

Jan K. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, ss. 494

Na początku bieżącego roku ukazała się obszerna monografia portretu w dawnej Polsce pióra znakomitego znawcy przedmiotu Jana K. Ostrowskiego. Autor zebrał w niej wyniki swych wieloletnich badań szczegółowych, które zgodnie z akademicką tradycją jedności badań i dydaktyki przedstawiał w postaci wykładów monograficznych kolejnym pokoleniom studentów historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest to pierwsza tak obszerna i dogłębna zarazem monografia portretu w Polsce. Autor podsumowuje w niej dotychczasowy stan wiedzy, zarówno ogólnej, jak i dotyczącej poszczególnych obiektów, wielokrotnie weryfikując atrybucję, datowanie czy identyfikację modelu. Bada i wykazuje łączność obiektów powstałych w Polsce z ich odpowiednikami w sztuce obcej, śledzi wędrowkę wzorów graficznych, filiację kopii i replik. Stawiając pytania, otwiera jednocześnie perspektywy dalszych badań.

Książka dzieli się na dwie zasadnicze części. Pierwsza z nich (rozdziały 2–3), przynależna do historii sztuki, obejmuje historię portretu jako gatunku artystycznego, etapów jego rozwoju od niesamoistnych przedstawień i kryptoportretów, poprzez wizerunki osób zmarłych służące ich upamiętnieniu, aż po autonomiczny portret. Część druga (rozdziały 4–5) związana jest już bardziej z historią w jej aspekcie społecznym, kulturowym, politycznym a nawet gospodarczym. Rozdział czwarty poświęcony został funkcjom społecznym portretu i jego odbiorowi. Tutaj Autor w erudycyjny sposób omówił m.in. okoliczności

powstawania portretów, sposoby ich ekspozycji czy tworzenie galerii przodków. Wreszcie rozdział piąty, najobszerniejszy, zawiera analizę różnych realiów ukazanych na portretach, takich jak regalia, strój, zbroja, broń biała (głównie szabla), insygnia i atrybuty władzy (wojskowej i cywilnej), ordery i odznaczenia, wreszcie stroje i atrybuty duchowieństwa.

Portret to specyficzna forma artystyczna, której głównym, choć nie jedynym tematem jest człowiek. Przekazuje istotne informacje nie tylko o wyglądzie modela, ale i o jego pozycji społecznej, majątkowej, aspiracjach, wreszcie i o mentalności oraz zainteresowaniach. Stąd, obok walorów czysto artystycznych, stanowi znakomite źródło historyczne do poznania dawnego społeczeństwa, kultury intelektualnej i materialnej. Kluczem do zrozumienia owego przekazu jest znajomość obyczaju, ubioru i stroju, insygniów władzy, atrybutów, herbów, orderów, mundurów i wielu innych elementów składających się na ikonografię historyczną.

Pomijając kwestie związane *stricto* z historią sztuki, pragnę skupić się na pozostałych aspektach recenzowanej publikacji pozostających w łączności z naukami pomocniczymi historii, których uwzględnienie i wykorzystanie w procesie badawczym Autor wielokrotnie sygnalizuje (m.in. s. 17, 18, 39, 392).

