce 2005, s. 24.

¹¹ Określenia patronat w kontekście działalności artystycznej i fundacyjnej rodu Firlejów używała m.in. I. Rolska (*op. cit.*, s. 1).

¹² Przykładowo, propozycja E. Śnieżyńskiej–Stolot: *Pojęcie mecenatu artystycznego*, „*Foliae Historiae Atrium*” t. 7 (1981).

Istotnym uchybieniem badawczym jest nieprecyzyjne stosowanie terminów „fundator” i „mecenasa”, traktowanych jako synonimy m.in. przez Zdzisława Kępińskiego i Anielę Sławską¹³, Jana Białostockiego¹⁴, Józefa Długosza i Władysława Czaplińskiego¹⁵. Doprowadziło to do błędnego wniosku, że każdego zleceniodawcę zatrudniającego artystę i finansującego przedsięwzięcie budowlane lub zamawiającego dzieło sztuki można nazwać mecenasem¹⁶. Już Maria Lewicka proponowała zawężenie i doprecyzowanie tego pojęcia – poprzez rozróżnienie dwóch form mecenatu, „takiego, kiedy pobudką jest zamiłowanie i wewnętrzna potrzeba, łączące się ze znawstwem, i takiego, kiedy pobudką jest przede wszystkim praktyczne zapotrzebowanie”¹⁷. Na celowość konkretnych zadań realizowanych przez artystów skupionych wokół mecenasa i ich aspekt ideowo-propagandowy wskazywał Witold Krassowski, proponując zastąpienie „mecenatu” terminem „polityka artystyczna”¹⁸. Z kolei Alicja Kurzątkowska zaproponowała termin „mecenat dworski”, odnoszący się, jej zdaniem, do sytuacji, gdy artyści otoczeni byli opieką po to, by realizować konkretne zlecenia¹⁹. Warto przypomnieć, że termin „mecenat”, wywodzący się od przydomka Gajusza Cilnuszka Mecenas, rzymskiego polityka udzielającego finansowego wsparcia literatom²⁰, do połowy XIX w. był powszechnie wiązany z protekcją ludzi pióra. Dopiero w połowie tegoż stulecia został rozszerzony na działalność na polu sztuki i odtąd historycy sztuki stosują go w odniesieniu do opieki nad artystami²¹. Jest więc z punktu widzenia sztuk plastycznych pojęciem wtórnym²². Mecenat artystyczny i mecenat literacki²³ są odrębnymi zjawiskami o różnych mechanizmach działania, zatem należy stosować odmienne metody ich badania.

Druga poważna przeszkoda stojąca na drodze do pełnego wyjaśnienia zjawiska mecenatu artystycznego tkwi w metodologiach, a dokładniej w ich heterogeniczności. W badaniach europejskich uwagę skupiano przede wszystkim na relacji pomiędzy patronem a artystami, uznając ją za istotę mecenatu. Koncepcja Ernsta Gombricha z lat 60. XX w. zakładała prymat artysty i jego autonomię twórczą w epoce renesansu, rolę „patrona” ograniczając do finansowania przedsięwzięcia²⁴. Francis Haskell, zajmujący się problemem patronatu nad malarzami w XVII-wiecznym Rzymie, podkreślał złożoność tego zjawiska, jego silne uwarunkowania społeczne oraz wskazywał na szeroką gamę możliwych relacji między „patronem” a jego protegowanymi²⁵. Zdaniem



¹³ Z. Kępiński, A. Sławska, *Zagadnienie mecenatu na przykładzie portretu polskiego od XVI do XVIII wieku*, „Studia Muzealne” t. 1 (1954).

¹⁴ J. Białostocki, *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca*, [w:] *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984.

¹⁵ J. Długosz, W. Czapliński, *Mecenat magnacki*, [w:] *idem*, *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1976.

¹⁶ W związku z chaosem pojęciowym silnie zakorzeniło się w literaturze przedmiotu stosowanie terminu „fundacja” w odniesieniu do budowy rezydencji – bez zważania na to, że powinien on odnosić się wyłącznie do sytuacji, w której fundator zapewniał środki finansowe na utrzymanie budowli, czego w odniesieniu do rezydencji nie praktykowano.

¹⁷ M. Lewicka, *op. cit.*, s. 332.

¹⁸ W. Krassowski, *Mecenat artystyczny czy polityka artystyczna*, [w:] *Mecenas – kolekcjoner...*

¹⁹ A. Kurzątkowska, *op. cit.*

²⁰ W tym konkretnym przypadku ludzie pióra otrzymywali protekcję w zamian za „twórczość” mającą wspierać kształtujący się system pryncypatu. Zob. S. Łempicki, *Opiekunowie kultury w Polsce*, Lwów 1938, s. 6. Warto podkreślić, że termin „mecenasa” wiązano z osobą Mecenas – szlachcica i dworzanina cesarza Oktawiana Augusta i opiekuna twórców (poetów) – już w XVI wieku. Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M. R. Mayenowa, t. 13, Wrocław 1981, s. 268.

²¹ Zob. E. Śnieżyńska-Stolot, *op. cit.* Autorka wyczerpująco omawia dzieje terminu „mecenat”.

²² Zwrócił na to uwagę J. A. Chrościcki (*Czy można...*, s. 184).

²³ Na potrzebę rozróżnienia mecenatu artystycznego i literackiego wskazywał w latach 20. XX w. S. Łempicki (*op. cit.*, s. 9).

²⁴ E. Gombrich, *The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources*, London 1960.

²⁵ F. Haskell, *Patron and Painters...*

badacza, klasyczna forma patronatu opierała się na formalnej współpracy polegającej na włączeniu artysty do struktur dworskich. W efekcie zapewniało mu protekcję, na którą składało się zakwaterowanie, stałe wynagrodzenie, możliwość rozwoju i zdobycia uznania, a tym samym – zleceń od innych „patronów”²⁶. Korzyści uzyskiwane przez „patrona” to m.in. priorytetowa realizacja jego zamówień oraz wzrost jego pozycji w rywalizacji z innymi osobami sprawującymi patronat. Ponadto, Haskell dowodził w sposób przekonujący, że „patronage”, rozumiany jako więź personalna oparta na szacunku oraz obowiązku opieki społecznej i finansowej, jest pojęciem abstrakcyjnym, a wspieranie sztuki od starożytności po współczesność determinowane było, przede wszystkim potrzebą zapewnienia prestiżu władzy²⁷.

Kiedy w latach 70. i 80. XX w. coraz częściej skłaniano się ku założeniom „social art history”, wiodącą metodą w badaniach nad problemem mecenatu stała się perspektywa socjologiczno-antropologiczna, upowszechniona przez trzech badaczy. Arnold Hauser analizował dzieje sztuki, dostrzegając problem patronatu jako zależności między strukturą społeczeństwa, instytucją dworu i artystami; na tej podstawie wprowadził określenie „sztuki dworskiej”²⁸. Z kolei Martin Warnke wskazywał na korelację między feudalnym charakterem stosunków społecznych a instytucją dworu i artystami w epoce nowożytnej. Szczególny status człowieka sztuki widział w związku z „intelektualnym” potencjałem dzieła, będącego przekaznikiem treści. Wysoka pozycja artysty dworskiego, wynikająca z piastowanego urzędu, niezależności od cechu i stabilnej sytuacji majątkowej, miała związek z nowym zadaniem postawionym przed sztukami plastycznymi, które służyły reprezentacji prestiżu władzy. Warnke, skupiając się na problemie dworu jako płaszczyzny wzajemnych kontaktów i inspiracji, będącej czynnikiem oddziałującym na sztukę powstającą w jego kręgu, pominął problem mecenatu jako takiego i nie stosował tego terminu. Werner L. Gundersheimer podawał zaś w wątpliwość możliwość istnienia zjawiska patronatu bez hierarchicznej struktury społeczeństwa, wskazywał na pro- i antypatronackie aspekty patronalnego społeczeństwa. Relacje: patron–klient, porównywał z mechanizmem zwanym przez antropologów „Big Man System”, funkcjonującym na całym świecie (także w społeczeństwach plemiennych), w których lider tworzy sieć „wiernych” klientów, jednocześnie budując centrum dowodzenia resztą społeczności²⁹.

Pod koniec lat 90. XX w. popularność zyskały koncepcje metodologiczne wiążące mecenat z szeroko pojmowaną władzą i kontrolą społeczną³⁰ – czynnikami wzmagającymi potrzebę kreowania wizerunku poprzez otaczanie się artystami i sztuką. Na poziomie dyskusji interdyscyplinarnej osiągnięto konsensus w kwestii znaczącej roli zjawiska systemu klientalnego dla patronatu artystycznego w epoce renesansu³¹. Zdaniem Petera Burke’a, mecenat nad sztuką był częścią ogólnego systemu patronatu i klientów³². U progu XXI w. w studiach nad patronatem artystycznym coraz częściej zwracano uwagę na rolę kobiet³³.

²⁶ W zaproponowanym przez Haskella modelu artystę określa się jako „protégé” (‘protegowany’).

²⁷ F. Haskell, *Patronage* [hasło], [w:] *Encyclopedia of World Art*, New York 1966.

²⁸ A. Hauser, *The Social History of Art*, London 1951, t. 2.

²⁹ W. L. Gundersheimer, *Patronage in Renaissance: An Exploratory Approach*, [w:] *Patronage in the Renaissance*, ed. G. F. Lytle, S. Orgel, Princeton 1981.

³⁰ Można tu przywołać np. teksty powstałe pod wpływem M. Foucaulta, będące przetworzeniem jego teorii dotyczących m.in. kontroli społecznej – takie jak: R. Starn, L. Partridge, *Arts of Power: Three Halls of State in Italy 1300-1600*, Berkeley 1992; F. W. Kent, *Lorenzo de Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore 2004.

³¹ Zob. K. Wren Christian, D. J. Drogin, *Introduction: The virtues of the medium: the patronage of sculpture in Renaissance Italy*, [w:] *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, ed. *idem*, Farnham 2010, s. 7.

³² P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, przeł. W. K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 89.

³³ Przykładowo: *Beyond Isabella: Secular Woman Patrons of Art in Renaissance Italy*, ed. Sh. E. Reiss, D. G. Wilkins, Kirksville [Missouri] 2001; S. A. Hickson, *Woman, Art and Architectural Patronage in Renaissance Mantua: Matrons, Mystics and Monasteries (Woman and Gender in the Early Modern World)*, Farnham 2012.

