

Rzymskie lata Giovanniego Battisty Gisleniego

IN NIDVLO MEO MORIAR (umrę w moim gniazdku) głosi – za biblijną księgą Hioba w wersji Wulgaty (XXIX, 18) – jeden z emblematów (il. 2) zdobiących znane epitafium włosko-polskiego architekta, inscenizatora i muzyka Giovanniego Battisty Gisleniego (1600-1672) w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie (il. 8). *Icon* tego emblematu przedstawia gąsienicę jedwabnika wychylającą się z oprzędu (kokonu) umiejscowionego na rosochatej, odłamanej i suchej gałęzi. Jest to aluzja do nadziei artysty (o którym inskrypcja umieszczona powyżej informuje, iż był „raczej obywatelem świata niż podróżnikiem”), że burzliwego żywota dokona w miejscu urodzenia i we własnym domu.

Rzymianin z pochodzenia, choć wywodzący się z rodziny przypuszczalnie o korzeniach lombardzkich, otrzymał Gisleni w swym rodzinnym mieście niezwykle wszechstronne wykształcenie. Jego biograf, Lione Pascoli, pisze na podstawie osobistych relacji artysty, że obok nauk humanistycznych nie bez powodzenia pobierał on lekcje geometrii i matematyki, architektury, malarstwa i rzeźby, a także muzyki i śpiewu¹. Nie znamy jednak szczegółów dotyczących tych studiów ani nazwisk nauczycieli². Zapewne, m.in. w związku z kryzysem ekonomicznym lat dwudziestych, nie mając odpowiedniej pracy w stolicy św. Piotra, Gisleni został zmuszony do szukania szczęścia gdzie indziej. Z relacji Pascolego wiemy, że wędrując przez ośrodki północnej Italii i kraje Rzeszy Niemieckiej, zwolennik tzw. hiszpańskiej orientacji na terenie Wiecznego Miasta, znalazł się najpierw w cesarskim Wiedniu, a stamtąd, ok. 1629 r. dotarł do Polski, gdzie został gościnnie przyjęty na dworze Zygmunta III. Działalność artystyczna Gisleniego w naszym kraju, trwająca z przerwami do 1666 r., jest od lat przedmiotem szczegółowych studiów, chociaż całokształt jego twórczości w Polsce czeka jeszcze na pełne, monograficzne opracowanie³. Tutaj ograniczę się jedynie do informacji, jakie udało się zebrać na temat pobytów Gisleniego w rodzinnym mieście, zarówno tych krótkotrwałych, jak też z ostatniego okresu życia artysty.

Pierwszą wzmiankę o ponownym pobycie Gisleniego w Italii zawiera własnoręczna notatka artysty, sporządzona po śmierci Władysława IV (tj. po 20 maja 1648), wyliczająca zaległe mu należności od zmarłego monarchy⁴. Dowiadujemy się z niej, że w czerwcu 1643 r. Gisleni powrócił z Włoch, gdzie

1.
F. Voet, portret G. B. Gisleniego
z jego nagrobka. Fot. autor



2.
Emblemat z nagrobka
G. B. Gisleniego. Fot. autor

działał w charakterze agenta artystycznego polskiego króla, przywożąc ze sobą grupę muzyków zgodzonych do pracy w Kapeli Królewskiej. Jak długo przebywał na Półwyspie Apenińskim i w jakich miastach, nie wiadomo.

Kolejna informacja mówi o planowanym wyjeździe Gisleniego do Rzymu w związku z uroczystościami Roku Świętego 1650. Jest to list króla Jana Kazimierza do kardynała Virginia Orsiniego (protektora Polski w latach 1647-1676), datowany 20 sierpnia 1650 r., polecający nadwornego muzyka i architekta jako pielgrzyma z naszego kraju⁵. Ponieważ dokument ten zachował się w zbiorach odbiorcy, należałoby sądzić, że podróż artysty doszła do skutku. Przeczą temu jednak rachunki dworu królewskiego, wystawione na wypłaty dla Gisleniego jako czynnego trębacza Królewskiej Kapeli, dokonywane bez przerwy od 1 stycznia 1650 r. do 31 grudnia 1651 r.⁶. Fakt ten stawia pod znakiem zapytania m.in. domniemany udział artysty w sprowadzeniu do Polski rzeźbiarza Giovanniego Francesca Rossiego⁷, który prawdopodobnie przybył z jakimś innym polskim pielgrzymem, np. sekretarzem królewskim Lodovico Fantonim, przebywającym we Włoszech od wczesnej jesieni 1650 r. do maja 1651 r.⁸.

Do powrotu na dłuższy czas do ojczyzny zmusił Gisleniego dopiero najazd szwedzki. Warszawę opuścił artysta zapewne wraz z dworem królewskim, w sierpniu 1655 r. Dalszej trasy jego podróży nie znamy. W Rzymie nie było go jeszcze wczesną wiosną roku następnego, kiedy to 26 marca 1656 r., pod nieobecność kandydata, członkowie Akademii św. Łukasza wybrali Gisleniego do swego grona⁹. Po raz pierwszy spotykamy nowego akademika na posiedzeniu w dniu 12 sierpnia 1657 r.¹⁰. Odtąd do maja 1664 r., mniej więcej regularnie, bierze on udział w pracach tego stowarzyszenia rzymskich malarzy, rzeźbiarzy i architektów.

I tak, mimo nieobecności na posiedzeniu w dniu 16 września 1657 r., został wyznaczony, wraz z malarzem Gregoriem Pretim (del Prete, zm. 1672), do zbierania pieniędzy na organizację uroczystości ku czci patrona Akademii św. Łukasza¹¹. Na posiedzeniu w dniu 4 listopada Gisleni był znowu nieobecny, lecz widzimy go na kolejnym zebraniu 25 tegoż miesiąca¹². Absentował się na obu posiedzeniach styczniowych w 1658 r. i pojawił dopiero 17 lutego, kiedy to podczas obrad pod przewodnictwem nowego *Prencipe*, malarza Raffaella Vanniego (1587-1673), został wybrany

censore, obok medaliera Gaspara Moroniego (zm. 1669)¹³. Ponownie spotykamy go na zebraniach akademików 10 marca i 25 kwietnia¹⁴. W lipcu (21) był nieobecny, ale w połowie sierpnia (16) uczestniczył w obradach, by z kolei znowu nie stawić się we wrześniu (13) i w październiku (21)¹⁵. Na tym ostatnim posiedzeniu została mu, mimo nieobecności, powierzona funkcja uporządkowania działki położonej na tyłach kościoła S. Luca i przeznaczonej do wynajęcia¹⁶.

Jak podaje Mario Bevilacqua (na podstawie zapisów w księgach parafii S. Lorenzo in Lucina), Gisleni od roku 1659 mieszkał wraz z żoną Marią De Sanctis, którą pojął pewnie jako wdowę, oraz pasierbem, chyba jej synem Giovannim Bonaventurą, przy Via della Croce, w pobliżu Piazza di Spagna (il. 3)¹⁷. Tam też, być może dopiero z czasem, zbudował własny dom (obecnie pod numerem 6, il. 4). Wybór miejsca nie był przypadkowy, gdyż najbliższe okolice od początku XVII w. zamieszkiwali liczni uczeni i artyści, zwłaszcza cudzoziemcy. Wystarczy wspomnieć, że przy Via della Croce od 1612 r. dom wynajmował polihistor Cassiano Dal Pozzo, przy pobliskich Via Paulina i Via del Babuino mieszkali w różnych okresach: Diego Velázquez, Nicolas Poussin, Claude Lorrain i Jean Lemaire, na Via Frattina – Simon Vouet, u stóp schodów do kościoła S. Trinità – Giovanni Paolo Schor, a przy Via della Mercede – sam Gianlorenzo Bernini¹⁸.

Zajęcia związane z nową siedzibą stały się zapewne powodem absencji Gisleniego na kolejnych posiedzeniach Akademii, 11 maja i 3 sierpnia 1659 r., mimo że na tym ostatnim odbywały się ważne wybory na stanowisko rektora¹⁹. O pięć miejsc ubiegało się dziesięciu kandydatów, obok Gisleniego m.in. tak wybitni i młodszy artyści, jak rzeźbiarze: Cosimo Fancelli (1620-1688), Ercole



Ferrata (1610-1686) i Domenico Guidi (1625-1701), oraz malarze: Lazzaro Baldi (ok. 1624-1703), Fabrizio Chiari (ok. 1615-1695), Guglielmo Cortese (wł. Guillaume Courtois, 1628-1679) i Ciro Ferri (1634-1689). Nic więc dziwnego, że wiekowy architekt przepadł w głosowaniu *a voci secreta*²⁰. Uczestniczył natomiast w kolejnych sesjach tego roku (21 września i 30 listopada), a także jako *censor* w drugiej sesji roku następnego (20 stycznia 1660)²¹.

Congregazione secreta z 10 sierpnia 1660 r. nałożyła na Gisleniego oraz na słynnego malarza i architekta Pietra Berrettiniego da Cortonę (1596-1669) obowiązek rozważenia obniżki czynszu rocznego (*canone*), który powinien płacić niejaki Paolo Morello użytkujący teren w pobliżu kościoła S. Luca, na którym m.in. stał jego rozebrany dom²². Był też Gisleni obecny na kolejnych posiedzeniach: 19 września i 27 grudnia 1660 r.²³.

Równocześnie nie tracił kontaktu z Polską, skoro przebywający w Warszawie architekt i scenograf Augustyn Locci st. uznał za stosowne powołać się na niego w swym testamencie spisany 21 października 1660 r.²⁴.

W latach następnych, 1661 i 1662, aktywność Gisleniego w Akademii św. Łukasza nie malała. Brał udział w posiedzeniu 9 stycznia 1661 r., gdy na nowego *Principe* wybrano jego dawnego kolegę na urzędzie cenzora, medaliera Gaspara Moroniego, a także – 6 marca i 9 września²⁵. W roku następnym, 1662, mamy poświadczoną obecność Gisleniego 20 i 27 sierpnia²⁶. Z kolei na sesji wyborczej w dniu 17 września 1662 r. został, wraz z malarzem i rytownikiem Giovannim Battistą Galestruzzim (1615/18 - po 1669), wybrany na opiekuna chorych kolegów (*visitatore d'infermi*)²⁷. Nieobecny na posiedzeniu 24 września, zjawił się 8 października, kiedy to zebrani podjęli uchwałę o uczczeniu święta swego patrona nabożeństwem *Quarantore*, rodzajem uroczystości dewocyjnej, której oprawa plastyczna stała się później przedmiotem zainteresowania Gisleniego²⁸. Na tym kończą się informacje o znanej nam działalności artysty w Akademii. Był nieobecny na posiedzeniach do wiosny 1664 r., gdy po raz ostatni uczestniczył w sesji (18 maja) pod przewodnictwem ówczesnego *Principe*, malarza Carla Maratty (1625-1713)²⁹.