Zacząć jednak wypada od ram chronologicznych, które Autor określił w dość nietypowy sposób, tłumacząc, że tytułowa „dawna Polska” w jego ocenie zakończyła się dwa lata przed jego urodzeniem, a konkretnie wraz z ustanowieniem tzw. władzy ludowej z jej pogardą dla wszystkiego co dawne, kojarzące się z przeszłością, zwłaszcza z kulturą szlachecką. Nie sposób nie zgodzić się z takim poglądem. Choć Autor nie wskazuje wprost na bezpośrednią przyczynę owego końca dawnej Polski, to była nią nie II wojna światowa, ale tzw. reforma rolna z 1944/1945 r., która w zakresie kultury, nauki i sztuki przyniosła Polsce większe straty i szkody, niż bezpośrednie działania zbrojne. Ogromnisze dokonanych rodzimymi rękoma pozostaje trudny, a niejednokrotnie wręcz niemożliwy, do pełnego oszacowania. Stoi temu na przeszkodzie brak inwentarzy absolutnej większości przedwojennych prywatnych zbiorów, a także wstydlivy aspekt około- i powojennych nacjonalizacyjnych rabunków, wciąż jeszcze niekwalifikowanych jako straty wojenne. Tysiące dworów, pałaców, zamków z ich wspaniałymi zbiorami artystycznymi i naukowymi świadomie wydanych zostało na pastwę bezmyślnego wandalizmu. To zaś, co trafiło w ręce instytucji państwowych (i dotąd, po upływie trzydziestu lat od przemian ustrojowych, pozostaje w nich niezwrócone prawowitym właścicielom!) pozbawione zostało swej historii, kontekstu rodzinnego i historycznego, stało się zbiorowiskiem anonimowych podobizn, przedmiotów wyrwanych z przestrzeni i kontekstu, do jakiego były tworzone. Amputowano im istotną, konstytutywną wręcz, część tożsamości. I tutaj Autor, doświadczony muzealnik, zdając sobie znakomicie sprawę z zaistniałych szkód, stara się poprzez misterne użycie narzędzi badawczych, w tym właśnie zaczerpniętych z arsenału nauk pomocniczych historii, rozpoznać przedstawione osoby, wyjaśnić pochodzenie danego wizerunku, okoliczności jego powstawania, szuka wzorów, replik, kopii. Analizując elementy

ubioru, rozumianego szeroko, jako okrycie ciała człowieka, stroju (fryzura, zarost, makijaż, biżuteria, atrybuty), noszone ordery, mundury czy insygnia, usiłuje przywrócić tożsamość postaciom, ulokować dany wizerunek w chronologii życia modela, wyjaśnić skomplikowane nieraz przekazy odwołujące się do sympatii politycznych, przynależności do koterii czy faksji.

Przykładem możliwości interpretacyjnych, otwierających się przed badaczem wykorzystującym instrumentarium nauk pomocniczych historii, jest chociażby analiza okoliczności umieszczenia na portrecie Michała Korybuta Wiśniowieckiego orderu Złotego Runa (s. 259), prowadząca do przekonującej zmiany dotychczasowego datowania obiektu. Z kolei analiza licznych przedstawień Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym przywodzi Autora do wniosku o bezpośrednim wpływie króla na kształtowanie nowej ikonografii władcy (s. 262–266).

Ciekawe są też rozważania Autora na temat stroju, których punktem wyjścia jest przekonanie, że do analizy portretu poprzez pryzmat stroju konieczna jest znajomość przynajmniej dwóch nauk pomocniczych historii: historii ubioru i kostiumologii (s. 268). Przestrzega on przy tym słusznie przed zbyt dosłownym traktowaniem stroju jako źródła historycznego, gdyż portretowani bywali przedstawiani w kostiumach będących wynikiem mistyfikacji czy wręcz maskarady (s. 268). Przy okazji omawiania mundurów przyjacielskich pokazuje, że niektóre elementy stroju mogły wyrażać sympatie polityczne czy wręcz przynależność do konkretnych koterii czy stronnictw. Jako najwcześniejszy znany Autorowi przykład przywołany został strój noszony w 1663 r. w związku z planami elekcji *vivente rege* przez zwolenników ks. de Condé (s. 318). Wydaje się jednak, że praktykę tę można śmiało cofnąć o prawie sto lat do czarnej barwy noszonej przez zwolenników kanclerza wielkiego koronnego Jana Zamoyskiego, najpierw po śmierci jego żony Krystyny z Radziwiłłów (1580), a następnie podczas żałoby po śmierci Stefana Batorego (1586–1587)<sup>1</sup>.