W polskich badaniach nad mecenatem za oryginalną propozycję metodologiczną uznać można koncepcję Krzysztofa Dmitruka zakładającą stworzenie uniwersalnej, modelowej kategorii mecenatu³⁴. Z jednej strony, zauważając wieloznaczność tego pojęcia i problemy z jego definiowaniem, badacz dąży do zbudowania „globalnego konstruktów”, „w którym nie dochodzi do radykalnej izolacji sfery działań plastycznych od innych form aktywności twórczej”³⁵. Z drugiej, wskazuje na potrzebę rozgraniczenia mecenatu artystycznego od kulturalnego w odniesieniu do pewnych okresów i zdarzeń. Przykład ten pokazuje, że metoda o charakterze uniwersalnym nie może być skuteczna w badaniach nad mecenatem artystycznym – przede wszystkim z uwagi na konieczność uwzględniania uwarunkowań społeczno-politycznych badanego kraju i epoki historycznej³⁶. Wynika ona z zależności pomiędzy charakterem mecenatu a systemem politycznym, w którym on funkcjonował³⁷. Ustrój determinował bowiem formę systemu klientalnego, dlatego w każdym kraju w różnych epokach miał on swoistą specyfikę.

Opierając się na modelu Dmitruka i na koncepcji terminologicznej Chrościckiego, swoją propozycję sformułowała Marta Pieniążek-Samek, badająca fundacje artystyczne z XVII i XVIII wieku³⁸. Dostrzegając niejasności i problemy z definiowaniem mecenatu, zaproponowała redukcję tego pojęcia, wiążąc mecenasa ze sztuką dworską danego kraju i miano to rezerwując dla jednostek wybitnych, a więc „inwestorów czy dysponentów sztuki, którzy doszli do pozycji rzeczywistej elity umysłowej, a byli ściśle związani ze sztuką, literaturą i nauką jako ich opiekunowie i współtwórcy”³⁹. Na potrzeby badań nad działalnością fundatorską Pieniążek-Samek zaproponowała prosty, zredukowany model, na który składają się trzy elementy: zleceniodawca, dzieło i odbiorca. Badaczka uznała, że ma on „zastosowanie bez względu na terminologię pojawiającą się w jego obrębie”⁴⁰. Autorka cytowanej pracy, z jednej strony, przywołuje dyskusję toczącą się wokół pojęć związanych ze zjawiskiem mecenatu, wskazując na problemy i nieścisłości i czyniąc przy tym cenne uwagi, z drugiej zaś, pomija definicję terminu „działalność fundatorska” (jak również „fundacja” i „fundator”), a więc podstawową dla przedmiotu jej studiów. Podkreśla jedynie, iż jest odniesienie do takiej działalności pojawia się w niektórych definicjach mecenatu artystycznego⁴¹. Proponowane przez Pieniążek-Samek kryteria, np. przynależność do rzeczywistej elity umysłowej, są trudne do zweryfikowania.

Jak zatem – w obliczu braku rudymenarnych ustaleń i bez pełnego zrozumienia złożoności kluczowych problemów – badać interesujące nas tu zjawisko? Studium nad mecenatem magnackim w I Rzeczypospolitej brakuje przede wszystkim jasno zdefiniowanych terminów, takich jak „mecenasa”, „patron”, „fundator”, „zleceniodawca” oraz „polityka artystyczna”, a to implikuje niemożność wypracowania metody dostosowanej do warunków społeczno-politycznych nowożytnej Rzeczypospolitej. W związku z tym proponuję zastąpienie terminu „mecenasa artystyczny” przez „patronat artystyczny”. Po pierwsze dlatego, że rozwiązuje to problem



³⁴ K. Dmitruk, *Wokół teorii i historii mecenatu*, [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce. Studia*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999.

³⁵ *Ibidem*, s. 12.

³⁶ Na potrzebę indywidualnego podejścia wskazywał H. Trevor-Roper w książce *Princes and Artist: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts 1517–1633*, London 1976. Akcentował „historyczną, osadzoną w czasie i miejscu odrębność każdego badanego przypadku symbiozy artysty i patrona” (cyt. za: A. Mączak, *Dwór w systemach władzy i kulturze europejskiej XVI i XVII wieku. Przegląd najnowszych badań*, [w:] *Studia nad gospodarką, społeczeństwem i rodziną w Europie późnofeudalnej*, red. J. Topolski, Lublin 1987, s. 172). W polskich badaniach ahistoryczne podejście krytykował J. A. Chrościcki (*Czy można...*, s. 187).

³⁷ Dobrze ilustruje to przykład wczesnonowożytnej Italii. O ile we Florencji dominował mecenat Medyceuszów, którzy poprzez dzieła sztuki manifestowali swoją potęgę i zaznaczali obecność w przestrzeni miejskiej, o tyle w Wenecji nie byłoby to możliwe, gdyż dominujące tam tradycje republikańskie były tak silne, że obawiano się precedensu w postaci ingerencji przedstawicieli elity w strukturę miasta. Jeszcze inny charakter miał mecenat w XVII-wiecznym Rzymie – m.in. w związku z potężnym zaangażowaniem papieża.

³⁸ M. Pieniążek-Samek, *op. cit.*

³⁹ *Ibidem*, s. 28.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 29.

⁴¹ *Ibidem*.

rozdzielania mecenatu literackiego i artystycznego jako dwóch różnych zjawisk oraz eliminuje kłopoty terminologiczne z tym związane. Po drugie, stosowanie terminu „patronat” w odniesieniu do I Rzeczypospolitej wydaje się bardziej uzasadnione – z uwagi na rozwój systemu klientalnego na skalę nie mającą precedensu w Europie. Patronat artystyczny rozumiany byłby tutaj jako komponent systemu patronackiego *sensu largo*, co znajduje odzwierciedlenie w strukturze dworskiej. Dwór artystyczny stanowił część dworu magnackiego, a klienci patrona, tj. artyści – jego protegowanych. Proponowany termin dotyczy wyłącznie artystów i rzemieślników, natomiast „patronat kulturalny” – pozostałych obszarów szeroko rozumianej kultury, literatury, nauki, muzyki, teatru *etc.*

Wobec powyższego **patron** rozumiany jest jako osoba roztaczająca opiekę nad sztuką, udzielająca wsparcia artystom. Patronat artystyczny łączył się genetycznie z instytucją dworu i pozycją patrona. Dwór artystyczny współtworzyli wraz z patronem artyści skupieni w ramach systemu, zajmujący określone urzędy dworskie, otrzymujący stałe wynagrodzenie i wykonujący pracę twórczą na rzecz patrona. **Zleceniodawcą** jest osoba zamawiająca u artysty (zleceniobiorcy) wykonanie dzieła sztuki, projektu budowli *etc.* i je finansująca, pozostająca jego właścicielem. Natomiast **fundator** to osoba podejmująca przedsięwzięcie budowlane lub artystyczne, zlecająca i finansująca jego wykonanie, ponosząca odpowiedzialność za uposażenie, a więc za zapewnienie środków finansowych w celu zabezpieczenia fundacji. Według słownika PWN fundacja to „oddanie majątku nieruchomego lub ruchomego do użytkowania na określonych warunkach, z przeznaczeniem płynących z niego dochodów na wskazany cel; zapis, akt prawny nadania”⁴². Owa definicja ujawnia fundamentalną różnicę między zleceniodawcą a fundatorem, pomiędzy którymi dotąd najczęściej stawiano znak równości. **Polityka artystyczna** to całokształt działalności na polu architektury i sztuki (niekoniecznie patronackiej), mającej związek z szeroko rozumianym budowaniem wizerunku, strategiami autoprezentacyjnymi, mechanizmami manifestacji pozycji i władzy. W związku z tym dotyczy zarówno jednostek (np. władca, magnat), jak i grup (np. dynastia, ród). Przekaznikami owych treści są architektura i sztuki plastyczne, „zaangażowane” do celów propagandowych. W tym ujęciu „polityka artystyczna” nie jest synonimem patronatu artystycznego, ale niezależnym zjawiskiem, ściśle łączącym problemy polityki, władzy, architektury i sztuki⁴³.

Występowanie zjawiska patronatu artystycznego wiązać należy wyłącznie z elitą społeczną, której pozycja, prestiż i zaplecze finansowe dawały potrzebę i możliwości jego sprawowania. Pojawia się pytanie, na jakiej podstawie kwalifikować reprezentantów elity do grona patronów sztuki. Aby na nie odpowiedzieć, konieczne jest określenie zespołu kryteriów. Jako że w odniesieniu do I Rzeczypospolitej warstwą społeczną, w której obrębie można szukać potencjalnych patronów, jest magnateria, za podstawowe kryterium uznać należy, po pierwsze, majątek ziemski, stanowiący podstawy ekonomiczne działalności patronackiej. Po drugie, pozycję, rozumianą jako miejsce w hierarchii społecznej, w I Rzeczypospolitej wyznaczane początkowo przez piastowany urząd, później także przez tytuł arystokratyczny. Po trzecie, elementem warunkującym włączenie potencjalnego magnata do grona patronów sztuki są podstawy intelektualne, a więc wykształcenie oraz obycie w świecie związane z zagranicznymi studiami i podróżami. Dwa kolejne kryteria ściśle się ze sobą łączą – chodzi o posiadanie dworu magnackiego, pojmowanego jako instytucja z własną hierarchią, niezbędnego dla sprawowania patronatu, oraz rezydencji, będącej stałą siedzibą magnata, która tworzyła scenograficzną oprawę dla „*theatrum ceremoniale*”⁴⁴.



⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Zob. fundacja [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/fundacja;5428952.html> (data dostępu: 17 IV 2019).

⁴³ Zob. J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.

⁴⁴ Termin przejęty z tytułu: J. Ch. Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum, oder Historisch- und politischer Schau-Platz aller Ceremonien*, Leipzig 1719–1720.