Wszystko zdaje się wskazywać, że latem 1664 r. Gisleni powrócił na dwór warszawski. Czas był po temu sprzyjający. Po pokoju oliwskim i zwycięstwach nad Moskalami – jak pisze Pascoli – Jan Kazimierz: „rivolsse unitamente con Giambatista (...) il pensiero (...) ad introdurre anche nel regno quell'arti che nascono dalla quiete, ed an la pace per madre” (wspólnie z Giovannim Battistą postanowił wprowadzać w królestwie także sztuki, które rodzą się z uciszenia i których matką jest pokój)³⁰. Skądinąd wiadomo, że już od zimy 1662 r. wystawiano na dworze królewskim utwory teatralne, a np. karnawał w 1664 r. urozmaicały komedie i balety³¹.

Zamieszki wewnętrzne, wywołane rokoszem Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, skłoniły Gisleniego ponownie, w 1666 r., do podjęcia zamiaru wyjazdu z Polski. Aby zapewnić sobie bezpieczną podróż przez zrewoltowany kraj, postarał się, by świadectwo dobrej służby wydane przez króla było równocześnie *salvus conductus* – zawierało żądanie opieki i pomocy ze strony urzędów cywilnych oraz władz wojskowych. Dokument ten, podpisany przez Jana Kazimierza w Warszawie 8 czerwca, został przez artystę – pewnie w drodze z wojskiem królewskim – oblatowany w grodzie w Łęczycy 7 lipca 1666 r.³².

Do wyjazdu jednak nie doszło. Dopiero śmierć królowej Ludwiki Marii (10 maja 1667) zadecydowała o ostatecznym pożegnaniu się Gisleniego z przybraną ojczyzną. O jego planowanej podróży dowiadujemy się pośrednio z listu kardynała Orsiniego (z 9 lipca 1667), który wysuwa propozycję, aby dokumenty dotyczące nominacji papieskiej na arcybiskupstwo gnieźnieńskie



3. G. B. Nolli, fragment planu Rzymu z 1748 r. z zaznaczeniem (białą kropką) usytuowania domu Gisleniego. Fot. autor

4.
Dom Gisleniego przy Via della
Croce 6 w Rzymie. Stan obecny.
Fot. autor

zostały przekazane przez Gisleniego³³. Podjęcie decyzji powrotu do Włoch sugestywnie opisuje Pascoli: „vedendosi anche avanzato in età risolvè (...) di ritirarsi cogli effetti guadagnati in patria, e d'ivi vivere pensando all'anima finchè a Iddio fosse piaciuto” (widząc się posuniętym w latach, postanowił (...) z zarobionym dorobkiem schronić się w ojczyźnie i tam żyć, myśląc o duszy, aby podobała się Bogu (tłum. aut.); donosi też, że w drodze powrotnej zatrzymał się nasz artysta na kilka miesięcy w Lombardii, a potem przez Loreto, gdzie złożył cenne wota, podążył do Rzymu³⁴.

W rodzinnym mieście – relacjonuje dalej Pascoli – został Gisleni życzliwie przyjęty przez żyjących jeszcze przyjaciół, którzy wprowadzili go do specjalnie przygotowanego mieszkania³⁵. Był to – odnowiony prawdopodobnie z tej okazji – wspomniany własny dom artysty przy Via della Croce, na terenie parafii S. Lorenzo in Lucina (il. 4). Dom ten, dzisiaj znacznie przebudowany, jest w swej pierwotnej postaci znany z pomiarów zachowanych wśród mediolańskich rysunków Gisleniego (il. 5-6)³⁶.

Pokazują one, że była to kamieniczka pokryta dachówką, trójkondygnacyjowa, podpiwniczona, z trzysioową fasadą od ulicy, podzieloną horyzontalnie prostymi opaskami, stanowiącymi podstawę okien ujętych w uszakowate obramienia. Oś środkową fasady wyznaczała arkada rustykowanego portalu na parterze oraz balkon na kroksztynach na piętrze i powyżej – zapewne rzeźbiony – ośmioboczny kartusz herbowy, usytuowany nad drzwiami balkonowymi. Zamknięta korona i otaczający ją wieniec oraz charakterystyczna, pięciopółowa tarcza pozwalają domyślać się tutaj królewskiego herbu Polski i Litwy. Balkon ujmowała metalowa balustrada, a ciężkie żelazne kraty chroniły okna piwnic i parteru.

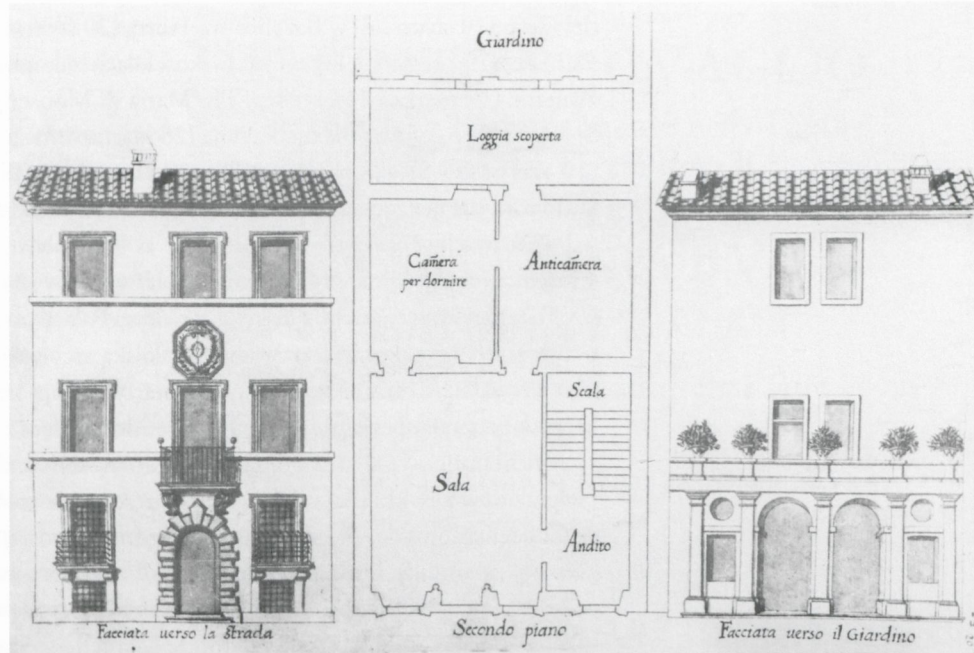
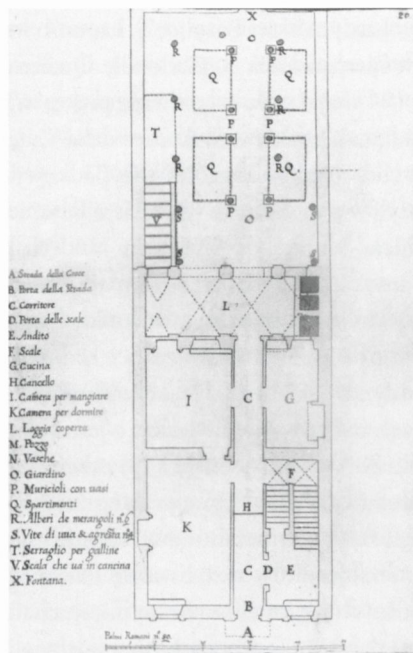
Rozkład domu „głęboko traktowego” był prosty, funkcjonalny i typowy dla tej dzielnicy, o czym świadczy choćby porównanie go z planem kamieniczki Cristofora Mannary przy sąsiedniej Via Paulina 10, w której w latach 1631-1665 mieszkał i zmarł Nicolas Poussin³⁷. Na parterze, pośrodku, wąski korytarz (C), przedzielony dla bezpieczeństwa kratą (H), prowadził do ogrodu (O) przez poprzecznie usytuowaną, sklepioną, jednokondygnacyjową loggię (L). Na lewo od korytarza znajdowały się dwa pomieszczenia ogrzewane kominkami: pokój sypialny (K) i jadalnia (I). Po prawej, w głębi, była kuchnia (G), a od frontu dwubiegowe schody (F) prowadzące na piętro, poprzedzone niewielkim westybulem (E). Z kolei *piano nobile* wypełniała od frontu klatka schodowa i salon. W tyle mieściły się sypialnia i przedpokój, z którego wychodziło się na otwarty taras nad loggią. Brak kominków na piętrze świadczył, że pełniło ono rolę apartamentu letniego, podczas gdy sypialnia na parterze, w pobliżu kuchni, służyła właścicielowi raczej zimą. Rozkładu drugiego, mezzaninowego, piętra nie znamy. Poza tym budynek miał studnię i dwa zbiorniki na wodę przy kuchni (M, N), osłonięte sklepieniem loggii, oraz schody do piwnicy (V) i ogrodzenie dla kur (T) w partii ogrodowej.

Rozplanowanie niewielkiego ogrodu świadczyło o wyraźnym zmyśle estetycznym gospodarza. Elewację parterowej loggii rozczłonkowano tokańskimi pilastrami i zwieńczono uproszczonym belkowaniem oraz parapetem tarasu, który przerywały cokoły wazonów z kwiatami. Środkowe arkady loggii oraz prostokątne i koliste otwory jej skrajnych przęseł, powiązane horyzontalnym gzymsem, tworzyły kompozycję jakby poszerzonej serliany. W tylnym murze ogrodu, na osi wejścia, była fontanna (X). Naroża kwater (Q) ozdabiały postumenty pod wazon (P), przy murze osłaniającym zejścia do piwnic oraz murze granicznym po prawej rosły cztery krzaki wina i agrestu (S). Całość kompozycji uzupełniało sześć drzewek migdałowych (R).