Spośród wielu przykładów wykorzystania elementów ubioru w procesie identyfikacji portretowanych osób warto wspomnieć o błyskotliwej analizie drobnego z pozoru szczegółu specyficznego typu obuwia (tur. *edik* i *icedik*) na zbiorowym portrecie pędzla Daniela Schultza, który prowadzi Autora do uprawdopodobnienia tożsamości portretowanej osoby jako Dedesza Agi (s. 277).

Sporo miejsca Autor poświęcił zagadnieniu stroju narodowego, w jego wielowiekowym trwaniu, ukazując zachodzące w nim zmiany aż po czasy bez mała nam współczesne. Niezwykle cennym fragmentem omawianej monografii jest ten odnoszący się do różnego typu mundurów, poczynawszy od powstałych na mocy konstytucji sejmowej 1776 r. mundurów wojewódzkich, poprzez tzw. przyjacielskie do orderowych. Jest to tematyka ciągle jeszcze bardzo słabo poznana, której Autor poświęcił wiele inicjatyw (wystaw i publikacji). Zastrzega się jednak, że przedstawiony przezeń obraz uniformizacji stroju ma charakter

<sup>1</sup> R. Heidenstein, *Dzieje Polski od śmierci Zygmunta Augusta do roku 1594. Książ XII*, oprac. J. Byliński, W. Kaczorowski, Opole 2015, s. 335, 535.

szkicowy i dopiero dalsze badania pozwolą na pełniejsze zarysowanie tej problematyki. I rzeczywiście szersze wykorzystanie źródeł pisanych (np. inwentarzy ruchomości czy korespondencji) przyniesie niewątpliwie więcej szczegółów o okolicznościach wprowadzenia i funkcjonowania mundurów, ich społecznym odbiorze i zmianach zachodzących w ich wyglądzie. Za przykład posłużyć może niepublikowane laudum sejmiku powiatu orszańskiego z 1780 r. odbytego w Chłopieniczach. W czasie obrad duże emocje wzbudziła sprawa barw munduru powiatowego. Uznano, że proponowane kolory: zielony (kontusz) i biały (żupan) są niepraktyczne, zwłaszcza biel żupana. Dlatego wnioskowano, aby kontusz był amarantowy ze stojącym kołnierzem w kolorze granatowym z oblamowaniem i guzikami złotymi, szlify z obwódką z granatowego sukna na wzór mundurów wojska narodowego, żupan zaś granatowy ze złotymi szlifami<sup>2</sup>.

Szkoda natomiast, że Autor, wybitny znawca heraldyki szlacheckiej, nie włączył do swych rozważań tego, jakże częstego, elementu staropolskich portretów, mimo iż w wielu miejscach książki odnaleźć można ciekawe nawiązania do heraldyki polskiej i zachodnioeuropejskiej. Przykładem może być wzmianka o nieznanym u nas zwyczaju sygnalizowania śmierci współmałżonka poprzez zaciemnienie odpowiedniego pola (s. 120). Uczynił to jednak świadomie, stwierdzając, że „nie zawierają one elementów specyficznych w stosunku do dokumentów pisanych, a ich krytyczna analiza nie różni się od pracy [–] heraldyka” (s. 19). Nie sposób jednak zgodzić się w pełni z takim twierdzeniem, zwłaszcza wobec niewyczerpania owych „dokumentów pisanych”. Poza tym herby umieszczane na portretach stanowiły tak samo jak inne elementy, np. szczegóły stroju, przekaz ideowy, nieznajdujący prostej analogii w źródłach pisanych, a z kolei ich formy (tarcze, labry, korony i inne elementy towarzyszące) podlegały przemianom stylistycznym, stanowiącym obszar zainteresowania historyka sztuki. Herby złożone manifestowały koligacje portretowanego, a dodatkowe elementy np. korony rangowe komunikować miały, nie zawsze w zgodzie ze stanem faktycznym, aspiracje zleceniodawców. Podstawową jednak funkcją herbów była identyfikacja przedstawianych postaci, co Autor z naciskiem podkreśla: „Atrybuty godności [–] stanowią [–] (wraz z herbami i inskrypcjami) ważną pomoc przy identyfikacji przedstawionych osób, a także przy datowaniu wizerunków” (s. 392). Nierzadko jednak zamiast owej pomocy mamy do czynienia z faktycznym utrudnieniem. Znakomitym tego przykładem, publikowanym w omawianej monografii, jest zespół trzech portretów Herburtów (s. 76, 226, 272) – identyfikowanych w oderwaniu od umieszczonych na dwóch z nich inskrypcji oraz od faktów z genealogii rodziny – jako kasztelan sanocki Jan z bratem Marcinem i niewymienioną z imienia siostrą. Była nią Barbara zamężna z marszałkiem wielkim koronnym Piotrem Kmitą, a następnie kasztelanem międzyrzeckim Andrzejem Górką. Rzeczywiście wszystkie trzy wizerunki zaopatrzone są w identyczne czterodzielne herby, co uprawnia do wysunięcia takiej właśnie hipotezy o sportretowaniu rodzeństwa. Wiemy