O przynależności do elity magnackiej⁴⁵, warunkującej sprawowanie szeroko rozumianego patronatu, decydowały przede wszystkim wielkość majątku ziemskiego, przekładająca się na uzyskiwanie wysokich dochodów, oraz aktywny udział w życiu politycznym – za sprawą piastowania urzędu senatorskiego⁴⁶. Zapewniały one władzę, pozycję i prestiż. Przedstawiciele magnaterii łączyły przede wszystkim pochodzenie, wychowanie i poziom wykształcenia, aktywna polityka rodowo-majątkowa, charakterystyczny styl życia oraz intensywna działalność budowlana i fundacyjna. Ta ostatnia, w kontekście patronatu artystycznego najistotniejsza, postrzegana była, począwszy od XVI w., jako niepisany „obowiązek” wyższych warstw społecznych, sposób afirmacji ich pozycji⁴⁷. Aktywność elit magnackich na polu szeroko rozumianej działalności budowlano-artystycznej przejawiała się zakładaniem miast, budowaniem zespołów rezydencjonalnych, fundowaniem kościołów i klasztorów, zamawianiem dzieł sztuki (nagrobki, wyposażenie świątyń, rezydencji, portrety *etc.*). Magnat-inwestor był, w wymiarze symbolicznym, „łącznikiem” między tradycją przodków a przyszłością, a poprzez wznoszenie rezydencji, kościołów, nagrobków *itd.* zapewniał rodzinie „wieczne” trwanie⁴⁸. Jako że magnateria była „strukturą” otwartą i dynamiczną, tworzenie latyfundiów i budowanie stref wpływów poprzez patronat magnacki stanowiły istotne „taktyki” utrzymania zdobytej pozycji. A ta „opierała się na dwóch filarach: na jego [tj. magnata] wpływach u króla i dworu oraz zapleczu politycznym, jakie stanowiła pozostająca odeń w zależności szlachta”⁴⁹. Wobec tego rezydencja należała do nieodzownych „atrybutów” magnata – wraz z funkcjonującym w niej dworem i prywatnym wojskiem stanowiła centrum nieformalnej władzy patrona w jego strefie wpływów. Taka sytuacja tworzyła podatny grunt dla potrzeby eksponowania indywidualności oraz współzawodnictwa – dwóch „propatronackich” czynników wskazywanych przez Gundersheimera. Rywalizacja pomiędzy magnatami wzajemnie oraz pomiędzy rodami magnackimi a królem była niejako wpisana w specyfikę systemu polityczno-społecznego, w którym hierarchii nie wyznaczały, jak na Zachodzie, tytuły arystokratyczne, a nadawanie urzędów leżało w gestii „obieralnego” króla. Zatem możliwość awansu wynikająca ze stałej „rotacji elit” była motorem napędowym rywalizacji. Trzecim wskazywanym przez Gundersheimera warunkiem funkcjonowania patronatu artystycznego w społeczeństwie jest jego hierarchiczna struktura. Rzeczpospolita szlachecka wbrew fundamentalnej idei równości całego stanu była zróżnicowana. Na szczycie hierarchii sytuował się król – pierwszy szlachcic; następnie – przedstawiciele elity władzy (*elita sensu stricto*), rekrutujący się w znacznej większości z magnaterii, oraz sama warstwa magnacka (*elita sensu largo*)⁵⁰.

Punktem wyjścia dla rozważań nad zjawiskiem magnackiego patronatu artystycznego w I Rzeczypospolitej jest system klientalny. Narodził się on w republice rzymskiej, gdzie określał stosunek zależności pomiędzy dwoma obywatelami, z wyraźnie zaznaczającą się nierównością siły i statusu. Układy klientalne wyznaczały podział władzy politycznej, tworząc nie usankcjonowany prawnie „system władzy”, będący potężnym narzędziem kontroli społecznej⁵¹. Zbliżony do rzymskiego ustrój polityczny wykształcony u progu nowożytności



⁴⁵ Dyskusja na temat kryteriów przynależności do magnaterii trwa, nie osiągnięto w tej kwestii konsensusu. Zob. *Magnateria polska jako warstwa społeczna. XI Powszechny Zjazd Historyków Polskich w Toruniu, Sympozjum 12, 12 września 1974 r.*, red. W. Czapliński, A. Kersten, Toruń 1974; H. Litwin, *Magnateria polska, 1454–1648. Kształtowanie się stanu*, „Przegląd Historyczny” 1983, z. 3; A. Mączak, *Problem magnaterii*, [w:] *idem*, *Od plemion do Rzeczypospolitej. Naród, państwo, terytorium w dziejach Polski*, Warszawa 1999.

⁴⁶ Wysokość dochodów magnaterii jest trudna do ustalenia. Zob. J. Długosz, W. Czapliński, *Finansowe podstawy życia magnackiego*, [w:] *idem*, *Życie codzienne...*

⁴⁷ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, wstęp E. Gieysztor-Miłobędzka, Warszawa 1980, s. 38.

⁴⁸ W. L. Gundersheimer, *op. cit.*, s. 20.

⁴⁹ A. Mączak, *Nierówna przyjaźń. Układy klientalne w perspektywie historycznej*, Wrocław 2003, s. 194.

⁵⁰ Wskazywane przez historyków kryteria przynależności do elity politycznej pokrywają się zazwyczaj z tymi warunkującymi przynależność do warstwy magnackiej. Zob. A. Sucheni-Grabowska, *Badania nad elitą władzy w latach 1551–1562*, [w:] *Społeczeństwo staropolskie. Studia i szkice*, t. 1, Warszawa 1976; E. Opaliński, *Elita władzy w województwach poznańskim i kaliskim za Zygmunta III*, Poznań 1981; W. Fałkowski, *Elita władzy w Polsce za panowania Kazimierza Jagiellończyka (1447–1492). Studium aspektów politycznych*, Warszawa 1992.

⁵¹ System klientalny funkcjonował z powodzeniem także później – w formie sformalizowanego związku zależności pomiędzy seniorem a wasalem, na którym opierał się ustrój feudalny rozpowszechniony w średniowiecznej Europie.

w Koronie, a później rozwinięty w I Rzeczypospolitej, przyczynił się do rozwoju systemu klientalnego na skalę niespotykaną w ówczesnej Europie. Wynikało to z zależności, która – czytelna na przykładzie państwa rzymskiego⁵² – nie straciła swojej aktualności w epoce nowożytnej i jest kluczowa z punktu widzenia patronatu artystycznego. O ile tendencja do centralizacji państwa skutkowałą eliminacją patronów peryferyjnych, czyniąc z monarchy patrona wszystkich swoich poddanych⁵³, o tyle tzw. system republikański charakteryzowało istnienie wielu patronów – reprezentantów elit, przy jednoczesnym ograniczeniu monopolu patronatu w rękach władcy⁵⁴. Przekładając to na realia nowożytnej Europy można stwierdzić, że w państwach wpisujących się w model monarchii scentralizowanej system klientalny także funkcjonował, z tą jednak różnicą, że miał rolę drugoplanową względem oficjalnych struktur państwowych, a w republikańskiej Rzeczypospolitej wysunął się na pierwszy plan. Badacz zjawiska klientelizmu, Antoni Mączak pisał: „klientalny status szlachty wobec wielkich właścicieli ziemskich – magnatów – był zjawiskiem, które ukształtowało ustrój Rzeczypospolitej”⁵⁵. Słabość monarchii implikowała brak silnego centrum władzy, a jej skupienie w rękach potężnych i zamożnych rodów magnackich doprowadziło do ich autonomizacji.

Z badań historyków wynika, że o funkcjonowaniu układów klientalnych możemy mówić, począwszy od XVII wieku. Niewątpliwie ekspansja systemu przypada na ten okres w związku ze wzrostem znaczenia magnaterii przy jednoczesnym ograniczaniu potencjału dworu i królewskiej klienteli. Są jednak pewne przesłanki pozwalające sądzić, że ów system działał znacznie wcześniej. Wydaje się, iż jego początków można upatrywać w polityce Kazimierza Jagiellończyka. Kreował on „nową” elitę władzy, najbardziej prestiżowe urzędy powierzając przedstawicielom rodzin poważanych w lokalnych społecznościach, mogących pośredniczyć w „patronacie królewskim” i w ten sposób umacniać pozycję władcy. Z pewnością układy klientalne funkcjonowały w połowie XVI w., o czym świadczy pytanie: „Czym jest niewola, jeśli to jest klientela? Kto wrogiem, jeśli Kmita jest patronem?”⁵⁶ – postawione przez Stanisława Orzechowskiego w liście do Jakuba Przyłuskiego z 1547 roku⁵⁷. Na funkcjonowanie systemu klientalnego wskazuje także tekst anonimowego autora z 1598 r. *A Relation of the State of Polonia and The United Provinces of that Crown*⁵⁸, według którego liczna klientela szlachecka stanowiła wyraz potęgi i potencjału politycznego.

Teoretycznie do podstawowych, nieformalnych „przywilejów” magnata należało pośredniczenie w dystrybucji dóbr pomiędzy królem a szlachtą, natomiast w rzeczywistości coraz większe znaczenie zyskiwał patronat budowany przez każdego magnata lub ród z osobna. Z tego względu, w odróżnieniu od państw zachodnioeuropejskich, nie rozwinął się w Rzeczypospolitej szlacheckiej „arystokratyczny styl działania” elit, a więc bazujący na znaczeniu i wpływach na dworze królewskim, ale „styl magnacki”, opierający się na



⁵² W okresie pryncypatu Oktawian August scentralizował państwo i dążył do monopolizacji patronatu. Juwenal i Tacyt akcentują przejście od „patronatu możnych” do „patronatu władcy”, kiedy elity utraciły swój autorytet na rzecz princepsa. Zob. A. Mączak, *Nierówna przyjaźń...*, s. 99.

⁵³ Przykładowo, w XVI-wiecznej Anglii przedstawiciele elity politycznej budowali własne klientele, ale stając się jedynie pośrednikami patronatu królowej Elżbiety I Tudor. Formując model władzy centralnej, wyznawała ona zasadę: wasal mojego wasalem. Zob. *idem*, *Klientela. Nieformalne systemy władzy w Polsce i Europie XVI-XVIII w.*, Warszawa 1994, s. 58-75; *idem*, *Nierówna przyjaźń...*, s. 112-130.

⁵⁴ Podobna sytuacja miała miejsce w Szkocji, gdzie Stuartowie opierali swoją politykę na wspieraniu patronów lokalnych, którzy budowali własne powiązania (*affinities*) jako sposób rozciągania władzy królewskiej w terenie. W efekcie król stał się punktem zbieżnym (*focal point*), raczej przewodniczącym niż bezpośrednio kontrolującym rozrzucone krainy królestwa. Zob. *ibidem*, s. 144.

⁵⁵ A. Mączak, *Klientela...*, s. 148.

⁵⁶ W *Słowniku polszczyzny XVI wieku* (t. 23, Warszawa 1995) termin „patron” rozumiany jest jako ‘opiekun, protektor, magnat w stosunku do swych dworzan’, natomiast termin „klientela” („*clientela*”) nie występuje, choć był znany i używany, jak wynika z pism z epoki przytaczanych w kontekście poprzedniego pojęcia.

⁵⁷ *Orichoviana. Opera inedita et epistulae Stanislai Orzechowski 1543-1566*, wyd. J. Korzeniowski, Cracoviae 1891, t. 1, s. 104 (nr 18). Orzechowski zestawia P. Kmitę – „patrona-tyrana”; z Janem Tarnowskim – „patronem idealnym”, rzucając światło na relacje, wzajemne obowiązki i korzyści wynikające z układu patronalnego. Pomimo że, jak podkreśla A. Mączak (*Klientela...*, s. 272), nie należy doszukiwać się obiektywizmu w narracji Orzechowskiego, przybliżyła ona zawiełość relacji wewnątrz systemu i jurysdykcję patrona, zapewniającą wewnętrzną spójność tegoż systemu.