Królewski herb Rzeczypospolitej nieprzypadkowo dekorował fasadę domu Gisleniego. Artysta nie tylko nie zerwał związków z krajem swego długiego osiedlenia, ale był nadal aktywnie zaangażowany w sprawy



5.



polskie. W rzeczywistości pełnił on w papieskiej stolicy, choć nie wiadomo, czy także formalnie, rolę dyplomatycznego agenta. Świadczą o tym zarówno wzmianki w korespondencji kardynała protektora Polski, jak też udział Gisleniego w organizowaniu pobytu w Wiecznym Mieście wybitnych osobistości z naszego kraju.

Szczególnie symptomatyczny jest pod tym względem rzymski pobyt w 1. połowie 1669 r. młodego księcia Aleksandra Janusza Zasławskiego-Ostrogskiego (zm. 1682), znany ze szczegółowej relacji członka jego świty, Kazimierza Wojsznarowicza³⁸. Polacy dotarli do Rzymu 18 stycznia 1669 r. i stanęli w domu „Pod Fortuna”, oczywiście przy Piazza di Spagna. Pierwsze tygodnie, poza krótkim wypadem do Neapolu, zajęło im świętowanie karnawału. Lecz już na początku postu, 17 marca, mamy wiadomość, że Wojsznarowicz jadł obiad z Gislenim, który odtąd często, sam lub w towarzystwie innych osób, najczęściej duchownych, spotykał się z Polakami (m.in.: 5 i 7 kwietnia; 1, 3, 13, 22, 25 i 26 maja; 11 i 16 czerwca oraz 18 i 19 lipca). Nie były to kontakty tylko formalne. Pod datą 29 kwietnia autor diariusza zanotował: „byłem u P. Gisleni, jego dworek widzieliśmy”. Podobna wizyta miała miejsce 17 czerwca, a o bliskości stosunków świadczy zapiska (18 czerwca): „po objedzie uczyliśmy się wódki robić z porzeczek, ambry etc.”. Dostał też Wojsznarowicz od naszego artysty „różne kamienie” (16 czerwca) i chyba za namową nowego znajomego dał się w Rzymie sportretować (dwie sesje: 8 i 26 lipca).

Stosunki Gisleniego z Polakami były nie tylko towarzyskie. Dnia 28 maja notuje autor relacji: „Byłem u Cardinała Sanctae Crucis [tj. Virginia Orsiniego] z Panem Gislenim”, a dwie wizyty Polaków u słynnej z wykształcenia i mecenatu na terenie Wiecznego Miasta ekskrólowej szwedzkiej Krystyny i zwiedzanie jej pałacu na Zatybrzu (3 i 5 kwietnia) oraz obiad, jakim podjęła ona księcia Aleksandra (26 maja), doszły do skutku zapewne nie bez udziału naszego akademika św. Łukasza.

W tym mniej więcej czasie (16 maja) zmarł starszy kolega i nauczyciel Gisleniego, Pietro da Cortona³⁹. Można przypuszczać, że nie zabrakło naszego artysty wśród członków Akademii św. Łukasza, którzy zegnali swego niegdyś *Prencipe*, zgromadzeni wokół katafalku w kościele SS. Luca e Martina na mszy i egzekwiiach celebrowanych przez kardynała Francesca Barberiniego, podczas których solenne *Requiem* odśpiewał chór papieski⁴⁰.

Równocześnie daje się zauważyć, że Gisleni był swoistym *cicerone* grupy pielgrzymów przybyłej z księciem Aleksandrem. O ile bowiem program dewocyjny wizyty Polaków, którzy m.in. 28 kwietnia brali udział w kanonizacji św. Piotra z Alkantary i św. Marii Magdaleny dei Pazzi w Watykanie, a 30 maja także w uroczystym błogosławieństwie papieskim w bazylice S. Giovanni in Laterano, był zgodny z ich katolicką religijnością, o tyle znamieny jest wybór świątyń, do których chodzili na nabożeństwa i które zwiedzali. Na przykład mszy słuchali u jezuitów w kościele

5.

G. B. Gisleni, dom własny artysty; pomiar rzutu parteru. Rys. Castello Sforzesco w Mediolanie, *Raccolta Martinelli*, t. 1, k. 20. Fot. autor

6.

G. B. Gisleni, dom własny artysty; pomiar elewacji i rzutu piętra. Rys. Castello Sforzesco w Mediolanie, *Raccolta Martinelli*, t. 1, k. 29. Fot. autor

del Gesù (19 stycznia), w Bazylice św. Piotra (20 stycznia), w kardynalskiej Bazylice S. Lorenzo in Damaso (19 marca i 7 kwietnia), w kościołach zakonników hiszpańskich: S. Carlo alle Quattro Fontane (17 marca i 11 czerwca) i S. Maria di Monserrato (24 maja) oraz w „dziwnie pięknym” S. Agnese in Agone na Piazza Navona (25 marca, 1 maja i 14 lipca), a także w S. Andrea della Valle (10 czerwca) i SS. Domenico e Sisto (18 czerwca). Ten wybór trudno uznać za przypadkowy. Podobnie, nie bez zachęty ze strony swego *cicerone*, uczestniczyli w popularnych wówczas w Rzymie nabożeństwach *Quarantore*, mianowicie w kościołach: Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella, 13 marca), S. Apollinare (4 kwietnia), u Hiszpanów (24 kwietnia) i w S. Agostino (8 maja).

To samo dotyczy duchowieństwa, z którym Polacy utrzymywali w Rzymie zażyłe stosunki. Obok oczywistych kontaktów ze związanym z Polską arcybiskupem ormiańskim (3 kwietnia i 18 lipca) oraz z przedstawicielami popularnych w naszym kraju bernardynów (19 maja) i franciszkanów, do których generała specjalnie udał się książę Aleksander (1 lipca), były to głównie relacje z jezuitami i karmelitami bosymi, szczególnie bliskimi naszemu architektowi⁴¹. I tak, w maju (19) odwiedził pielgrzymów z Polski znakomity jezuicki uczony ojciec Athanasius Kircher, którego słynne zbiory w Collegio Romano zwiedzali oni kilka dni wcześniej, oglądając również budowę sąsiedniego kościoła zakonu, S. Ignazio di Loyola (15)⁴². Nawet sam generał jezuitów złożył wizytę Polakom w dniu 1 lipca. Równie bliskie stosunki łączyły naszych podróżnych z karmelitami bosymi; słuchali mszy w macierzystym kościele zakonu S. Maria della Scala na dalekim Zatybrzu, gdzie podziwiali klasztor oraz oglądali relikwie św. Teresy (26 maja) i szczególnie zachwycała ich wspaniała *Ekstaza św. Teresy* Berniniego w drugiej świątyni karmelickiej – S. Maria della Vittoria (17 maja). Wreszcie książę Aleksander, w drodze szczególnego uznania, został dopuszczony *ad merita spiritualia* tego zakonu, członkowie jego świty zaś obdarowani szkaplerzami i obrazem św. Teresy (11 czerwca).

O aktywnym udziale Gisleniego w programie wizyty Polaków świadczy również fakt, że osobiście zaprowadził swych gości do nowo wzniesionego kościoła SS. Luca e Martina (22 maja), zaprojektowanego przez – kilka dni wcześniej zmarłego – Pietra da Cortone, i kazał podziwiać w krypcie kosztowny ołtarz z grobem świętej wykonany według projektu mistrza. Wpływ Gisleniego dostrzegamy zresztą w całym przebiegu pobytu i zwiedzania Wiecznego Miasta przez Polaków.

Wśród oglądanych świątyń uderza brak budowli starochrześcijańskich. Natomiast obok miejsc związanych z patronami Rzymu, świętymi Piotrem i Pawłem, takich jak kaplica S. Pietro in Carcere (dawne Carcere Mamertino, pod kościołem S. Giuseppe dei Falegnami; 22 maja), i kościoły S. Pietro in Montorio (15 czerwca) oraz S. Paolo alle Tre Fontane (5 lipca), odwiedzanych w celach dewocyjnych, pojawiają się niemal wszystkie najważniejsze budowle ówczesnej architektury. W kościele S. Pietro in Vincoli oglądali Polacy *Mojżesza* Michała Anioła (24 maja), w Bazylice S. Maria Maggiore dwie kaplice – Cappella Paolina i Cappella Sistina (29 marca), przy Via del Corso kościoły S. Carlo al Corso (28 maja), S. Giacomo in Augusta ze szpitalem degli Incurabili (8 czerwca) i S. Marcello, gdzie Gisleni zwrócił im uwagę na nagrobek kardynała Francesca Cennina (1645), dzieło jego przyjaciela, działającego także w Polsce, Giovanniego Francesca Rossiego (8 czerwca). Listę tę dopełniają jeszcze kościoły: SS. Vincenzo e Anastasio, z zaznaczeniem, że to fundacja kardynała Mazzariniego (17 maja), S. Maria in Valicella (Chiesa Nuova) z Oratorium Filipinów (26 maja) oraz S. Croce in Gerusalemme (17 czerwca), a także architektoniczna Fontana Paola na wzgórzu Janikulskim (15 czerwca).

Antyczne ruiny nie budziły większego zainteresowania zwiedzających. Uwagę ich zajęły natomiast dzieła rzeźby starożytnej, co zapewne stało się także nie bez namowy uczonego doradcy. Przybysze z Polski podziwiali zatem całe kolekcje rzeźb i poszczególne okazy w Villa Ludovisi (tu również *Porwanie Prozerpiny* Berniniego i freski Guercina, 7 kwietnia), w Palazzo Farnese (17 maja), w Palazzo dei Conservatori na Kapitolu (24 maja) i w ogrodach Villa Celimontana rodziny Mattei (18 czerwca).

Przedstawiciele ziemiańskiej szlachty z Polski zafascynowały naturalnie wspaniałe rzymskie ogrody, takie jak w centrum miasta położony ogród Aldobrandinich (11 marca), Villa Borghese (19 marca), założenie ogrodowe rodu Farnese na Palatynie (22 maja), a nawet mały ogródek awentynski przy kościele SS. Bonifacio e Alesio (23 maja), z którego piękny widok roztacza się na całe miasto. Nie ominęli, oczywiście, także podmiejskiej willi Pamphili, jej pałacu i kolekcji (25 maja), ogrodów watykańskich (26 maja), a poza Rzymem – willi Aldobrandinich (Belvedere)

we Frascati (2 lipca) oraz słynnego ogrodu Villa d'Este w Tivoli, gdzie księcia Aleksandra podejmował (4 lipca) pożegnalnym obiadem kardynał Orsini.

