

MARIA KAŁAMAJSKA

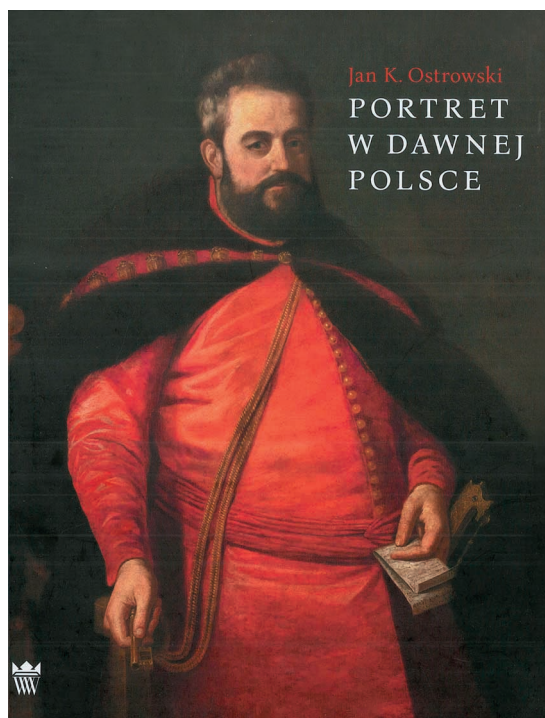
Warszawa

Kitowicz ilustrowany

Jan K. Ostrowski, Portret w dawnej Polsce, Muzeum pałacu króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2019, ss. 495, il. 589

W środkach masowego przekazu rozpleniło się ostatnio nieznośne utożsamianie trudności z ciężarem. Skóra cierpienie, gdy reprezentanci warstwy wykształconej mówią, że coś „ciężko zrozumieć”, „ciężko powiedzieć”, „ciężko przewidzieć”. Chcąc nie chcąc muszę jednak zacząć od podobnego sformułowania, wyznając, że omawianą książkę „ciężko było czytać” – dosłownie ciężko, bo waży 2410 g, a duży format i twarda oprawa sprawiają, że dla komfortu lektury potrzebne jest nie tylko biurko, ale i pulpit. Są to jednak drobne niedogodności, które zawartość książki po wielokroć wynagradza, do rąk czytelnika trafiła bowiem pozycja niezwyklej wagi, w bardzo ciekawym ujęciu prezentująca kompendium wiedzy o staropolskiej sztuce portretowej, na której temat, wydawało się, już tak wiele napisano.

Ogromne doświadczenie dydaktyczne, a także cechy osobowości Autora złożyły się na spójność i potoczność erudycyjnego wykładu, prowadzonego konsekwentnie od rudymentów po drobne a istotne, czasem zabawne, czasem zaskakująco odkrywczcze szczegóły, dostrzegane dzięki specyficznej metodzie obcowania z materiałem artystycznym. Chociaż przedmiotem analizy jest płaski dwuwymiarowy obraz, odnosimy wrażenie, że Autor ogląda go tak, jakby obracał w dłoniach klejnot, obserwując pod różnymi kątami, dostrzegając i notując kolejne błyski rzucające nowe światło wzbogacające ogólny odbiór. Ta „jubilerska” metoda zastosowana w odniesieniu do portretu przyniosła zaskakująco ciekawe wyniki. Pozwoliła niejako na przebicie powierzchni malowidła i pokonanie bariery czasu dzielącej portretowanego od współczesnego widza, a owemu wniknięciu w głąb czasu minionego wydatnie pomaga swobodne poruszanie się Autora w rzeczywistości historycznej. Umiejętnie przybliża ją czytelnikowi, szczerze dzieląc się wiedzą o lu-



dziach, wydarzeniach i obyczajach, tym samym pozwalając na odczucie i zrozumienie atmosfery kulturowej, której emanacją jest portret jako zjawisko samo przez się, a portret polski w szczególności.