⁵⁸ Zob. *ibidem*, s. 154.

budowaniu pozycji poprzez dwór na prowincji i szlachecką klientelę⁵⁹. Autonomia najpotężniejszych rodów przejawiała się poprzez politykę latyfundiarną oraz, począwszy od końca XVI w., poprzez zakładanie ordynacji, będących *de facto* udzielnymi księstwami⁶⁰ – takimi jak Nieśwież Radziwiłłów, Wiśnicz Nowy Lubomirskich⁶¹ i Zamość Zamojskich⁶². Były to ośrodki samowystarczalne, konkurencyjne wobec centrum władzy, umniejszające znaczenie króla i jego dworu. W stolicach tych *quasi*-księstw i hrabstw powstawały rezydencje – niezbędny warunek dla funkcjonowania dworu – stanowiące centra społeczno-polityczne, kulturalne i towarzyskie. Warto wobec tego postawić pytanie, czy funkcjonalny charakter siedziby może być wskaźnikiem sprawowania patronatu. Wydaje się to wielce prawdopodobne, zważając na skalę rezydencji magnackich, ich strukturę, dyspozycję pomieszczeń oraz sposób komunikacji. Przykładowo, w Wiśniczu Nowym i „Krzyżtoporze”⁶³ znajdowały się mieszkania dla oficjalistów, rezydentów i służby.

Integralnym elementem nowożytnego systemu klientalnego jest instytucja dworu⁶⁴, „porządkująca” ów układ zależności, nadająca mu hierarchiczny wymiar. Zdaniem Mączaka, „dwory magnackie spełniają – każdy we własnym zakresie – te wszystkie funkcje, które bywają udziałem dworu monarszego”⁶⁵. Dwory polskich królów wykazują liczne analogie do dworów zachodnioeuropejskich – w zakresie struktury, funkcji polityczno-administracyjnych oraz występowania tendencji monopolizujących⁶⁶. Nie była to specyfika polska. Według Wenera Paraviciniego nowożytny europejski dwór monarszy stanowił zaplecze materialne i logistyczne odpowiedzialne za organizację życia codziennego władcy, zapewnienie mu bezpieczeństwa, wygodnego i estetycznego otoczenia, posiłków, rozrywki, transportu *etc.*⁶⁷

Formowanie się pierwszego nowożytnego dworu królewskiego w Koronie u progu XVI stulecia było związane ze zmianą sposobu sprawowania władzy oraz rozbudową jej centralnego ośrodka na Wawelu przez Zygmunta I. Transformacje te przyczyniły się do zmian w strukturze i liczebności dworu, a co za tym idzie,



⁵⁹ Zob. L. Kieniewicz, *Senat za Stefana Batorego*, Warszawa 2000.

⁶⁰ Chodzi o księstwa istniejące w ramach państwa rozumianego jako federacja, w tym przypadku Rzeczpospolita. Idea ta wykazywała pewne analogie z Rzeszą Niemiecką, na co zwrócił uwagę W. Tomkiewicz. Zob. J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu i jej fundator, kanclerz Jan Zamoyski*, „Rocznik Historii Sztuki” t. 5 (1965), s. 94. Szerzej na ten temat zob. M. Kowalski, *Księstwa Rzeczpospolitej. Państwo magnackie jako region polityczny*, Warszawa 2013.

⁶¹ Trafne wydają się w tym kontekście słowa K. Szajnochy (*Dwa lata dziejów naszych 1646–1648*, Warszawa 1900, t. 1, s. 257) odnoszące się do Stanisława Lubomirskiego: „Dzięki niebu, roli i soli urosła pod szczęśliwą ręką wojewodzianka ogromna fortuna ziemska, na stopę udzielnych księstw zagranicznych, z udziałną też samowładzą rządzona”.

⁶² Ordynacja nieświejska była najważniejsza, obok ołyckiej i kleckiej, związanych z nią z trzema liniami książęcego rodu Radziwiłłów. Klucz wiśnicki został zakupiony przez Sebastiana Lubomirskiego od Kmitów wraz z tytułem hrabiowskim, natomiast Zamojscy nie posiadali tytułu. Przykład ten pokazuje, że w ówczesnej Polsce nie funkcjonowało proste przełożenie: magnat = arystokrata. Mitra książęca lub korona hrabiowska pozostawały w prawdzie istotne z punktu widzenia prestiżu, ale nie przesądzały o znaczeniu rodu na arenie politycznej, o dostępie do urzędów i o potęgze majątkowej.

⁶³ Krzyżtopór powstał najprawdopodobniej z myślą o rezydencji otwartej dla rzeszy klientów Ossolińskiego – potężnego patrona. Znajduje to odzwierciedlenie w rozszyfrowanym przez S. Mossakowskiego (*Krzyżtopór a Caprarola*, [w:] *idem*, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2002, *passim*) programie ideowo-symbolicznym. Wskazuje na ów fakt także sama architektura, dostosowana do goszczenia znacznej liczby ludzi – m.in. konstrukcja dziedzińca z krytym podjazdem dla powozów i ruchem okrężnym usprawniającym komunikację, okazjonalnie mogącego służyć za scenę teatralną. Krzyżtopór obejmował ogromne zaplecze użytkowo-mieszkalne, co świadczy o dynamice funkcjonowania tej rezydencji w połowie XVII wieku.

⁶⁴ Z definicji dworu zaproponowanej przez A. Stegmanna wynika, że istnieje szerokie i wąskie pojęcie dworu. To pierwsze uwzględnia cały *entourage* króla (lub magnata), włącznie z rodziną, dostojnikami państwowymi i klientelą. Nas natomiast, pod kątem patronatu artystycznego, interesuje wyłącznie węższe znaczenie tego pojęcia, a więc struktura dworska: dworzanie i służba. Zob. M. Ferenc, *Dwór Zygmunta Augusta. Organizacja i ludzie*, Kraków 1998, s. 7.

⁶⁵ A. Mączak, *Dwór w systemach władzy...*, s. 176.

⁶⁶ O odrębnościach polskiego dworu i recepcji wzorców włoskich, ale z dostosowaniem do polskich warunków pisał Łukasz Górnicki w dziele *Dworzanin polski* wydanego po raz pierwszy w 1566 roku.

⁶⁷ W. Paravicini, *The court of Burgundy. A model for Europe?*, [w:] *Princes, Patronage and the Nobility: The Court at the Beginning of Modern Age c. 1450–1650*, ed. R. G. Asch, A. M. Birke, Oxford 1991.

w formie i funkcji rezydencji monarszej, czego przejawem była rozbudowa zamku wawelskiego i utworzenie dworu artystycznego. Niezwykle cenne dla niniejszych rozważań jest opracowanie Marka Ferenc'a dotyczące organizacji dworu artystycznego Zygmunta II Augusta⁶⁸. W hierarchii dworzan i służby dworskiej rzemieślnicy tworzyli odrębną kategorię zwaną *artifices*⁶⁹. Ferenc podzielił ich na trzy podstawowe grupy. Do pierwszej zalicza rzemieślników dworskich, a więc tych wchodzących w skład służby dworskiej, znajdujących się stale w otoczeniu monarchy, poza strukturami cechowymi (zazwyczaj mieli oni na dworze swoje warsztaty). Do drugiej – rzemieślników wykonujących zlecenia dla króla przez dłuższy okres, na zasadzie „serwitoriatu”, posiadający tytuł „*servitores regis*”. Nie podlegali oni jurysdykcji cechów, ale nie byli (!) członkami dworu królewskiego⁷⁰. Do trzeciej grupy badacz zalicza rzemieślników przyjmujących doraźne zlecenia od dworu⁷¹. Nas – pod kątem nowożytnego patronatu artystycznego – interesują dwie pierwsze, obie bowiem mają charakter stałej współpracy: długotrwałej w przypadku serwitoriatu i dożywotniej w przypadku służby dworskiej.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że dotąd w literaturze serwitoriat utożsamiano z urzędem nadwornym. Z ustaleń Ferenc'a jasno wynika, że „artysta nadworny” i „serwitor” to nie to samo, a zamienne stosowanie tych dwóch terminów wprowadza niejasności. Istotna jest próba wyjaśnienia, czy taka „zasada” miała miejsce do końca I Rzeczypospolitej. W przypadku urzędów, zarówno centralnych, jak i ministerialnych, łączenie pewnym stanowisk miało miejsce, pomimo że naruszało zasadę *incompatibilitas*⁷². Czy podobna sytuacja mogła zdarzyć się w świecie patronatu artystycznego? Problem ten wymaga dalszych studiów.

Spośród 65 rzemieślników pracujących dla Zygmunta Augusta w latach 1548–1572 tylko trzech wiązać można z dworem artystycznym *sensu stricto*: architektka, malarza i medaliera⁷³. W poszczególnych latach u boku króla przebywało od ok. 13 do 28 rzemieślników nadwornych, co pozwala sądzić, że nie był to jeszcze dwór duży, lecz raczej skrojony na miarę minimalnych potrzeb, z których większość realizowali serwitorzy⁷⁴. Oznaczałoby to, że angażowanie artystów na stałe miało w omawianym przypadku wymiar wyłącznie utylitarny – nie wiązało się z rozciąganiem opieki nad artystami, a wynikało raczej z potrzeby posiadania fachowców w zasięgu ręki. Aktualne wydaje się w tym świetle stwierdzenie Władysława Tomkiewicza, który uznał, że powstanie instytucji „mecenatu królewskiego”⁷⁵ i stworzenie ośrodka artystycznego o zróżnic-



⁶⁸ M. Ferenc, *op. cit.* Badania zostały oparte na analizie rękopiśmiennego materiału źródłowego: tzw. księgi marszałkowskiej i rachunków królewskich z lat 1548–1572 (Archiwum Główne Akt Dawnych).

⁶⁹ Do *artifices* nie zaliczano złotników, co wynikało z ich uprzywilejowanej pozycji oraz dużej liczebności tej grupy „zawodowej” na dworze Zygmunta Augusta. Zob. M. Ferenc, *op. cit.*, s. 101.

⁷⁰ Serwitoriat to poszerzona forma klienteli – przywilej wyłączający pracującego dla dworu artystę lub rzemieślnika spod władzy miejskiej, zwalniającej z podatków oraz poddający sądownictwu marszałka dworu.

⁷¹ M. Ferenc, *op. cit.*, s. 102.

⁷² Przykładowo, Piotr Gamrat (1487–1545) – arcybiskup gnieźnieński i biskup krakowski.

⁷³ Nadworny architekt, J. Prajetfuess, piastował ten urząd tylko trzy lata, od 1549 do 1551 r., i nie został zastąpiony. Nadworny malarz, J. H. Monte Mariae, był także królewskim rytownikiem (*potius sculptor ferri*), a medalier J. J. Caraglio – wyrzyncem gemm (*incisor gemmarum*). Zob. M. Ferenc, *op. cit.*, s. 104, 135.