<sup>2</sup> Nacyjanal’ny Gistaryčny Arhiŭ Belarusi, 1731–1–49, 9 II 1780, k. 580–581.

jednak, że Jan Herburt miał aż czterech braci<sup>3</sup>. Oczywiście portrety pozostałych braci mogły ulec zatraceniu w odległej przeszłości. Jednak już pobieżny ogląd dwóch zachowanych wizerunków męskich wyklucza możliwość uznania ich za elementy jednolitego „braterskiego” cyklu. Różnica wieku modeli jest bowiem uderzająca. Postać starszego mężczyzny identyfikują litery umieszczone po obu bokach tarczy herbowej: I[oannes] H[erfurt] / C[astellanus] S[anocensis] / C[apitaneus] P[remisliensis]. Wizerunek drugiego, młodego mężczyzny w stroju hiszpańskim różni się zasadniczo od poprzedniego poprzez dodanie u dołu pola wypełnionego inskrypcją, wskazującą jednak, że jest to ten sam Jan Herburt. Niewątpliwie zatem mamy do czynienia z dwoma wizerunkami tej samej osoby sportretowanej w młodości i starości, i zapewne z uwagi na ich wotywny charakter (klęcząca poza) przeznaczonymi pierwotnie do różnych świątyń. *Pendant* do drugiego z opisanych portretów stanowi podobizna młodej kobiety identyfikowanej jako siostra Herburtów. Jednakże inskrypcja zamieszczona u dołu wskazuje, że mamy do czynienia z żoną Jana, Katarzyną Drohojowską herbu Korczak. Pojawia się zatem pytanie, czy napisy nie zostały dodane później (na co wskazywałby krój liter i błędna data śmierci Jana)<sup>4</sup>, a w rzeczywistości mamy do czynienia z portretem dwojga z rodzeństwa Herburtów (Jana i Barbary), czy też jest to jednak wizerunek Drohojowskiej, na którym powtórzono pomyłkowo złożony herb męża (nieukończony — brak hełmu, klejnotu i labrów), co nie jest niemożliwe, a zatem czy herby nie zostały domalowane później, na co z kolei mogłaby wskazywać ich prawie identyczna forma, jak na starszym (z oczywistych względów powstałym później) wizerunku Jana.