Imponujący tom liczy 495 stron tekstu i 589 znakomicie dobranych i dobrze w nim rozłożonych ilustracji. Przejrzyście skonstruowaną całość otwiera obszernie (s. 13–45) *Wprowadzenie*, w którym przedstawiono zakres, metodę i strukturę opracowania, a także stan badań i definicję zjawiska artystycznego i społecznego, jakim jest portret. Rozdział II – *Drogi do nowożytnego portretu samoistnego* (s. 47–120) – zapoznaje czytelnika z różnymi formami wizualnego upamiętnienia – od rzeźby nagrobnej, poprzez przedstawienia stanowiące element kompozycji o innym

temacie (takie jak postaci adorantów, kryptoportrety i figury asystencyjne) lub też służącej upamiętnieniu osoby zmarłej (chorągwie nagrobne, portrety trumienne i epitafijne oraz wizerunki na łóżach paradnych i katafalkach).

W rozdziale III – *Krótką historią portretu w dawnej Polsce* – wartościowe *novum* stanowią rozważania nad sztuką, portretową sąsiednich krajów środkowoeuropejskich pozostających w orbicie oddziaływania kultury Rzeczypospolitej, w tym Rosji w okresie sprzed jej otwarcia się bezpośrednio na Europę Zachodnią, dokonanego za Piotra I. Bardzo przekonująco, poprzez zwrócenie uwagi na podobieństwa mentalne narodu szlacheckiego obu krajów, wypada porównanie z Węgrami, a na przykładzie Mołdawii widzimy, jak interesująco sztuka portretu przenikała się tam z wpływami tradycji ikonowej. Pouczające jest też ukazanie silnego oddźwięku, jaki przyjęta w Rzeczypospolitej formuła portretu reprezentacyjnego znalazła wśród elity kozackiej i to zarówno na prawo- jak i lewobrzeżnej Ukrainie, a dobitnym tego dowodem jest znajdujący się na Wawelu portret Bohdana Chmielnickiego (il. 240), dotąd uznawany za wizerunek Janusza Radziwiłła, zidentyfikowany przez Autora dzięki porównaniu z ryciną Wilhelma Hondiusa (il. 23).

Rozdział IV – *Portret w społeczeństwie – funkcje i odbiór* – otwiera drugą część książki, w której Autor zmienia styl narracji, by od usystematyzowanego wykładu na temat dziejów staropolskiego portretu, dróg jego rozwoju i wskazania cech charakterystycznych przejść do obserwacji oddziaływania społecznego tej kategorii dzieł sztuki, zależnego od sposobów ekspozycji zarówno w przestrzeni prywatnej, jak i publicznej. Ten aspekt obecności portretu w życiu współczesnych został omówiony na przykładach zespołów oficjalnych i prywatnych. Do pierwszych należą poczty wizerunków królewskich, zdobiące zarówno elewacje, jak i obecne we wnętrzach budynków publicznych, serie grupujące portrety dostojników świeckich i duchownych (hetmanów i biskupów) oraz *vera effigies* wybitnych przedstawicieli różnych zakonów, rozmieszczane w krużgankach klasztornych. W odniesieniu do portretów przodków i żyjących członków rodziny zwrócono uwagę na znamiennej cechę naszego obyczaju, który preferował umieszczanie ich w pokoju stołowym, stanowiącym centrum życia domowego i towarzyskiego, tym samym włączając malowane osoby bliskich i przodków w codzienne życie domowników i ich gości. Dostrzeżenie tego doprowadziło do rozważań wykraczających poza problematykę malarstwa, wiodąc ku refleksji nad kształtem architektonicznym samych rezydencji i trafnego wskazania, że w Rzeczypospolitej – w przeciwieństwie do rozwiązań przyjętych w krajach zachodnioeuropejskich –

nie spotyka się wydzielonego członu budowli przeznaczanego na galerię obrazów czy wręcz tylko portretów. Jest to tym bardziej zastanawiające, że przecież nie brakowało całkiem sporych zespołów malowideł tego rodzaju (by wspomnieć ich liczebność w Nieświeżu i Białej Podlaskiej Radziwiłłów, Łohojsku Tyszkiewiczów czy w Podhorcach Rzewuskich), a ich posiadaczom nie zbywało środków na uświetnienie rezydencji galerią. W polskiej architekturze rezydencjonalnej można jednak wskazać wiele przykładów zastosowania układów galeryjnych, toteż musi zastanawiać, dlaczego nie znajdujemy śladu, by te trakty komunikacyjne były wykorzystywane na prezentację wizerunków antenatów i to w kraju, gdzie linię rodu z lubością rozciągano bez zbytnich oporów sięgając aż po rzymską starożytność lub skromniej – kontentując się odwołaniem zaledwie do Ruryka czy Mendoga. Problem wart jest niewątpliwie dalszych badań, toteż Autorowi należy się wdzięczność za przenikliwe zwrócenie nań uwagi. Można co prawda żałować, że sam tego wątku szerzej nie rozwinął, ale trudno mieć pretensje, że dla zachowania zawartości tekstu książki o staropolskim portrecie „jako takim” zrezygnował z frapującego, lecz z konieczności obszernego wtrętu dotyczącego architektury.