⁷⁴ Warto zwrócić uwagę na dobór architektów do przebudowy zamku królewskiego w Warszawie (l. 1569–1572). Zygmunt August, nie dysponując nadwornym architektem mogącym podjąć wyzwanie adaptacji starego zamku książąt mazowieckich, zaangażował G. B. di Quadra – poznańskiego architekta miejskiego, J. de Paria – nadwornego architekta księcia brzeskiego Fryderyka II i (później) Jerzego II, oraz B. Moranda. Zob. P. Bohdziewicz, *O rozbudowie zamku królewskiego w Warszawie w latach 1569–1572*, „Roczniki Humanistyczne” 1958, z. 4; i J. Arlet, *Rola architektów z nad jeziora Como w rozprzestrzenianiu się Renesansu w Europie na przykładzie rodziny Parrów*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 24/1.

⁷⁵ Studia nad mecenatem królewskim w epoce nowożytnej nie zostały dotąd podjęte na szerszą skalę – z wyjątkiem przyczynków do badań szeroko rozumianego królewskiego mecenatu kulturalnego. Zob. m.in. *Materiały do historii stosunków kulturalnych w XVI wieku na dworze królewskim polski*, zebrał, oprac. S. Tomkowicz, Kraków 1915; Cz. Lechicki, *Mecenat Zygmunta III i życie umysłowe na jego dworze*, Warszawa 1932. Próbę zarysowania tej problematyki podjął w końcu ubiegłego stulecia M. Karpowicz w artykule *Mecenat artystyczny w Polsce nowożytnej (1500–1764)* ([w:] *Z dziejów mecenatu...*).

wanej strukturze przypada dopiero na okres panowania dynastii Wazów. Dostrzegali oni – dużo wyraźniej niż Jagiellonowie – zależność pomiędzy popieraniem sztuki a budowaniem prestiżu monarchy⁷⁶. Rozwój patronatu artystycznego miał więc charakter ewolucyjny, co zresztą pozostaje w zgodzie z procesem kształtowania się nowożytnej instytucji dworu. Za panowania Zygmunta III Wazy nastąpił dynamiczny rozwój dworskich struktur artystycznych. W tym czasie miały też miejsce zagraniczne transfery artystyczne, istotne dla problemu patronatu⁷⁷.

O ile rosnące w ostatnich dekadach zainteresowanie problemem dworu monarszego w literaturze europejskiej⁷⁸ przełożyło się na liczne opracowania polskich dworów królewskich, o tyle dwory magnackie nie zostały dotąd dostatecznie rozpoznane. Właściwie nie były podejmowane szerzej zakrojone badania źródłowe pod kątem struktur tych instytucji w odniesieniu do XVI i XVII wieku⁷⁹. Jednakże na podstawie dość ogólnych ustaleń, którymi dysponujemy, można stwierdzić, że stan liczbowy dworu magnackiego w tych stuleciach podlegał stałym wahaniom, zależnym od okoliczności, i wynosił od kilkudziesięciu do kilkuset osób⁸⁰. Hierarchia dworu magnata przedstawiona za pomocą schematu piramidy rysuje się następująco: na jej wierzchołku znajduje się magnat-patron, następnie oficjaliści, dworzanie respektowi i płatni, a u jej podstawy – pokojowcy i barwa⁸¹. Z relacji cudzoziemców wynika, że poziom dworskiego życia polskich elit magnackich przewyższał zwyczaje panujące na Zachodzie⁸². Poseł cesarski przebywający w Rzeczypospolitej na początku XVII stulecia zauważył „z pewnym zdumieniem, że senatorowie, których widywał na dworze, występowali stale niemal w otoczeniu licznej służby”⁸³.

Sprawowanie przez magnaterię patronatu kulturalnego już w pierwszej połowie XVI stulecia pozostaje bezsporne⁸⁴, nie można natomiast na tym etapie rozpoznania problemu odpowiedzieć na pytanie, czy sprawowali także patronat artystyczny. Fragmentaryczne dane i lakoniczne wzmianki, jakimi dysponujemy, niewiele mówią o strukturze dworu artystycznego i miejscu artystów w jego hierarchii⁸⁵. Przebadania pod tym kątem

⁷⁶ W. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952, s. 11.

⁷⁷ Sprowadzenie do Krakowa Lombardczyka G. B. Petriniego i kamieniarzy, głównie Gryźnińczyków (m.in. A. Meazzi) związane było z tworzeniem zespołu odpowiedzialnego za obudowę północnego skrzydła Wawelu (po 1595 r.) oraz wyposażenie nowych apartamentów królewskich. Reorganizacja dworu po przeniesieniu go do Warszawy (ok. 1612 r.), wyznacza kolejny, kluczowy etap w rozwoju patronatu artystycznego Wazów. Związana była zapewne z projektem systemu rezydencjonalnego obejmującego szereg rezydencji wazowskich, prócz oficjalnej – Zamku Królewskiego w Warszawie, który był gruntownie przebudowywany. Z tym wiązać należy sprowadzenie z Rzymu M. Castella, który objął urząd nadwornego architekta królewskiego. Nadwornym malarzem mianowano pochodzącego z Wenecji Tomasza Dolabellę. Do dworu artystycznego należeli też rzemieślnicy pobierający stałą pensję, a wśród nich snycerze i rzeźbiarze pracujący w kamieniu (*sculptors*), zespół malarzy (w tym portrecistów), kobierników, zegarmistrzów, hafciarzy i jedwabników. Za zakupy zagraniczne odpowiedzialni byli agenci królewscy. Zygmunt III część zamówień realizował u serwitörów. Zob. W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 11–29.

⁷⁸ Omówienie stanu badań – zob. A. Mączak *Dwór w systemach władzy...*; U. Borkowska, *Dynastia Jagiellonów w Polsce*, Warszawa 2011, s. 123, przyp. 85.

⁷⁹ Znaczną przeszkodą jest rozproszenie materiału źródłowego z archiwów prywatnych i znaczne jego uszczuplenie po II wojnie światowej.

⁸⁰ Zob. J. Długosz, W. Czapliński, *op. cit.*, s. 56.

⁸¹ Zob. A. Pośpiech, W. Tygielski, *Społeczna rola dworu magnackiego XVII-XVIII wieku*, „Przegląd Historyczny” 1978, z. 2, s. 215.

⁸² Zob. J. Le Laboureur, *Histoire et relation du voyage de la royne de Pologne [...]*, Paris 1648; A. Guagnini, *Sarmatiae Europaeae Descriptio [...]*, Cracoviae 1578; Ch. Ogier, *Dziennik podróży do Polski 1635–1636*, przeł. E. Jędrkiewicz, wstęp, objaśn. W. Czapliński, Gdańsk 1950, t. 1; J. Gintel, *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, Kraków 1971; J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, wstęp J. Tazbir, Warszawa 1976; M. Bogucka, *Gesture, ritual, and social order in sixteenth-to eighteenth-century Poland*, [w:] *Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*, ed. J. Bremmer, H. Roodenburg, Cambridge 1991; T. Chynczewska-Hennel, *Rzeczpospolita XVII wieku w oczach cudzoziemców*, Wrocław 1993.

⁸³ J. Długosz, W. Czapliński, *op. cit.*, s. 56. Autorzy opierają się tu na pracy W. Leitscha *Moskau und die Politik des Keiserhofes im XVII. Jahrhundert*, cz. 1: 1604–1654, Graz-Köln 1960, s. 129.

⁸⁴ Przykładowo, do dworu P. Kmity w Wiśniczu należeli m.in. pisarze: M. Bielski, K. Janicki, M. Kromer, S. Orzechowski i Jan z Koźmina. Zob. A. Kamler, *Od szkoły do senatu. Wykształcenie senatorów w Koronie w latach 1501–1586*. *Studia*, Warszawa 2006, s. 225.

⁸⁵ Choćby o wiśnickim dworze P. Kmity wiemy niewiele ponad to, że skupiał on m.in. prawników, pisarzy, poetów i działaczy politycznych.

wymagają przede wszystkim elity koronne sprzed 1569 r., m.in. Szydłowieccy⁸⁶, Kmitowie, Górkowie, Leszczyńscy i Opalińscy, oraz elity I Rzeczypospolitej, na czele z Radziwiłłami, Zamojskimi i Lubomirskimi. Są to najbardziej reprezentatywne przykłady rodzin wielkosenatorskich, których przedstawiciele przez kilka pokoleń utrzymywali status lokalnych patronów otaczających się dworami⁸⁷.

Pierwszym uchwytym przy obecnym stanie badań przykładem w pełni „nowożytnego”, ustrukturyzowanego dworu magnackiego jest ten skupiony wokół księcia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki”, pierwszego ordynata na Nieświeżu. Stworzony w jego ramach dwór artystyczny był całkiem liczny, a jego rozbudowaną strukturę zrekonstruował Tadeusz Bernatowicz⁸⁸. Najliczniejszą grupą na nieświeskim dworze artystycznym byli architekci, na czele z jezuitą Giovannim Marią Bernardonim, który piastował urząd nadwornego architekta Radziwiłła w latach 1586–1599⁸⁹. Ponadto w strukturach dworskich znaleźli się: jezuicki murator Sebastian Mikołajewicz, budowniczy Lenart, architekt Jan Frankiewicz⁹⁰, architekt Kasper Fodyga, mularz Hanusz, nadworny rzeźbiarz Filip (zwany snycerzem)⁹¹, kamieniarz Marcin Zaborowski oraz malarze Emmanuel, Mateusz, Jerzy, rysownik i kartograf Maciej Samuel Strubicz, giser Herman Moltzfelt, złotnik Stefan (Stephan). „Sierotka” zatrudniał na stałe także grupę rzemieślników, m.in. tokarza, ślusarza, stolarza, cieślę i ogrodnika⁹²; „wypłacał również niewielkie sumy nieznanym z imienia pomocnikom, którzy pobierali naukę u przebywających w Nieświeżu malarzy oraz u rytownika Tomasza Makowskiego”⁹³. Znane są także kontakty Radziwiłła z zagranicznymi artystami, prawdopodobnie związane z jednorazowymi zleceniami lub zakupami⁹⁴. Czy działalność patronacka pierwszego księcia na Litwie znalazła szerszy oddźwięk wśród elit magnackich i stała się polem rywalizacji? Wiele wskazuje na to, że tak było, a za naśladowców jego poczynań możemy uznać w pierwszym rzędzie Jana Zamojskiego z Zamościa i Stanisława Lubomirskiego z Wiśnicza Nowego.