W czasie pobytu rzymskiego naszych pielgrzymów, 1 lipca 1669 r., nadeszła do papieskiej stolicy wiadomość o elekcji (19 czerwca) nowego króla Polski, Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Z tą też wiadomością należy łączyć wizytę generała zakonu jezuitów, złożoną tego właśnie dnia w kwaterze Polaków, kiedy to – jak czytamy w diariuszu – mieli „gości pełny dom”.

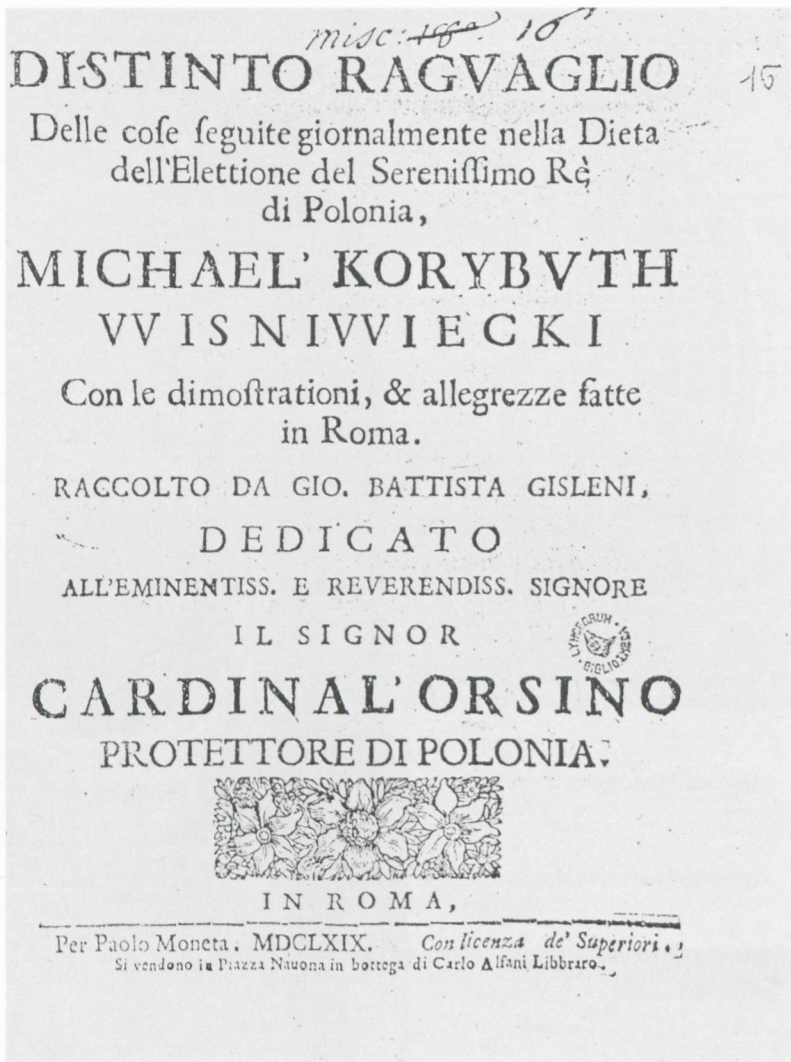
Gisleni był w Rzymie osobą szczególnie predestynowaną do udzielania informacji o polskich obyczajach politycznych, a zwłaszcza o tradycji obioru monarchów, co było tym cenniejsze, że doszło do ewenementu, wybór bowiem padł nie na przedstawiciela jednej z europejskich dynastii, lecz na nikomu nieznanego polskiego magnata. Toteż nasz artysta szybko postarał się o dokładną relację z przebiegu wydarzeń i na jej podstawie wydał druk dla szerokiej publiczności zawierający opis elekcji pt. *Distinto raguaglio delle cose seguite giornalmente nella Dieta dell'Elettione del Serenissimo Rè di Polonia Michael' Korybuth Wisniwiecki con le dimostrazioni, e allegrezze fatte in Roma. Raccolto da Gio. Battista Gisleni* (Roma, Paolo Moneta, 1669, il. 7), zadedykowany, oczywiście, kardynałowi protektorowi Polski, Virginemu Orsinemu⁴³. Z broszury tej dowiadujemy się m.in., iż papież, po otrzymaniu z rąk Orsiniego listów obediencyjnych od nowego króla (także w języku włoskim), był obecny na mszy w kaplicy pałacu na Kwirynale, którą przy asystencji grona kardynałów i ambasadorów krajów katolickich odprawił kardynał Orsini, wraz z uroczystym śpiewem *Te Deum*, przy wtórze salw oddawanych przez oddziały wojskowe, zgromadzone na Piazza del Quirinale.

Drukowanej relacji towarzyszyła jeszcze akwafora François Collignona, wykonana według rysunku Gisleniego, łącząca w sobie cechy mapy i widoku z lotu ptaka, przedstawiająca tereny wokół Warszawy, od Wyszogrodu i Błonia po Piaseczno, Radzymin i Serock, ukazująca bieg Wiśły, Bugu i Narwi oraz pole elekcyjne na Woli⁴⁴.

Zainteresowanie w Rzymie nowym polskim monarchą było wielkie. Świadczy o tym korespondencja kardynała Orsiniego, który w niedzielę 18 sierpnia celebrował w kościele S. Stanislao dei Polacchi uroczyste *Te Deum* w obecności ośmiu kardynałów, oraz odbyta wieczorem iluminacja tej świątyni⁴⁵. Z listu Orsiniego (20 sierpnia) wiemy również, że kardynał otrzymał już portret króla, który – na prośbę Gisleniego – pożyczył artyście w celu wykonania kopii⁴⁶. W jednym z następnych listów (z 6 września) informował natomiast, że dostał od niego wspomnianą kopię i posłał ją kolejno innym, bo wiele osób w Rzymie pragnęło mieć wizerunek polskiego władcy⁴⁷.

Z nastaniem nowego monarchy aktywność naszego artysty w sprawach polskich wcale nie ustała. Z listu Orsiniego do Fantoniego (16 maja 1671) dowiadujemy się np., że wszystko, co załatwiał Gisleni (choć nie wiemy, o co chodzi, zapewne o jakieś przesyłki), doszło szczęśliwie i ku zadowoleniu stron⁴⁸. Z kolei w liście do króla Michała (25 lipca 1671) kardynał zaznaczył, że Gisleni dostał już pieniądze, ale zamierzał zatrzymać oryginał portretu, a Orsinemu dać do odesłania królowi kopię. Zachodziła więc obawa, że chciał mieć z tego korzyść finansową⁴⁹.

Z relacji Pascolego wiadomo, że pod koniec życia artysty poważnie szwankowało jego zdrowie, tak iż nie mógł chodzić, a nawet jeździć powozem⁵⁰. Mimo to starał się uczestniczyć w działalności Akademii św. Łukasza. Figuruje np. na liście członków, którzy zapłacili składkę na oprawę uroczystości patrona Akademii (18 października) w roku 1671⁵¹. Nic jednak nie wiadomo



7.
Karta tytułowa broszury
G. B. Gisleniego dotyczącej
przebiegu elekcji Michała Korybuta
Wiśniowieckiego. Fot. autor

8.
Nagrobek G. B. Gisleniego
w kościele S. Maria del Popolo
w Rzymie. Fot. autor



o jego pracach artystycznych na terenie rodzinnego miasta. Wyjątek stanowią: zachowany w Mediolanie, lecz chyba niezrealizowany, projekt dekoracji wnętrza kościoła związanej z nabożeństwem *Quarantore*, przeznaczony zapewne do parafialnej świątyni dworu papieskiego na Kwirynale, SS. Vincenzo e Anastasio, oraz wykonany w roku 1670 projekt własnego epitafium. Erudycyjna dekoracja *Quarantore* doczekała się już osobnej, wyczerpującej rozprawy⁵², natomiast słynne epitafium, które ówczesny kronikarz nazwał dziełem „dziwacznym” (*bizarro*)⁵³, wymaga jeszcze opracowania.

Tak jak wielu rzymskich artystów tej epoki, siedemdziesięcioletni, schorowany Gisleni zaprojektował swoje własne epitafium, z przeznaczeniem nie do parafialnego kościoła S. Lorenzo in Lucina, lecz do świątyni augustianów S. Maria del Popolo⁵⁴. W tym wyborze zapewne odegrały rolę związki królewskiego muzyka z warszawskimi augustianami, którzy mieli słynną w stolicy kapelę wokarno-instrumentalną, tradycyjnie opiekowali się też muzykami i użyczali im w swoim kościele, św. Marcina, miejsca do pochówku⁵⁵. Epitafium umieszczone we wnętrzu rzymskiego kościoła, na wejściowej ścianie po lewej stronie, jest na pierwszy rzut oka proste (il. 8). Składa się na nie ustawiona na cokole z czarnego marmuru (pozorującym ruchome wejście do komory grobowej opatrzone uchwytem) biała marmurowa tablica w formie rozwiniętej z wałka sztuki materiału, obszytego po bokach frędzlą, z obszernym łacińskim napisem ułożonym przez uczonego augustianina Orazia Quarantę. Powyżej widnieje portret zmarłego – na białym – w owalnej, marmurowej oprawie (il. 1), pędzla Flamandczyka Ferdinanda Voeta (1639-1700). Wizerunek przedstawiający popiersie artysty jest wycięty wzdłuż konturu i umocowany na tle płytkiej, konchowej wnęki wyłożonej nieregularnymi kawałkami marmuru. Medalion z portretem otacza malowana na tynku wzorzysta kotara, rozsuwana przez parę aniołków (przytrzymujących

krzyż i klepsydrę stojące na obramowaniu), a u dołu uzupełnia tarczowy, marmurowy kartusz z krótką inskrypcją. Poniżej tablicy umieszczono biały, marmurowy herb i dwa medalionowe emblematy wykonane ze złoczonego brązu (il. 2, 9). Podobnie z brązu, partiami złoczonego, zostały sporządzone nagrobne kaganki na narożach ciemnej opaski otaczającej tablicę. Szczególną uwagę zwraca jednak usytuowana w cokole naturalistyczna półfigura szkieletu rzeźbiona w żółtym marmurze, odziana w biały całun, która wyłania się z ciemnego, prostokątnego wnętrza zamkniętego ozdobną żelazną kratą (il. 10).