Innym przykładem tego samego problemu jest portret wojewody ruskiego Stanisława Golskiego (s. 413, il. 549), omawiany w kontekście umieszczenia nieprzysługującego modelowi orderu Orła Białego. Jest on jednak chyba bardziej interesujący z powodu widniejącego na nim herbu. Otóż zamiast właściwego Golskim herbu Rola (w czerwonym polu trzy srebrne kroje w rosochę z białą różą pośrodku) widzimy na owalnej osiemnastowiecznej tarczy w błękitnym polu trzy trąby z czerwoną różą pośrodku. Zachodzi więc pytanie, czy owa kreacja to wynik skrajnej ignorancji zarówno zleceniodawcy, jak i artysty, czy też „adaptacja” anonimowej podobizny mężczyzny herbu Trąby rzeczywiście udekorowanego orderem Orła Białego, wtórnie zidentyfikowanego jako Golski np. przy okazji tworzenia galerii rodzinnej. Taką zaś praktykę (tym razem „wewnątrzrodzinną”) dokumentuje portret *en pied* wojewody braclawskiego Stefana Potockiego (identyfikują go litery umieszczone wokół tarczy herbowej), eksponowany w zamku w Łańcucie. Późniejsza, zapewne dziewiętnastowieczna ręka dodała na nim bałamutny napis: „Bernardus Potocki /sub Vladislao III exercituum regni / Poloniae dux, in anno 1435 / Primus in Pokutia sedem finxit”, pozbawiając sportretowaną osobę jej tożsamości w imię budowania odległej, „starożytnej” genealogii rodziny.

<sup>3</sup> A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 7, Warszawa 1904, s. 259.

<sup>4</sup> *Urzędnicy województwa ruskiego XIV-XVIII wieku. Ziemia halicka, lwowska, przemyska, sanocka. Spisy*, oprac. K. Przyboś, Wrocław 1987, nr 2028, 2256.

W procesie analizy poszczególnych obiektów Autor skrupulatnie i krytycznie wykorzystuje literaturę pamiętnikarską (polską i obcą), podając na poparcie właściwie każdego swego stwierdzenia stosowny przekaz z epoki. Z oczywistych względów wśród pamiętników wykorzystanych przez Autora dominują utwory z XVIII i XIX w., choć nie brak i wcześniejszych. Równie imponująco przedstawia się wykorzystanie źródeł rękopiśmiennych, ale tutaj narzuca się przewaga dziewiętnastowiecznych (głównie w odniesieniu do regulacji urzędowych kroju i barwy mundurów cywilnych), przy prawie zupełnym braku wcześniejszych. Niewątpliwie jednak kwerenda źródłowa, adekwatna do skali problemu, przekraczała możliwości jednego autora. To zadanie dla kolejnych badaczy dziejów portretu w Polsce, na których czekają nieprzebranej ilości, a marginalnie dotąd wykorzystywane materiały, jak choćby inwentarze z przełomu XVIII i XIX w. zachowane w aktach spadkowych Tarnowskiego Sądu Szlacheckiego (Forum Nobilium Tarnoviense).

Na koniec wspomnieć należy o kwestii nie mniej ważnej. Mianowicie książka jest napisana pięknym, klarownym językiem, co znakomicie ułatwia lekturę, czyniąc z niej fascynującą wędrówkę wraz z Autorem przez odległy już dla nas świat znaków, gestów i form. Podkreślam to, gdyż literatura naukowa przynosi nam coraz więcej pozycji pisanych bełkotliwym, pseudonaukowym żargonem, odstrasającym, a niejednokrotnie wręcz uniemożliwiającym poznanie myśli autora i ustosunkowanie się do postawionych hipotez.

Reasumując, *Portret w dawnej Polsce* to niezwykle cenna pozycja o charakterze interdyscyplinarnym, uzmysławiająca historykom, jak ważne są źródła ikonograficzne, historykom sztuki zaś, jak wielkie korzyści płynąć mogą z wykorzystania w analizie dzieła sztuki źródeł pisanych oraz metod badawczych nauk pomocniczych historii. Monografia z oczywistych względów nie wyczerpuje całości problematyki, pozostawiając na boku głównych rozważań wiele kwestii szczegółowych, stanowi jednak podsumowanie dotychczasowej wiedzy w zakresie malarstwa portretowego w dawnej Polsce w szerokim kulturowym kontekście jego powstawania i funkcjonowania oraz znakomity punkt wyjścia dla dalszych badań.

Marian Wolski  
(Kraków)