Zob. **H. Kowalska**, *Piotr Kmita z Wiśnicza h. Szreniawa*, [w:] *Internetowy polski słownik biograficzny*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/piotr-kmita-z-wisnicza-h-szreniawa> (data dostępu: 22 V 2019). Z kolei o dworze wiśnickim Sebastiana Lubomirskiego możemy powiedzieć tylko tyle, że składał się on z ok. 50 urzędników, a jego struktura nie była zhierarchizowana. Zob. **J. Długosz**, *Mecenat kulturalny i dwór Stanisława Lubomirskiego, wojewody krakowskiego*, Wrocław 1972, s. 105.

⁸⁶ O mecenacie kulturalnym K. Szydłowieckiego pisał **J. Kieszkowski** (*Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zygmontowskich czasów*, Poznań 1912).

⁸⁷ Sprawowanie patronatu artystycznego przez te osoby jest prawdopodobne, zważając na fakt, że utrzymywały one ożywione kontakty w Włochach (m.in. przez misje dyplomatyczne i studia zagraniczne), gdzie na dworach książęcych struktury artystyczne funkcjonowały już w drugiej połowie XV stulecia. Na przykład na dworze ferraryjskim B. d'Este, a później jego następcy utrzymywali nadwornych malarzy (m.in. C. Tura, B. d'Este, F. del Cossa). Zob. **W. Chłędowski**, *Dwór w Ferrarze*, Lwów 1907, s. 487 n.

⁸⁸ **T. Bernatowicz**, *Miles Christianus et Peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki” w ordynacji nieświeskiej*, Warszawa 1998.

⁸⁹ W Nieświeżu G. M. Bernardoni prowadził budowę kolegium jezuickiego. Ponadto zaprojektował dla księcia tamże: kościoły Bożego Ciała, Benedyktynek i Bernardynów, kaplicę św. Ducha i ratusz; w Nowym Świerźniu – kaplicę św. Rafała i kościół św. św. Piotra i Pawła; w Mirze – kościół św. Mikołaja i szpital. Zob. *ibidem*, s. 148.

⁹⁰ J. Frankiewicz przybył do Nieświeża w 1594 r. i uczył się zawodu architekta pod okiem Bernardoniego jako protegowany księcia Radziwiłła. Zob. *ibidem*, s. 149.

⁹¹ **T. Bernatowicz** (*ibidem*, s. 150) zwraca uwagę na wyjątkowo wysokie wynagrodzenie artysty – wysokość jurgieltu za 1600 r. wynosi 275 florenów polskich, podczas, gdy dochody innych artystów na dworze nieświeskim oscylowały wokół 20 florenów polskich, a dworzanie zarabiali średnio ok. 100 florenów rocznie.

⁹² Zob. *ibidem*, s. 151.

⁹³ *ibidem*, s. 150. Bernatowicz przypuszcza, że wykształcenie Makowskiego może mieć związek z protekcją księcia.

⁹⁴ U weneckich rzeźbiarzy – C. Franca i G. Campagni – zamawiał „Sierotka” ołtarz św. Krzyża oraz nagrobek E. Radziwiłłowej i K. M. Radziwiłła (kościół Bożego Ciała w Nieświeżu). G. B. Fontana wykonał malowany, pełnopostaciowy wizerunek księcia (rytowany przez D. Custosa), opublikowany w dziele J. Schrencka von Notzinga *Augustissimorum imperatorum [...]* (Innsbruck 1601). U L. Kiliana z Augsburga zamawiał Radziwiłł kartusz herbowy i owalny portret. Zob. **T. Bernatowicz**, *op. cit.*, s. 149–151.

Jan Zamojski (1542–1605), założyciel „państwa zamojskiego”, po zdobyciu nominacji na urząd hetmana wielkiego koronnego w 1581 r. rozpoczął formowanie własnego dworu, wzorowanego na królewskim⁹⁵. Jednak w źródłach pisanych pierwsze wiadomości o artystach skupionych wokół dworu Zamojskiego pojawiają się dopiero po 1600 roku⁹⁶. Wyjątek stanowił architekt Bernardo Morando⁹⁷, który rozpoczął współpracę z kanclerzem już pod koniec lat 70. XVI stulecia i przez ponad 20 lat pozostawał najprawdopodobniej jego serwitorem, zanim włączono go do „etatowego dworu ze stałą pensją 300, a następnie 500 zł za rok”⁹⁸. Dość liczne przedwojenne opracowania źródłowe dotyczące aktywności Zamojskiego⁹⁹ i jego następców na polu architektury i sztuk plastycznych pozwalają na częściową rekonstrukcję dworu artystycznego z pierwszej połowy XVII w. oraz przynoszą wiele istotnych informacji dających wyobrażenie o zasadach jego funkcjonowania. Należeli do niego m.in. architekci Bartolomeo Avanzini, Jan Jaroszewicz, Jan Michał Link i Andrea dell’Aqua¹⁰⁰, malarze Jan Kasiński¹⁰¹, Jan Szwankowski i Krzysztof Bystrzycki (Bistrucius) oraz sztycharz Giacomo Lauro¹⁰².

O znaczącej pozycji nadwornych architektów świadczy choćby awans Jaroszewicza, który po ponad dekadzie piastowania urzędu nadwornego architekta został burgrabią dworu¹⁰³. Ponadto w kręgu zaufanych osób Zamojskiego musiał pozostawać dell’Aqua, skoro magnat wydał mu list polecający i upoważnienie do podpisania w jego imieniu umów z włoskimi artystami, których miał sprowadzić na dwór¹⁰⁴. Prawdopodobnie do Italii wysyłano w ramach stypendium dworzan czynnych w Zamościu, np. Bystrzyckiego kształcącego się w Wenecji oraz medyka Niedźwieckiego¹⁰⁵. Ten drugi pośredniczył w przekazywaniu wytycznych włoskim artystom, m.in. Domenicowi Tintorettowi, który malował dla Zamojskiego serię obrazów do Kolegiaty w Zamościu. Były to informacje precyzyjne, dotyczące barw, najdrobniejszych szczegółów kompozycji scen, a nawet trwałości materiału.

Wyłania się z owych danych obraz patrona-dyletanta, świadomego znaczenia dzieł sztuki dla potrzeb autoprzedstawienia. Zamojski należał do zamawiających o sprecyzowanych oczekiwaniach i osobiście nadzorował proces twórczy, pozostając w bezpośrednim kontakcie z nadwornymi artystami i zagranicznymi współpracownikami.



⁹⁵ Zob. K. Morawski, *Andrzej Patrycy Nidecki. Jego życie i dzieła*, Kraków 1892, s. 270.

⁹⁶ Zob. J. Mycielski, *Stosunki hetmana Zamojskiego ze sztuką i artystami*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 1907, z. 1/2, s. CLXII–CLXXI.

⁹⁷ J. Kowalczyk, *Bernardo Morando* [hasło], [w:] *Internetowy polski słownik biograficzny*, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/bernardo-morando> (data dostępu: 18 IV 2019).

⁹⁸ *Idem*, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, s. 27.

⁹⁹ Przede wszystkim: M. Stworzyński, *Opisanie statystyczno-historyczne dóbr Ordynacji Zamojskiej*, Warszawa 1834 (rkps BN w Warszawie); kwartalnik „Teki Zamojskie”, ukazujący się w l. 1919–1921 oraz 1938–1939; *Archiwum Jana Zamojskiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego*, t. 1, wyd. W. Sobieski, Warszawa 1904; t. 2, wyd. J. Siemieński, Warszawa 1909; t. 3, wyd. *idem*, Warszawa 1919; S. Tomkiewicz, *Ordynaci Zamojscy i sztuka*, Zamość 1920.

¹⁰⁰ Andrea dell’Aqua (1584–1656), architekt wenecki, przybył do Polski przed 1608 rokiem. Pracował na zalecenie magnaterii, na dworach m.in. M. Sieniawskiego, księcia K. W. Ostrońskiego i T. Zamojskiego. Wiązany był z realizacją pałacu S. Koniecpolskiego w Podhorcach, ale charakter ich współpracy pozostaje niewyjaśniony. W latach 20. XVII w. dell’Aqua trafił na dwór Zygmunta III i otrzymał pensję wysokości 600 florenów, a w 1631 r. otrzymał indygenat. Zob. S. Łoza, *Architekci i budowniczości w Polsce*, Warszawa 1954, s. 14; S. Tomkiewicz, *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU” t. 2 (1922), s. LXI.

¹⁰¹ Zob. A. Wiczorkiewicz, *Wzmianka o malarzach nadwornych w Zamościu na przełomie XVI wieku*, „Teki Zamojskie” nr 5 (1919).

¹⁰² Zob. J. Mycielski, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰³ Jan Jaroszewicz (1575–1670) służył trzem pokoleniom Zamojskich przez ok. 60 lat. Do jego zadań, jako burgrabiego dworu, należało m.in. nadzorowanie wszelkich prac budowlano-artystycznych na terenie ordynacji. Zob. J. Kowalczyk, *Jan Jaroszewicz* [hasło], [w:] *Internetowy polski słownik biograficzny*, <http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-jaroszewicz> (data dostępu: 13 III 2019).

¹⁰⁴ Zob. S. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. LXI.

¹⁰⁵ Zob. J. Mycielski, *op. cit.*, *passim*.

mi. Taki charakter relacji potwierdza zachowana korespondencja, m.in. z Morandem czy z Kasińskim, którzy informowali Zamojskiego na bieżąco o postępach prac, o nieprzewidzianych trudnościach i o dostępności materiału, poruszając także problemy związane z finansowaniem. Można na tej podstawie sądzić, że profil dworu artystycznego, liczba zatrudnianych artystów, ich pochodzenie i kwalifikacje pozostawały w ścisłym związku z konkretnymi projektami artystycznymi, preferencjami i możliwościami finansowymi patrona.