To właśnie ta, przykuwająca uwagę widza, makabryczna postać, a także wieloznaczny napis łaciński, zadecydowały o szczególnym zainteresowaniu badaczy epitafium Gisleniego⁵⁶. Pozorna prostota jego kompozycji ukrywa bowiem wieloznaczny przekaz ideowy, wyrażony przede wszystkim w tekście inskrypcji. Jej sens obraca się wokół przemyśleń artysty nad swoją drogą życiową, uprawianymi dziedzinami sztuki i teoretycznym problemem ich rywalizacji oraz nietrwałością dzieł ludzkich i ziemskiego bytowania, a wreszcie typową dla epoki wiarą w ostateczne zwycięstwo nad śmiercią i w życie pozagrobowe.

Drogi życiowej artysty i jego powrotu do rodzinnego miasta dotyczy pierwsza część tekstu: IOANNES BAPTISTA GISLENS ROMANVS // SED ORBIS CIVIS POTIVS QVAM VIATOR // CVM SIGISMVNDI III. WŁADISŁAI IV. // AC IOANNIS CASIMIRI I. // POLONIAE ET SVECIAE REGVM // ARCHITECTVS NON VNO IN CAPITOLIO FVIT // OMNIA BONA VT MALA SECVM TVLIT // DOMVM HIC QVAERENS BREVE ALIBI AETERNAM (Jan Chrzciciel Gisleni rzymianin, lecz raczej obywatel świata niż podróżnik, gdy był architektem królów Polski i Szwecji, Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza I, nie w jednym Kapitolu, wszystko dobre i złe przeniósł ze sobą, poszukując tutaj domu doczesnego, a w istocie wiecznego). Sens tej wypowiedzi podkreśla wspomniany na wstępie emblemat przedstawiający gaśienicę w kokonie i motto z Księgi Hioba: IN NIDVLO MEO MORIAR (umrę w moim gniazdku, il. 2).

Refleksjom nad własną twórczością, która obok architektury obejmowała także inne dyscypliny artystyczne, oraz nad dyskutowanym od czasów Renesansu problemem rywalizacji siostrzanych sztuk (*arti del disegno*), została poświęcona trzecia część grobowej inskrypcji: PICTVRAE SCVLPTVRAE ET ARCHITECTVRAE // TRIPLICI IN PVGNA NVLLI DATVRVS PALMAM // IVDEX NON INTEGER SCISSVS IN PARTES // ANNO MDCLXX SVVM AGEBAT LXX// CVM HAEC INTER RVDIMENTA PRAELVDERET (w trójstronnym sporze malarstwa, rzeźby i architektury sędzia niebezstronny i rozdarty na części, żadnej nie mając dać palmy, gdy podstawami (ich zasad) się zabawił, w roku 1670 miał 70 lat). Dlatego też za tworzywo jego nagrobного pomnika posłużyły w równym stopniu rozmaite materiały i techniki artystyczne – ściennie malarstwo freskowe (kotara, aniołki), olejne malowidło na blasze (portret), rzeźba w różnobarwnych marmurach (oprawa portretu, tablica imitująca zwój materiału, kartusze, szkielet) i odlewy brązowe (emblematy, kaganki, wałek zwoju z inskrypcją) oraz kuta z żelaza krata.

W dziele Gisleniego odczuwa się wyraźnie pogłos koncepcji teoretycznych ówczesnego baroku rzymskiego, prezentowanych



9.
Emblemat z nagrobka Gisleniego.
Fot. autor

10.
Dolna część nagrobka Gisleniego.
Fot. autor



najdobitniej przez Gianlorenza Berniniego: „che habia saputo in modo unire assieme le belle Arti della Scultura, Pittura et Architettura, che di tutte ne abbia fatte in se un meraviglioso composto, e le habbia tutte possedente in eminenza” (który potrafił łączyć piękne sztuki rzeźby, malarstwa i architektury w taki sposób, że z wszystkich tworzył wspaniałe skomponowaną jedność, a posiadał je wszystkie w sposób doskonały)⁵⁷. Z kolei wykorzystanie rozmaitych materiałów, z których jedno naśladują drugie, stanowi dalekie przypomnienie technik wielokrotnie stosowanych przez naszego artystę w projektach wspaniałych dekoracji okazjonalnych, gdzie – jak w omawianym epitafium – tak ważną rolę odgrywały również emblematyka i wyszukane inskrypcje⁵⁸. Wreszcie bogactwo kolorystyczne i naturalizm figur były zgodne z zaleceniami założyciela zakonu jezuitów, Ignacego Loyoli, propagującego werystyczną konkretność przedstawień mających silnie oddziaływać na zmysły wiernych (*applicatio sensuum*)⁵⁹.

Element refleksji nad własną twórczością, a zarazem jej wysoka ocena zostały zawarte również w bardzo oryginalnych, bo niespotykanych w ówczesnej sztuce, *iconach* obu emblematów, w postaci jedwabnika (*bombyx*) oraz jego kokonu i oprzędu. Na wybór tego symbolu miał wpływ, jak można sądzić, tekst dotyczący owego pracowitego owada zawarty w wydanym kilka lat wcześniej erudycyjnym dziele znanego Gisleiniemu jezuitę, Athanasiusa Kirchera, pt. *Mundus subterraneus* (Amsterdam 1664). Po opisie potrójnych przepoczwazzeń czytamy tam m.in.: „Jedwabniki są nie mniej pożyteczne od pszczół, szczególnie, że ich owoc (gdy przędą niezmiernie cenny dla nas jedwab) obejmuje codziennie zarówno samych papieży, cesarzy, królów i książąt, jak i ludzi niskiego, plebejskiego pochodzenia. Ich praca wzbogaca ozdoby kościoła, dekoracje sakralnych szat i dodaje okazałości budowłom zarówno publicznym, jak i prywatnym; tak dalece, że w ocenie ludzkiej nie ma nic wspanialszego i cenniejszego, co by nie było utkane z jedwabiu⁶⁰”.

Z kolei punktem wyjścia do refleksji nad nietrwałością życia i wytworów ludzkich jest z kolei godło herbowe Gisleniego. Widzimy tu drzewo na sześcioszczytowym wzgórzu, zwieńczone przepaską ozdobioną trzema heraldycznymi liliami; na pień drzewa wspina się lew chcący dosięgnąć jego owoców. Wprawdzie w liście polecającym króla Jana Kazimierza artysta występuje jako *nobilis*, lecz nie wiemy, czy formalnie był szlachcicem. Niezależnie od tego, podobnie jak Carlo Maderno, przypuszczalnie sam zaprojektował własne godło herbowe i analogicznie jak wspomniany architekt posłużył się w tym celu wzorem herbu osobistości, z którą czuł się szczególnie związany. W przypadku Maderny był to patrycjuszowski ród rzymski jego mecenasów, Mattei di Giove⁶¹. Natomiast koncepcja heraldyczna Gisleniego zdradza pokrewieństwo z herbem kontrreformacyjnego papieża-plebejusza, franciszkanina, Sykstusa V (1585-1590), który skomponował swoje godło z trójszczytowym wzgórzem, mającym przypominać o rodzinnej miejscowości Montalto, i gałęzią pełną gruszek (*pere*) nawiązujących do nazwiska rodowego Peretti oraz lwem reprezentującym jego samego i cnoty: *magnanimitas* i *beneficenza*⁶². Dodajmy, że sześcioszczytowe wzgórze w herbie Gisleniego może stanowić odniesienie do miejscowości Monte, w której leżała posiadłość jego rodziny⁶³.

Drugi, środkowy akapit tekstu, zawierający refleksje nad nietrwałością życia i dzieł ludzkich, przemijaniem wszystkiego i śmiercią, zaczyna się właśnie od aluzji do przedstawień widniejących na tarczy herbowej Gisleniego, która nabiera przez to charakteru emblematu heraldycznego, tak częstego w projektowanych przez artystę dekoracjach okazjonalnych⁶⁴: SVIS EDOCTVS FLORIBVS POMIS AC MONTIBVS // VITAM NON MODO CADVCAM ESSE SED FLVXAM // EA SESE VIVVM EXPRESSIT IMAGINE // QVAM NON NISI PVLVIS ET VMBRA FINGERET // MEMOR VERO HOMINEM E PLASTICE NATVM // HAEC ARTIS SVAE VESTIGIA FIXIT IN LAPIDE // SED PEDE MOX TEMPORIS CONTERENDA // ITA MORTIS SVAE OBDVRESCENS IN VICTORIA // VT ILLAM CAPTIVAM AC SAXEAM FECERIT (pouczony przez swoje kwiaty, owoce i wzgórza, że życie nie jest płonne, lecz płynne, siebie żywego wyraził w obrazie przedstawiającym tak bardzo nic więcej ponad proch i cień. Pomny, że człowiek powstał z gliny, te ślady swej sztuki utrwalił w kamieniu, że jednak będą niebawem miażdżone stopą czasu, więc obraz swej śmierci utrwalał w zwycięstwo w ten sposób, iż uczynił ją pojmaną i zakutą w kamieniu).

Przedstawiając szkielet uwięziony za kratami, powrócił Gisleini do dawnego pomysłu plastycznego, jaki zastosował w projekcie dekoracji ołtarza na egzekwie Anny Marcybelli Pacowej

w Wilnie (1643), w którym m.in. widnieje w głębi zakratowanego wnętrza stos czaszek – by unaocznąć, iż śmierć straciła swą moc i została w istocie zwyciężona⁶⁵. Przypomnijmy, że pomysł użycia szkieletu dla wyrażenia optymizmu eschatologicznego podsunęła artyście oprawa plastyczna katafalku wystawionego w kościele del Gesù w Rzymie z okazji jubileuszu zakonu jezuitów w 1639 r., gdzie wśród wielu innych pojawił się jeden szkielet głęboko zasmucony, co dołączony opis komentował: „sedeva una Morte in atto malenconico, quasi dolendosi d'esser vinta” (siedziała jedna śmierć w pozie melancholijnej, jak gdyby rozpaczając, że jest zwyciężona)⁶⁶.