Patronat artystyczny księcia Lubomirskiego z Wiśnicza Nowego¹⁰⁶ nie jest tak dobrze udokumentowany, a istnienie jego dworu artystycznego pozostaje w sferze hipotez. Światło na ten problem rzucają informacje o nadwornych architektach oraz cenna dla rekonstrukcji dworu broszura z końca XVII wieku¹⁰⁷. Jak wynika z jej treści, w latach 30. i 40. XVII w. dwór Lubomirskiego, łącznie z wojskiem i personelem obsługi, liczył ok. 1000 osób, co dawało mu przewagę nad innym dworami magnackimi, pozwalając mierzyć się wyłącznie z królewskim¹⁰⁸. Czy wśród urzędników dworskich znajdowali się także artyści? Z ustaleń Mariusza Karpowicza wynika, że urząd nadwornego architekta piastował Andrea Spezza (do 1626 r.), bezpośrednio po nim stanowisko to objął Maciej Trapola (do 1637 r.), a zastąpił go nieznanymi z nazwiska Włoch Bartolomeo¹⁰⁹. O tym pierwszym i ostatnim niewiele wiadomo. Spezza pracował dla Lubomirskiego od ok. 1610 do 1623 roku, kiedy wyjechał do Pragi, na dwór Albrechta von Wallensteina. Musiał być doskonałym architektem, skoro tenże patron po jego śmierci stwierdził: „nie dostanę już nikogo, kto by był tak dobry jak on”¹¹⁰. O jego talencie świadczą też owoce ponad 10-letniej współpracy z księciem Lubomirskim¹¹¹. Trapola¹¹² był niewątpliwie nadwornym architektem Lubomirskiego¹¹³. Nie dysponujemy szczegółowymi informacjami mogącymi potwierdzić jego pozycję na dworze, posiadamy natomiast dane o finansach tego artysty, istotne dla określenia jego statusu. Niewątpliwie należał on do najbogatszych mieszkańców Wiśnicza Nowego; posiadał tam dwa domy, które otrzymał od swojego patrona. Ponadto określany jest w zapiskach ksiąg miejskich jako „*honoratus*” lub „*spectabilis*”, „co przypadało w udziale tylko miejscowemu wójtowi”¹¹⁴, którym Trapola niewątpliwie nie był. Wynika z tego, że jako jeden z protegowanych księcia Lubomirskiego zaliczał się do ludzi zamożnych i poważanych.

Trzej wspomniani architekci byli związani z budową rezydencji w Wiśniczu Nowym i Łańcucie. Natomiast do prac wykończeniowych wewnątrz zatrudniono zespół kamieniarzy i sztukatorów pod przewodnictwem Giovanniego Battisty Falconiego – serwitora Władysława IV¹¹⁵. Korzystanie z usług artysty wywo-



¹⁰⁶ Stanisław Lubomirski zbudował system rezydencjonalny obejmujący trzy rezydencje: w Wiśniczu Nowym, Łańcucie i Połonnem, z czego ta pierwsza miała status głównej. Ponadto magnat posiadał dwa domy w Krakowie (pałac spiski i willę na Woli Justowskiej, dwór w Warszawie oraz letnie rezydencje w Kolbuszowej i Niepołomicach. Zob. J. Długosz, *op. cit.*, s. 115.

¹⁰⁷ Broszura autorstwa S. Czernieckiego, naczelnego kuchmistrza dworu Lubomirskich, zatytułowana *Dwór, wspaniałość, powaga i rządy Jaśnie Oświeconego Książęcia JM Państwa Rzymskiego [...] Stanisława hrabi na Wiśniczu i Jarosławiu Lubomirskiego [...]*, wydana w 1697 roku.

¹⁰⁸ Zob. J. Długosz, *op. cit.*, s. 5. Autor we wstępie zaznacza, że nie będąc historykiem sztuki, świadomie pomija problematykę artystyczną.

¹⁰⁹ M. Karpowicz, *Artyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 143.

¹¹¹ *Ibidem*, *passim*.

¹¹² Maciej Trapola (?-1637) pochodził z regionu Veneto. Po raz pierwszy w polskich źródłach został odnotowany w 1626 roku. Zob. *ibidem*, s. 125.

¹¹³ J. Pagaczewski (Maciej Trapola, nadworny architekt Stanisława Lubomirskiego, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce” 1906, z. 3, s. CCXXXII) ustalił to na podstawie ksiąg miejskich Wiśnicza Nowego, a dokładnie stwierdzenia Lubomirskiego „role, ogrody y gronty przez Mathiasa Trapola, architekta swego a miernika tych gruntów wymierzone”. Jego stała obecność w Wiśniczu Nowym, ewentualnie innych dobrach Lubomirskiego wydaje się to potwierdzać. Gdyby Trapola był serwitemorem prawdopodobnie znalibyśmy jego realizacje dla innych rodzin magnackich, tymczasem o jego twórczości poza latyfundiom jego patrona nic nie wiemy.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. CCXXXII.

¹¹⁵ G. B. Falconi, znany głównie jako striukator, w 1639 r. otrzymał od Władysława IV akt serwitariatu na prace w marmurze. Zob. J. Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (kaplica św. Krzyża przy kościele dominikanów)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1962, nr 1, s. 42.

dzącego się z dworu królewskiego było powszechnie praktykowane w kręgach ówczesnych elit magnackich. Falconi pracował także na zlecenie Zamojskich, Ossolińskich, Koniecpolskich i Leszczyńskich¹¹⁶. Charakterystyka działalności Falconiego jako serwitora królewskiego pokazuje, że był on również „niezależnym przedsiębiorcą” realizującym zlecenia dla elit magnackich¹¹⁷ – podobnie jak nieco wcześniej Santi Gucci, Marcin Kober i Morando.

Prowadzi to do wniosku, że w końcu XVI w. wykształciło się „królewsko-magnackie” środowisko artystyczne. Swobodny dostęp do architektów królewskich lub współpracujących z innymi magnatami pozwalał na ich angażowanie na podstawie kontraktów, na potrzeby konkretnych inwestycji, bez konieczności zatrudniania na stałe. Wobec tego nie można wykluczyć, że dwory magnackie w tym czasie nie były wcale liczne. Dostrzegalna jest natomiast kluczowa rola nadwornego architekta jako najbliższego współpracownika magnata w ramach jego „polityki artystycznej”, o czym świadczy m.in. przykład Lubomirskiego, zatrudniającego architektów bez przerwy na przestrzeni kilkudziesięciu lat.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że znacznym utrudnieniem w badaniach jest fakt, iż w przypadku przeważającej większości architektów pracujących na zlecenie magnaterii ich status pozostaje niejasny. Nie mamy pewności, kim byli, przykładowo, współpracujący z braćmi Ossolińskimi Lorenzo Senes¹¹⁸ lub zatrudniany przez Marcina Krasickiego w Krasicy Galeazzo Appiani¹¹⁹. Przede wszystkim nie wiadomo, czy pełnili oni funkcję nadwornych architektów, czy serwitörów, czy byli autorami projektu czy jedynie budowniczymi, odpowiedzialnymi za realizację. Ze względu na intuicyjne posługiwanie się w literaturze przedmiotu terminami „artysta nadworny” i „serwitör” sporadycznie powoływano się przy tym na oryginalne nazwy łacińskie. To kolejny dowód, że nie sposób prowadzić szerzej zakrojonych badań nad patronatem bez rewizji dotychczasowych ustaleń i poszerzenia wiedzy źródłowej o artystach. Historycy architektury i sztuki badający rezydencje magnackie rzadko powołują się na konkretny materiał tego rodzaju, z kolei historycy, analizując dokumenty z epoki, nie zwracają uwagi na problem artystów i rzemieślników. W ten sposób powstaje luka w informacjach kluczowych dla badań nad magnackim patronatem artystycznym. Charakterystyczne dla historyków podejście reprezentuje np. Urszula Augustyniak, zajmująca się problemem systemu patronackiego. Pisząc o dworze i klienteli Krzysztofa Radziwiłła wspomina o słudze rękodajnym Radziwiłła – mularzu Korneliuszu Keyzerze, odpowiedzialnym za prace budowlane na zamku w Birzjach – ale nie dostrzega wagi tej informacji dla problemu patronatu artystycznego¹²⁰. Przykład ten pokazuje, że nawet jeśli historycy dysponują cennymi danymi źródłowymi dotyczącymi architektów i artystów, informacje te nie są wykorzystywane, reprezentantów owej dziedziny interesują bowiem przede wszystkim zagadnienia prawne, a nie artystyczne. Symptomatyczny wydaje się fakt, że jest to tendencja odwrotna niż w badaniach europejskich.

Z zarysowanego zestawienia obejmującego reprezentantów elity magnackiej i ich działalność na polu sztuki wynika, że XVI stulecie to czas stopniowego przyswajania idei nowożytnego modelu patronatu artystyczne-



¹¹⁶ M. Karpowicz, *Artyści włosko-szwajcarscy...*, s. 224-226.

¹¹⁷ Podobnie działał **Santi Gucci** (1530-1600), artysta nadworny Zygmunta Augusta i Stefana Batorego. Jego status potwierdzają dane źródłowe dotyczące modernizacji zamku w Łobzowie, w których Gucci występuje jako przedsiębiorca, dostarczający pracowników i częściowo materiałów, ale jego wynagrodzenie – w wysokości 6 500 zł – zostało podane wraz z jurgieltem, a więc stałym wynagrodzeniem wynikającym z zaangażowania na dworze artystycznym króla. Nie przeszkodziło to Gucciemu w nawiązaniu stałej współpracy z rodziną Firlejów, a później Gonzagów Myszkowskich. W połowie lat 90. XVI w. artysta ten nadal figuruje w dokumentach jako architekt królewski. Zob. **A. Fischinger**, *Santi Gucci, architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969.

¹¹⁸ **Lorenzo Senes** (?-?) w polskich źródłach notowany jest w l. 1631-1649, ale zdaniem **M. Karpowicza** (*Artyści włosko-szwajcarscy...*, s. 249-259) musiał przybyć do Rzeczypospolitej już wcześniej, gdyż w 1633 r. otrzymał obywatelstwo Krakowa. Jego udział przy budowie zamku krzyżtoporskiego nie jest kwestionowany, nie ma natomiast pewności co do funkcji, którą pełnił. Najprawdopodobniej prowadził budowę, natomiast autorem projektu jest inny architekt. Informacja o tym, że Senes posiadał dwa domy w Krakowie, pozwala sądzić, że podobnie jak M. Trapola z Wiśnicza, był człowiekiem zamożnym.

¹¹⁹ Zob. **M. Zlat**, *Zamek w Krasicy*, [w:] *Studia renesansowe*, red. **M. Walicki**, t. 3, Wrocław 1963, s. 71-72; **S. Łoza**, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 14.

¹²⁰ **U. Augustyniak**, *Dwór i klientela Krzysztofa Radziwiłła (1585-1640). Mechanizmy patronatu*, Warszawa 2001, s. 239.

go, wzorowanego na poczynaniach ostatnich Jagiellonów. U elit magnackich formę najbardziej rozwiniętą osiągnął on u „Sierotki” w Nieświeżu. Wiek XVII przynosi ukonstytuowanie się tego modelu, co szczególnie wyraźnie zauważalne jest w środowisku warszawskim. Dynamiczny rozwój miasta, zapoczątkowany decyzją Zygmunta III o przeniesieniu tam oficjalnej siedziby królewskiej, skutkowałam napływem elity politycznej, która, rozpoczynając wznoszenie zespołów rezydencjonalnych, formowała dwory magnackie. Jednak nadal wiodącym ośrodkiem życia artystycznego stolicy był dwór królewski Wazów. Sytuacja zmieniła się w drugiej połowie stulecia. Za Jana III elita czasów Wazowskich została częściowo zastąpiona przez *homines novi*, a rotacja w obrębie elity spowodowała, że zmieniali się właściciele rezydencji miejskich i podmiejskich¹²¹. Status Sobieskiego – króla i potężnego magnata w jednej osobie, reprezentanta elity politycznej, wzmagal rywalizację, zarówno w zakresie działalności budowlanej, jak i patronatu artystycznego¹²². Dwór królewski utracił w tym czasie pozycję lidera, stając się „jednym z wielu, może najliczniejszym, ale nie centralnym ośrodkiem życia artystycznego”¹²³. Dwory magnackie, szczególnie Stanisława Herakliusza Lubomirskiego i Dobrogosta Krasińskiego, skupiały w tym czasie najwybitniejszych artystów epoki, na czele z Tylmanem z Gamareru, Andreasem Schlüterem, Józefem Szymonem Bellottim i Michelangelo Pallonim¹²⁴.

O ile zasługą reprezentantów elit magnackich były przede wszystkim zagraniczne transfery artystyczne¹²⁵, o tyle patronat królewski Jana III cechowała, zapewne w związku z planami dynastycznymi Sobieskich, dalekowzroczność i idea utworzenia stołecznego ośrodka artystycznego – pola dla rozkwitu „sztuki narodowej”¹²⁶. Analiza wzajemnych kontaktów na linii dwór królewski – dwory magnackie także w kontekście Warszawy dwóch ostatnich dekad XVII w. pozwala mówić o wspólnym, królewsko-magnackim środowisku artystycznym¹²⁷.

Artyści zamieszkiwali różne dwory magnackie w prywatnych jurysdykcjach, posiadali serwitoriaty królewskie i magnackie, ale wykonywali zlecenia dla szerokiego kręgu odbiorców¹²⁸. Z jednej strony, ów system zależności odzwierciedla sytuację polityczno-społeczną i jej przełożenie na problem patronatu artystycznego, z drugiej – ujawnia się tu jego istota: protekcja nie polegała wyłącznie na zapewnianiu artyście urzędu i stabilizacji finansowej, ale przede wszystkim na jego „wypromowaniu” i umożliwieniu rozwoju talentu poprzez realizację „zewnętrznych” zleceń. Znaczenie magnackiego patronatu artystycznego u schyłku XVII w. szło w parze z umacniającą się pozycją przedstawicieli magnaterii, za których sprawą powstawały dzieła wybitne, poziomem artystycznym odpowiadające pozycji ich inicjatorów i ówczesnym realizacjom zachodnioeuropejskim.

Ważną cezurę w dziejach patronatu artystycznego wyznacza upadek Rzeczypospolitej szlacheckiej w 1772 roku. Przypadające na ten czas transformacje społeczne, polityczne i ekonomiczne oraz idący za tym „nowy” styl życia elit doprowadził do wyczerpania się instytucji dworów i tym samym nowożytnego modelu patronatu artystycznego. Wraz z upadkiem państwa przestała istnieć warstwa magnacka, której przedstawi-

 ¹²¹ Zob. J. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, Warszawa 1991, s. 110.

¹²² Doskonałym przykładem jest system rezydencjonalny S. H. Lubomirskiego, wielością elementów dorównujący jedynie temu, który zbudował Sobieski. Zob. *ibidem*, s. 169.

¹²³ M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, wyd. 2, Warszawa 1987, s. 16.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 16.

¹²⁵ S. H. Lubomirski poznał Tylmana z Gamareru w 1662 r. w Wenecji i sprowadził go do na swój warszawski dwór, co zostało odnotowane po raz pierwszy w 1664 roku. W latach 1666–1667 patron i jego artysta odbyli wspólną podróż do Rzymu i Wenecji. Zob. M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 35.

¹²⁶ J. Starzyński, *op. cit.*.

¹²⁷ Przykładowo, S. H. Lubomirski „wypożyczał” królowi swojego stiukatora do prac przy pałacu wilanowskim, a Tylman z Gamareru i bracia Giorgioli pracowali też dla licznych zleceniodawców „zewnętrznych”. Zob. M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 18.

¹²⁸ Zob. *ibidem*.

ciele zaczęły stopniowo przekształcać się, za sprawą tytułów otrzymywanych od obcych dworów, w europejską arystokrację. Nowa elita społeczna była jedyną grupą mającą predyspozycje i możliwości sprawowania patronatu artystycznego. Jego „nowoczesny” – XIX-wieczny – model¹²⁹ opierał się na nieformalnych związkach patronów z artystami – a więc na takich, jakie ukształtowały ten system w starożytności. Natomiast „polityka artystyczna”, pojmowana jako strategia budowania prestiżu i manifestacji pozycji, towarzyszyła dziejom ludzkości od początku kształtowania się społeczeństwa i państwowości, a wraz z nią – szeroko rozumianej polityki i władzy. Rozwój tego zjawiska, podobnie jak patronatu artystycznego, pozostawał w ścisłym związku z epoką historyczną i systemem politycznym.

Poczynione tu ustalenia, mające stanowić asumpt do dalszych studiów nad problemem magnackiego patronatu artystycznego w I Rzeczypospolitej, pozwalają wskazać kilka najistotniejszych obszarów przyszłych badań. Przede wszystkim konieczne jest poszerzenie wiedzy na temat artystów i ich statusu w epoce nowożytnej, ustalenie, czym różnił się nadworny artysta od serwitora oraz czy – a jeśli tak, to jak – przekładało się to na ich kontakty z patronem, zarobki, pozycję oraz prestiż. Bez tej wiedzy nie sposób badać współpracy na linii: patron–artyści, ani wskazać, kto kierował pracami zespołu artystów, tzn. czy otrzymywali oni polecenia bezpośrednio od patrona, jeśli zaś nie, to kto był pośrednikiem. Wymienione zagadnienia należą do podstawowych spośród tych pozwalających na zrekonstruowanie istniejącej hierarchii zespołu artystycznego na dworze. Bezpośrednio z funkcjonowaniem dworskiego ośrodka artystycznego związana jest kwestia miejsca zamieszkania i pracy artystów. Wymaga ustalenia lokalizacja zarówno ich zakwaterowania, jak i warsztatów oraz pracowni – czy znajdowały się one w prywatnym mieście, czy w obrębie rezydencji patrona. Dopiero odpowiedź na te pytania daje możliwość podjęcia szczegółowych badań i próby zarysowania zjawiska patronatu artystycznego w I Rzeczypospolitej.

Słowa kluczowe

mecenat, patronat, magnateria, dwór, klientela, rezydencja

Keywords

mecenate, patronage, magnateria, klientela, residence

References

1. **Augustyniak Urszula**, *Dwór i klientela Krzysztofa Radziwiłła (1585–1640). Mechanizmy patronatu*, Warszawa 2001.
2. **Bernatowicz Tadeusz**, *Miles Christianus et Peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki” w ordynacji nieświeskiej*, Warszawa 1998.
3. **Długosz Józef, Czaplinski Władysław**, *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa 1976.
4. **Dmitruk Krzysztof M.**, *Wokół teorii i historii mecenatu*, [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, red. J. Kostecki, Warszawa 1999.
5. **Ferenc Marek**, *Dwór Zygmunta Augusta. Organizacja i ludzie*, Kraków 1998.
6. **Gombrich Ernst**, *The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources*, London 1960.
7. **Haskell Francis**, *Patronage* [hasło], [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. 11, New York 1966.
8. **Haskell Francis**, *Patron and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, wyd. 2, przejrz., rozszerz., New Haven – London 1980.
9. **Hauser Arnold**, *The Social History of Art*, London 1951, t. 2.



¹²⁹ Problem relacji mecenas-artysta w XIX i na początku XX w. został dość dobrze rozpoznany. Zob. **A. Tomczak**, *Z korespondencji Atanazego Raczyńskiego z Wilhelmem von Kaulbachem. O mitologizacji, reklamie i intrygach artysty w relacjach ze swoim mecenasem*, [w:] *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. **A. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki**, Poznań 2010; **K. Kłudkiewicz**, *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2016; **M. Mencfel**, *Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia*, Poznań 2017.

10. **Hirschfeld Peter**, *Mäzene. Die Rolle der Auftraggebers in der Kunst*, München– Berlin 1968.
11. **Karpowicz Mariusz**, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, wyd. 2, Warszawa 1987.
12. **Kowalczyk Jerzy**, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968.
13. **Mączak Antoni**, *Dwór w systemach władzy i kulturze europejskiej XVI i XVII wieku. Przegląd najnowszych badań*, [w:] *Studia nad gospodarką, społeczeństwem i rodziną w Europie późnofeudalnej*, red. J. Topolski, Lublin 1987, s. 173.
14. **Mączak Antoni**, *Nierówna przyjaźń. Układy klientalne w perspektywie historycznej*, Wrocław 2003.
15. **Mycielski Jerzy**, *Stosunki hetmana Zamoyskiego ze sztuką i artystami*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 1907, z. 1/2.
16. **Oevermann Ulrich**, *Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage*, [w:] *idem*, J. Süßmann, Ch. Tauber, *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst: Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, Berlin 2007.
17. **Rolska Irena**, *Firlejowie Leopardzi. Studia nad patronatem i fundacjami artystycznymi w XVI–XVII wieku*, Lublin 2009.
18. **Śnieżyńska-Stolot Ewa**, *Pojęcie mecenatu artystycznego*, „Foliae Historiae Atrium” t. 7 (1981).
19. **Tomkowicz Stanisław**, *Ordynaci Zamoyscy i sztuka*, Zamość 1920.

MA Katarzyna Janicka (katarzynajanicka.hs@gmail.com)

Art historian, graduated from the Institute of Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań. Currently, under the supervision of Prof. Tadeusz J. Żuchowski, she is preparing a PhD thesis entitled “Wielkopolskie siedziby rodziny Górków herbu Łodzia ok. 1500-1592 Narodziny i rozwój nowożytniej rezydencji w kręgu elity władzy” (Wielkopolska seats of the Górka family of the Łodzia coat of arms ca. 1500–1592. Birth and development of the modern residence in the circle of the ruling elite). Her research interests focus on the issues of modern residential architecture and artistic patronage of elites, as well as digital humanities, innovative technologies and methods in the research and didactics of art history.

Summary

KATARZYNA JANICKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza) / Political and social conditions of magnate “artistic patronage” in the modern Rzeczpospolita (16th–17th centuries)

This article is an attempt to look at the problem of magnate artistic patronage in the modern Rzeczpospolita of the 16th and 17th centuries from a broader perspective than hitherto: taking into account the political and social conditions of this phenomenon, the problem of the *klientela* system, the magnate court and the patron-artist relationship. Examples of the patronage activity of Krzysztof “the Orphan” Radziwiłł, Jan Zamoyski and Stanisław Lubomirski show the process of formation of modern magnate courts and their artistic structures, i.e. the birth of a modern model of artistic patronage within the circle of the then elite of power.