Poczucie zwycięstwa nad śmiercią dawała Gisleniemu, oczywiście, wiara w życie pozagrobowe. Informował o niej drugi emblemat z jedwabnikiem wylatującym ku obłokom nieba z oprzędu leżącego na pofałdowanej (pewnie jedwabnej) tkaninie i mottem: VT PHOENIX MVLTIPPLICABO DIES (jak Feniks pomnożę dni [swoje], il. 9). Jest to, jak zauważył kiedyś Juliusz Chrościcki⁶⁷, trawestacja (*Phoenix* zamiast *palma*) dalszego ciągu 18 wersetu XXIX Księgi Hioba, nawiązująca do chrześcijańskiej interpretacji owego legendarnego ptaka jako symbolu wieczności i zmartwychwstania⁶⁸. Przy czym zarówno w przywołaniu symboliki Feniksa, jak też w analogicznej trawestacji biblijnego cytatu powrócił artysta do własnego *conchetto* rozwiniętego wcześniej w Warszawie w *Theatrum in exequiis* królewicza Karola Ferdynanda Wazy (15 lipca 1655)⁶⁹. Optymizmowi w perspektywie eschatologicznej dał, zresztą, już wcześniej wyraz w zbliżony sposób, w okazjonalnej dekoracji ołtarza na pogrzeb króla Władysława IV (15 stycznia 1649), gdzie centralnie umieszczony emblemat przedstawiający czaszkę – symbol śmierci – oplecioną wężem oznaczającym wieczność zawierał motto: MORS VITAE INITIUM (śmierć początkiem życia)⁷⁰. Jak widać, zarówno w głównych wątkach treści, jak też w sposobach ich obrazowania rzymskie epitafium Gisleniego zawiera wyraźne nawiązania do dzieł artysty projektowanych dawniej w Polsce, stanowiąc przez to niejako ich podsumowanie: HAEC ARTIS SVAE VESTIGIA FIXIT IN LAPIDE.

Atrakcyjność koncepcji ideowej epitafium Gisleniego polega nie tylko na wielowątkowości jego treści, ale – w nie mniejszym stopniu – na sposobie ich przekazania przez grę paradoksów. Mała gąsienica jedwabnika, aluzja do ziemskiego bytowania i twórczości w wytworzonym przez siebie oprzędzie na uschniętej gałęzi, symbolizuje rzymską kolebkę i wzniesiony dom artysty, a do unaocznienia nieśmiertelności Feniksa wybrano krótko żyjącego motyla, oba stworzenia łączone z ideą zmartwychwstania⁷¹. Wizerunek żyjącego artysty jest płaskim, jednowymiarowym malowidłem, obrysowanym – niby pliniuszowy cień na ścianie – na tle konchowej wnęki, popękanej jak platońska grota (PULVIS ET VMBRA), a jego ożywiony i w geście dewocji składający ręce szkielet – niemal pełnoplastyczną, naturalistyczną rzeźbą⁷². Pod portretem widnieje napis: NEQVE // HIC VIVVS (ani ten żywy, il. 1), a pod zakratowanym szkieletem: NEQVE ILLIC MORTVVS (ani tam zmarły, il. 10). Wreszcie paradoksalne i dwuznaczne jest życzenie zawarte w ostatnim akapicie głównej inskrypcji: PEREGIT TANDEM EXTREVM ANN. MDCLXXII // A TE NEC PLAVSVS EXACTVRVS NEC PLANCTVS SED // IN ADITV // AVE // IN EXITV // SALVE (przeżył na koniec rok ostatni 1672, od ciebie niewymagający poklasku ani żałoby, gdy przychodzisz – witaj, gdy odchodzisz – żegnaj, co równie dobrze oznacza: kiedy przychodzisz – bądź pozdrowiony, kiedy opuszczasz [życie] – witaj⁷³). Ta celowa dwuznaczność odnosi się do oglądającego, gdy podziwia nagrobek, a zarazem kiedy wypada mu umierać.

Gisleni zmarł 4 maja 1672⁷⁴, o czym kardynał Virginio Orsini nie omieszczał poinformować nuncjusza apostolskiego w Polsce Angela Ranuzziego (Ranucciego): „Il Gisleni è morto, che se non è la notitia di Vostra Signoria Illustrissima lo sarà à quella da Illustri Polacchi, eli era conosciuto” (Gisleni umarł, co jeśli nie jest wiadomością dla Waszej Wielebności, będzie nią dla znakomitych Polaków, [wśród których] był on znany)⁷⁵. Notatkę o jego zgonie zamieszczono także w katalogu zasłużonych członków Akademii św. Łukasza⁷⁶, a w uroczystych egzekwiach artysty – jak podaje Pascoli – uczestniczyli członkowie Akademii oraz „i virtuosi della compagna di S. Giuseppe di Terrasanta”⁷⁷.

Pomimo wielu dzieł zrealizowanych w Polsce, jego ostatnia praca, rzymskie epitafium w kościele S. Maria del Popolo, stała się najsłynniejszym tworem Gisleniego, który w nim rzeczywiście „ślady swej sztuki utrwalił w kamieniu”. Warto tu przytoczyć trafną uwagę Josepha Connorsa: „Gisleni uwięził i pokonał śmierć tym samym potrójnym orężem, które wyniosło architektów

ze statusu mistrzów budowlanych do statusu szlachejnych artystów, trzema sztukami *del disegno*. Żaden inny nagrobek nie jest bliższy epitafium Michała Anioła w podkreślaniu tej właśnie idei lub raczej w dwuznacznej grze tego, co jest rzeczywiste, a co sztuczne. Śmierć została pokonana przez koncept (tłum. aut.)⁷⁸.

Jego nagrobek – w zestawieniu z wielu dziełami Gisleniego, zaprzepaszczonymi lub zapomnianymi w dalekiej Polsce – zdaje się potwierdzać myśl wyrażoną na epitafium innego rzymskiego architekta, pochodzącego z odległej Bolonii, Ottaviana Mascarina (1536-1606): „li vivi nelle patrie loro son morti, e i morti in Roma vivon sempre” (żywi w swoich ojczyznach [tj. z dala od Wiecznego Miasta] są martwi, a zmarli w Rzymie żyją zawsze)⁷⁹.

- ¹ L. P a s c o l i, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni (1730-1736)*, ed. critica dedicata a V. Martinelli, Perugia 1992, s. 998-1004 (*Giambattista Gisleni*, a cura di M. Bevilacqua).
- ² Nieliczne wiadomości dotyczące rodziny Gisleniego podaje M. B e v i l a c q u a, *Gisleni, Giovanni Battista*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 56, Roma 2001, s. 621-624.
- ³ *Ibidem*, s. 623-624 oraz S. M o s s a k o w s k i, *Gisleni, Giovanni Battista*, w: SAUR. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 55, München-Leipzig 2007, s. 343-347.
- ⁴ Stockholm, Riksarchivet, *Extranea IX, Polen nr 81* (mikrofilm w: Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Kat. I, poz. 27, szpula 55, k. nlb.): „Registro delli avanzi che io Giovanni Battista Gisleni devo havere dalla Sua Maestà del Re Vladislao Quarto mio Patrone Clementissimo. Nell'anno 1643 del mese di Giugno tornando d'Italia, et havendo condotto alcuni Vertuosi per servitio della Cappella Regia, et revisto li conti Sua Maestà mi restò debbitore fiorini quatro cento di moneta polaca dico ff. 400. – E più preso in affitto doi cammere in piazza nella casa del Signor Francesco Ghisa per alloggiare detti Vertuosi pagato per un quartale ff. 60. – E più per le stanze in tempo delle Diete le quali non fui provisto, ma affittato per miei danari il nro [?] di dieci volte a fiorini 10 per ciaschuna Dieta somma ff. 100. – E più per statio di tre anni che non hebbi quartiere et affittato con miei danari d'ordine di Sua Maestà ff. 300. – E più per le spese di doi viaggi fatti à Dancica ff. 24. – E più per il panno del scoroccio [?] doppo la morte di Sua Maestà ff. 36. Somma tutto il debito ff. 920. – Conto delli avanzi che devo dalla Gloriosa Maestà del Re Vladislao Quarto già mio Patrone Clementissimo Per Gio. Battista Gisleni”. Za zwrócenie uwagi na tę notatkę dziękuję dr Hannie Osieckiej-Samsonowicz. Por. H. O s i e c k a - S a m s o n o w i c z, *Agostino Locci (1601-po 1660). Scenografi architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003, s. 191.
- ⁵ Rzym, Archivio di Stato, *Corrispondenza diplomatica, Orsini* (dalej: *Corrispondenza Orsini*), Busta 63, k. 0027: „Illustrissimo et Reverendissimo Signore, L'occasione dell'Anno Santo fa risolvere molti di trasferirsi da questa Corte a cotista Divotione; et perche ogniuno desidera godersi i frutti dell'autorità di Vostra Signoria Illustrissima, noi voluntieri ci moviamo à concederli la gratia dell'accompagnamento delle nostre Regie Lettere; et più particolarmente a quelli che godono l'honore di essere nostri attuali servitori come Giovanni Battista Gisleni Musico di Camera, e nostro Architetto, quale raccomandiamo alla protettione di Vostra Signoria Illustrissima in tutto, che si potrà occorrere, con persuasione che egli sia, per riportarne in nostro riguardo ogni favore come gradiremo e Nostro Signore La prosperi. Varsavia il 29 Agosto 1650 Gio. Casimiro Re”. Por. wzmiankę w: *Elementa ad fontium editiones*, III: W. W y h o w s k a - d e A n d r e i s, *Repertorium rerum polonicarum ex archivio Orsini in archivio capitolino Romae*, Pars I, Romae 1961, s. 5, poz. 27.
- ⁶ Warszawa, AGAD, Archiwum Skarbu Koronnego, Rachunki Królewskie, cz. I, 305, k. 10 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesięcy to jest a die prima Januarii usque ad ultimam Juni in Anno 1650 (...) Tiorbe: Sr Dziesleni 450”; k. 52 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesięcy to jest a die 1 July usque ad ultimam Decembris Anno 1650 (...) Tiorbe: Sr Dziesleni 450”; k. 86 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesięcy to jest a die 1 Januarii usque ad ultimam Juny Anni 1651 (...) Tiorbe: Sr Dziesleniemu 450”; k. 87 recto: „Zapłata Capelli K. J. Mci za sześć miesięcy to jest a die 1 July usque ad ultimam Decembris Anno 1651 (...) Tiorbe: Sr Dziesleniemu przedtym płacono fl. 450 poprawiono 150 – 600”. Por. O s i e c k a - S a m s o n o w i c z, *op.cit.*, s. 178-179.
- ⁷ Jak to przyjął M. K a r p o w i c z, *Giovanni Battista Gisleni i Francesco de' Rossi. Z dziejów współpracy architekta i rzeźbiarza*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, XXXVI: 1991, s. 20; i d e m, *Włoska awangarda artystyczna w Polsce w XVII wieku*, „Barok”, t. I, z. 2, 1994, s. 29.
- ⁸ O pobycie Fantoniego we Włoszech zob. K. T a r g o s z, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646-1667)*, Wrocław 1975, s. 72-73.
- ⁹ Rzym, Akademia św. Łukasza, *Liber Accademiae S. Luca. Congregazioni dal 1634 al 1674* (dalej: *Liber Accademiae*), sygn. 43, k. 109 – posiedzenie pod przewodnictwem ówczesnego *Prencipe*, malarza Bernardina Gagliardiego (1609-1660): „Furono dechiarati et da tutti viva voce accettati per Accademici in fatti cioè: Il Sig. Gio. Battista Gisleni Architetto absente”. Informację z tego źródła wykorzystali częściowo inni badacze twórczości Gisleniego, zwłaszcza: M. K a r p o w i c z, *Polonica w Akademii św. Łukasza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXIII: 1971, s. 392-393 i W. K r e t, *Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy na tle twórczości Giovanniego Battisty Gisleniego*, „Rocznik Warszawski”, XIII: 1975, s. 47, przyp. 22. Dla potrzeb niniejszej pracy całość rękopisu została ponownie przebadana przez autora.
- ¹⁰ *Liber Accademiae*, k. 114 verso.
- ¹¹ *Ibidem*, k. 115 verso: „A prossimandosi la festa di San Luca furono deputati per andare con le cassette alli Accademici il Sig. Gregorio Pretti e il Sig. Gio. Battista Gisleni, li quali debbono portar la lista delli Accademici, e dare conto di quelli che non anno pagato”. Posiedzeniu temu przewodniczył nowy *Prencipe*, brat poprzedniego, malarz Filippo Gagliardi (zm. 1659).

- ¹² *Ibidem*, k. 115 verso i 116.
- ¹³ *Ibidem*, k. 117 recto i verso, oraz k. 118: „...e furono dal Prencipe fatti gli officiali cioè Sig. Gasparo Moroni, Sig. Gio. Battista Ghisleni – censori”.
- ¹⁴ *Ibidem*, k. 119 recto i verso.
- ¹⁵ *Ibidem*, k. 120 recto i verso, 121.
- ¹⁶ *Ibidem*, k. 121 verso: „Fu ordinato che il Sig. Gio. Battista Ghisleni debba sanare il sito dietro alla nostra chiesa di San Luca attaccato alli scarpellini per darlo à canone”.
- ¹⁷ Rzym, Archivio storico del Vicariato, *S. Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, anni 1659 e seguenti* – wg Bevilacqua, *op.cit.*, s. 623.
- ¹⁸ Zob. G. i O. M i c h e l, *Nicolas Poussin et la maison Mannara*, „Gazette des Beaux Arts”, Mai-Juin 1996, s. 213-220; E. G i l l i, *I luoghi della festa*, w: *La Festa a Roma 1500-1870. Catalogo della mostra*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1997, s. 203; I. H e r k l o t z, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999, s. 17.
- ¹⁹ *Liber Accademiae*, k. 121 verso, 122-123.
- ²⁰ *Ibidem*, k. 123.
- ²¹ *Ibidem*, k. 123 verso, 125 recto i verso.
- ²² *Ibidem*, k. 129 verso: „In oltre li sopranominati Signori Congregati deputarono il sopranominato Signore Giovanni Battista Gisleni à vedere assieme con il Signor Cavaliere Pietro Berettino il canone che si deve defalcare à medesimo Paolo Morello à proportion del sito, che è stato demolito, e farliene le intro di quietanza”. Trwający od 1635 r. problem zakupu tej działki i rozbiórki domu rodziny Morellich, o zasadniczym znaczeniu dla budowy nowego kościoła SS. Luca e Martina wedle projektu Pietra da Cortony, w: K. N o e h l e s, *La chiesa del SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, s. 101-102, 106, 108. Podobieństwo słów: *canone* (czynsz roczny) i *cannone* (armata) skłoniło K a r p o w i c z a (*Polonica...*, s. 393) do fantastycznych rozważań na temat rzekomej wiwatówki ustawionej przy kościele rzymskim i artyleryjskiego doświadczenia Gisleniego, wyniesionego z Polski.
- ²³ *Liber Accademiae*, k. 130, 130 verso.
- ²⁴ Warszawa, Biblioteka Narodowa, Materiały dotyczące rodzin szlacheckich, mikrofilm 29977, s. 65, cyt. za H. S a m s o n o w i c z, *Augustyn Locci, architekt polskiego baroku*, w: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 165, przyp. 5 i 29. Por. O s i e c k a-S a m s o n o w i c z, *op.cit.*, s. 179.
- ²⁵ *Liber Accademiae*, k. 131, 131 verso.
- ²⁶ *Ibidem*, k. 132 verso, 134.
- ²⁷ *Ibidem*, k. 137 verso.
- ²⁸ *Ibidem*, k. 138: „Da quali Signori Congregati dopo diversi discorsi circa le cose dell'Accademia fu risoluto che circa le quarant hore da farsi quest'anno per la festa di San Luca, non si debbano fare a spese dell'Accademia, ma ciascuno delli Accademici habbi da contribuire de proprio quello che gli pare”.
- ²⁹ *Ibidem*, t. 44, k. 6 verso (159 verso). Prowadzona do końca 1667 r. księga protokołów z posiedzeń nie odnotowuje już jego nazwiska.
- ³⁰ P a s c o l i, *op.cit.*, s. 1000.
- ³¹ B. F a b i a n i, *Warszawski dwór Ludwiki Marii*, Warszawa 1976, s. 21-22.
- ³² Warszawa, AGAD, Metryka Koronna, t. 205, k. 75 recto i verso. Zawiera on m.in. następujące stwierdzenia: „Haec certe confertim praedictum Nobilem Joannem Baptistam Gisleni, à servitiis Aulæ Nostræ licentiatum volumus uberrimis gratiae ac favoris Nostri Regii destituere testimonijs. Quibus prosequi cum non nisi tales soleamus Viros, quorum Nobis nota probitas, dexteritas, singularis in arte aliqua peritia. In huius modi Virorum Elencho optime compertam habentes praenotati Nobilis Joannis Baptistæ Gisleni Musici et Architecti Nostri erga Nos incorruptam fidem luculentem benemerendi studium, probat atque praeterea in Ministerijs Domus Nostræ Regiae fidelitatem. Testamur illum in Servitiis Domus Nostræ Regiae per decursum Viginti septem annorum dextre, graviter, ei fideliter versatum fuisse. Quam non exiguum aetatis suae portionem, ita partitus est, ut partem illis servitijs Serenissimorum olim Divae memoriae Sigismundi Tertii, Parentis, et Vladislai Quarti, Fratris, Praedecessorum Nostrorum desiderat morum, partem Nostris fidelissime ac dexterrime devoverit atque impenderit ministerijs. Qui proprie in arte Musices et Architectoria versatissimus, binas hasce Scientias felici temperamento ita Nostro ac Serenissimorum Praedecessorum Nostrorum applicavit usui ut ab illa oblectamentum, ab hac in re aedili opportunum haberemus subsidium”. O ruchach wojsk królewskich, które w końcu czerwca 1666 operowały w okolicy Łęczycy, zob. J. S o b i e s k i, *Listy do Marysieńki*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1962, s. 128-129.
- ³³ *Elementa ad fontium editiones*, III: W y h o w s k a d e A n d r e i s, *Repertorium...*, Pars III, Romae 1964 (dalej: *Elementa...*, 1964), s. 46.
- ³⁴ P a s c o l i, *op.cit.*, s. 1001.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ Mediolan, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei disegni, tzw. *Raccolta Martinelli*, t. 1, k. 20, 29. Rysunki te, dotąd niepublikowane, z rzymskim domem Gisleniego połączyła pierwsza N. M i k s-R u d k o w s k a, *Zbiory projektów i rysunków architektonicznych z XVII wieku*, mps w Archiwum Instytutu Archeologii i Etnologii PAN w Warszawie, sygn. 162/62, cz. 1, s. nlb. 44-49.
- ³⁷ Por. M i c h e l, *op.cit.*, s. 215.
- ³⁸ Warszawa, Biblioteka Narodowa, Biblioteka Ordynacji Zamoyskich, K. W o y s z n a r o w i c z, *Dyjariusz podróży księcia Aleksandra Ostrońskiego-Zasławskiego z lat 1668-1669*, sygn. 847, k. 106-134.
- ³⁹ O wpływie dzieł tego artysty na twórczość Gisleniego zob. K r e t, *op.cit.*, s. 47; S. M o s s a k o w s k i, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII-XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 166-176, 187, 194.
- ⁴⁰ Zob. N o e h l e s, *op.cit.*, s. 110.
- ⁴¹ Między innymi do warszawskiego kościoła Jezuitów została zaprojektowana najwspanialsza dekoracja okazjonalna naszego artysty: *Theatrum in Exequiis królewicza Karola Ferdynanda Wazy* (15 lipca 1655), zob. K r e t, *op.cit.*, s. 41-66. Z kolei bliskie związki z karmelitami bosymi zaświadcza kilka prac naszego artysty dla tego zakonu w Polsce; ich wykaz zob. M o s s a k o w s k i, *Orbis Polonus...*, s. 62-63.

- ⁴² Nieprzypadkowo dobra znajomość erudycyjnych rozpraw Kirchera (1602-1680) jest widoczna w dziełach i projektach Gisleniego, zob. Kret, *op.cit.*, s. 57; Mossakowski, *Orbis Polonus...*, s. 180-182, 196. O stosunkach Polaków z tym uczonym jezuickim zob. K. Targosz, *Polscy korespondenci Atanazego Kirchera i ich wkład w jego dzieło naukowe*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej”, seria A, 1968, s. 117-136. Por. także: S. Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, s. 189-201.
- ⁴³ Korzystałem z egzemplarza przechowywanego w bibliotece Accademia dei Lincei w Rzymie. Por. *Relacje nuncjuszów apostolskich i innych osób o Polsce od r. 1548 do 1690*, t. 3, Berlin-Poznań 1864, s. 352-353; M. Fagiolo dell'Arco, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, Roma 1994, s. 93. poz. 304.
- ⁴⁴ Jedyne zachowane egzemplarze przechowuje Biblioteka Watykańska (sygn. Barb.X.I.80, fol. 52), zob. K. Jursz, w: *Rzeczpospolita w dobie Jana III. Katalog wystawy Zamku Królewskiego, Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej*, Warszawa 1983, s. 166-167, poz. 371a; *Narodziny Stolicy*, Warszawa w latach 1596-1668, red. P. Mrozowski, M. Wrede, Warszawa 1996, s. 301-302, hasło VII 59; J. S. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 1999, s. 108-109; J. Lilejko, *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*, Warszawa 2003, s. 74, il. 98.
- ⁴⁵ *Elementa...*, 1964, s. 101, poz. 460-463.
- ⁴⁶ *Corrispondenza Orsini*, Busta 248, k. 0114-0114 verso, list do internuncjusza w Neapolu Paola Doniego: „Signor Gisleni mi ha domandato il ritratto del nuovo re et appunto havendolo ricevuto hoggi lo manderò al medesimo per farne una copia”. Por. *Elementa...*, 1964, s. 101, poz. 463.
- ⁴⁷ *Corrispondenza Orsini*, Busta 248, k. 0144, list do tegoż: „Al Sig. Gisleni sarà credo io copiato il ritratto perchè essendomi stato domandato da molti per copiarlo l'ho la stato in giro che tutti ne possino godere et haverlo”. Por. *Elementa...*, 1964, s. 104, poz. 474.
- ⁴⁸ *Corrispondenza Orsini*, Busta 253, k. 0148: „quello che io ho fatto spedire per mano di Gisleni così sono passate felicemente e con sodisfazioni delle parti perchè spedisce lui proprio se ne intende e non è interessato contentandosi del dovere”. Por. *Elementa...*, 1964, s. 141-142, poz. 652.
- ⁴⁹ *Elementa...*, 1964, s. 144, poz. 661.
- ⁵⁰ Pascoli, *op.cit.*, s. 1001.
- ⁵¹ Rzym, Akademia św. Łukasza, *Giustificazioni*, II, nr 861, *Lista degli Accademici che anno dato li doi testoni per la festa di S. Luca 1671*, k. 1 verso: „Sig. Gio. Battista Ghisleni – 60”. Z kolei w *Elenco degli Accademici 1671*, *ibidem*, nr 862, k. 1 verso jest wymieniony: „Gio. Battista Ghisleni strada la Crocefisa”.
- ⁵² S. Mossakowski, *Projekt 'Teatro di Quarantore' dla kościoła w Rzymie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXII: 2000, s. 51-85 i przedruk w: *idem*, *Orbis Polonus...*, s. 164-196.
- ⁵³ Zob. przyp. 74.
- ⁵⁴ Nowożytną tradycję wznoszenia przez rzymskich artystów za życia własnych nagrobków w kościołach Wiecznego Miasta omawia J. Connors, *The Baroque Architect's Tomb*, w: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns in and out of Italy*, ed. by H. A. Millon, S. Scott Munshower, Pennsylvania 1992, s. 391-393. O celowym wyborze przez Gisleniego kościoła S. Maria del Popolo informuje Pascoli, *op.cit.*, s. 1001. Dyspozycja Gisleniego dotycząca pochowania w tym kościele zachowała się w Archivio di Stato di Roma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 27, vol. 174, zob. Bevilacqua, w: Pascoli, *op.cit.*, s. 1004, przyp. 11.
- ⁵⁵ Por. A. Jarzębski, *Gościniec albo krotkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 93-95, 223.
- ⁵⁶ Zob. w porządku chronologicznym: I. Polkowski, *Groby i pamiątki polskie w Rzymie*, Drezno 1870, s. 71-72; J. Ptasnik, *Komunikat o nagrobku Jana Bapt. Giseniusa, architekta Wazów, w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Sztuki w Polsce”, 1913, szp. LXXXII-LXXXIII, il. 38; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie apres le Concile de Trente. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris 1932, s. 221, il. 119; H. Sjaob, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden 1954, s. 52, pl. XXXI-b; P. Ariès, *Images of Man and Death*, Cambridge 1985, s. 187-188, il. 270; G. Arbore Poppersu, *Bernini e la stilistica della morte*, w: *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1987, s. 181; Connors, *op.cit.*, s. 393-394, il. 16-8; B.oucher, *Italian Baroque Sculpture*, London 1998, s. 13, il. 4; W. Tygielski, *Włósy w Polsce XVI-XVIII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005, s. 54. Z nich wnikiwie jest jedynie studium Connorsa, do którego częściowo nawiązują nasze uwagi. Dodać wypada, że prace o treściach tego nagrobka zapowiadali: Kret, *op.cit.*, s. 43, przyp. 1 i M. Worsdale, obaj już nieżyjący.
- ⁵⁷ Cyt. za M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca (Corpus delle feste a Roma)*, 1), Roma 1997, s. 119.
- ⁵⁸ Por. zblżoną uwagę Connorsa, *op.cit.*, s. 394.
- ⁵⁹ Zob. Kret, *op.cit.*, s. 61.
- ⁶⁰ *Bombyx, est Apum emolumento haud dispar, cum horum fructus (dum pretiosissimum nobis sericum filant) vel ad ipsos Pontifices, Imperatores, Reges, Principes usque ad infimos plebeae sortis homines vestiendos sese extendit. Horum laboribus Ecclesiae ornamenta, vestium sacrarum apparatus, et tam publicus quam privatus aedium splendor adeo invalescit; ut nil magnificum et pretiosum in aestimatione hominum sit, quod ex serico non sit contextum* – A. Kircher, *Mundus subterraneus*, t. 2, Amstelodami 1664, s. 375 (Liber XII, Sec. 2, Capt. III). Por. także s. 360, gdzie widnieją trzy ryciny przedstawiające gąsienicę, kokon i motyla jedwabnika. Za pomoc w wyszukaniu tego tekstu winien jestem wdzięczność pani mgr Izabeli Kopania.
- ⁶¹ Zob. Connors, *op.cit.*, s. 391, il. 16-1, 16-2.
- ⁶² Zob. C. Mandel, *Introduzione all'iconologia della pittura a Roma in età Sistina*, w: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M. L. Madonna, Roma 1993, s. 3-6, 15, przyp. 3.
- ⁶³ Krewny artysty, niejaki Giuseppe Gisleni, był właścicielem „di luogi di Monte”, zob. Bevilacqua, *op.cit.*, s. 621.
- ⁶⁴ Por. zwłaszcza *Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy z 1655 r.*, zob. Kret, *op.cit.*, s. 53-54, 58.
- ⁶⁵ Mossakowski, *Orbis Polonus...*, s. 59, il. III-1.
- ⁶⁶ Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca...*, s. 312; Mossakowski, *Orbis Polonus...*, s. 65, il. III-3.
- ⁶⁷ J. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 242.
- ⁶⁸ Por. G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, t. 2, Genève 1959, szp. 304-305.

- ⁶⁹ Zob. K r e t, *op.cit.*, s. 52, 56, przyp. 39, 64.
- ⁷⁰ M o s s a k o w s k i, *Orbis Polonus...*, s. 127.
- ⁷¹ Zob. S. i L. D i t t r i c h, *Lexicon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, s. 457-458 (Schmetterling). P a s c o l i (*op.cit.*, s. 1002) podał błędnie, że w pierwszym emblemacie występuje ślimak, co sprostował B e v i l a c q u a (*ibidem*, s. 1004, przyp. 13).
- ⁷² C o n n o r s (*op.cit.*, s. 393) porównuje pozę gisleniowskiego szkieletu do dewocyjnego gestu Gabriela Fonseca z nagrobka dłuta Berniniego w kościele S. Lorenzo in Lucina (1664), notabene parafii naszego artysty.
- ⁷³ Ave (bądź zdrów, bądź szczęśliwy, witaj) i *salve* (bądź zdrów, miej się dobrze, witaj) zależnie od kontekstu są formułami powitania, jak i pożegnania, z kolei *exitus* (wychodzenie, wyjście) przenośnie oznacza również koniec, np. *exitus vitae* (koniec życia).
- ⁷⁴ P a s c o l i (*op.cit.*, s. 1001) podaje datę 3 maja, natomiast z dokumentu archiwalnego (Rzym, Archivio storico del Vicariato, *San Lorenzo In Lucina, Libro dei morti*, VII, c. 86, zob. B e v i l a c q u a, w: P a s c o l i, *op.cit.*, s. 1004, przyp. 10) wynika, że artysta zmarł 4 maja.
- ⁷⁵ *Corrispondenza Orsini*, Busta 255, k. 0224-0224 verso, por. *Elementa...*, 1964, s. 169, poz. 767.
- ⁷⁶ Rzym, Akademia św. Łukasza, *Catalogo degli Accademici di S. Luca di merito dall'anno 1673*, sygn. 28, k. 5: „† S. Gio. Battista Gisleni Architetto”. Osobną wzmiankę zawiera *Diario e cronache degli avvenimenti romani (...)* compilato da Carlo Cartari, gdzie pod datą 4 lipca 1672 czytamy: „È passato all'altra vita il S. Gisloni [!] Ingegnere in Roma quale l'anno passato si fabricò un bizzarro deposito à piedi la Chiesa del Popolo” (Rzym, Archivio di Stato, Fondo Cartari-Febei, Busta 84 [1672-1673], k. 92 verso). Odpis tej zapiski zawdzięczam uprzejmości dr Hanny Osieckiej-Samsonowicz.
- ⁷⁷ P a s c o l i, *op.cit.*, s. 1001-1002.
- ⁷⁸ “Gisleni cages and defeats death with the same triple weapon that had elevated architects from the status of master builders to that of ennobled artists, the three arts of disegno. No tomb is closer to Michelangelo's in its insistence on this theme, or more playful in its ambiguities about what is real and what is art. Death has been taken captive by wit”, C o n n o r s, *op.cit.*, s. 394.
- ⁷⁹ Cyt. za J. W a s s e r m a n n, *Ottaviano Mascarino and his Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1966, s. 5.