W pełni podzielam zdanie Autora, że „dzieła sztuki portretowej oferują bezcenny wgląd w dawny sposób kreacji i odbioru indywidualności ludzkiej, w szeroko rozumiany obyczaj, modę, gest i świat przedmiotów otaczających ludzi”, a chylę czoła przed umiejętnością pokazania i przekazania całego bogactwa tej złożoności. Za szczególnie cenne uważam wnioski wyprowadzone z wnikliwej obserwacji portretów tej samej osoby, pochodzących z różnych etapów jej życia, rejestrujących nie tylko zmiany wyglądu fizycznego, ale też wewnętrzne przemiany modela. Ta część wywodu, zilustrowana doskonale dobranymi przykładami, dotyczy wizerunków Sebastiana Lubomirskiego (il. 320–321), Janusza Radziwiłła (il. 322–325) oraz Justyny z Lanckorońskich Lubomirskiej (il. 327) i Marii z Ostrowskich Morsztynowej (il. 328–329). W portretach kobiecych zmiany te są subtelniejsze, choć pod względem psychologicznym głębsze, w męskich zaś bardzo wyraziście ukazana została przemiana z kosmopolitycznego eleganta w dostojnego Sarmatę na wysokim urzędzie. Przy okazji należy wspomnieć, że portret Janusza Radziwiłła pędzla Daniela Schulza został tu po raz pierwszy w polskiej literaturze opublikowany „w dwóch odsłonach” – w stanie dotąd znanym i w diametralnie a bardzo korzystnie zmienionym, ujawnionym dzięki konserwacji przeprowadzonej w roku 2017.

Obszernie omówiony (s. 268–310) fenomen polskiego stroju narodowego stanowi wręcz odrębne studium, wyjątkowo obficie udokumentowane bogato

cytowanymi źródłami pisanymi. Informacje przekazane przez rodzimych pamiętnikarzy uzupełniają obserwacje cudzoziemców, a także teksty satyryków i moralistów, wydatnie wspomagając zrozumienie procesu kodyfikacji męskiego ubioru szlacheckiego, który od początków wieku XVII stał się ważnym atrybutem tożsamości stanowej, a z biegiem czasu narodowej. Do połowy XVIII stulecia większość szlachty nosiła się po polsku, a choć czas Sejmu Czteroletniego przyniósł wzmożenie tej tendencji, to przedmiotem szczególnej uwagi Autora stało się symboliczne apogeum znaczeniowe, które nastąpiło w dobie utraty państwowości. Ta faza dziejów polskiego stroju narodowego została w książce potraktowana znacznie obszerniej niż okres jego „złotego wieku”, a nader interesujące portrety z wieku XIX i początku XX dały asumpt do głębokiej refleksji nad ówczesną historią narodu i jego uporu w manifestowaniu własnej tożsamości, wyrażanego staropolskim strojem mimo dotkliwych nieraz restrykcji ze strony władz, zwłaszcza rosyjskich.

W ciekawych rozważaniach na temat genezy stroju polskiego, procesu przechodzenia od ubioru typu węgierskiego do swoistego znaku identyfikacji polskiego szlachcica, wiele uwagi poświęcono elementom orientalnym, od kroju poszczególnych części ubioru po elementy jego ozdoby, jak tekstylny pas, rodzaj nakrycia głowy, a także (lub zwłaszcza) broń i odznaki godności wojskowej. Temat ten obrósł w literaturę na tyle bogatą, iż wydawałoby się, że niewiele już można byłoby dodać, a jednak Autorowi się to udało. Na podstawie drobnego, lecz jak się okazuje rozstrzygającego szczegółu ubioru, a konkretnie obuwia przedstawionej osoby, zdołał dorzucić ważki argument do ostatecznego przesądzenia o identyfikacji Dedesza Agi, głównego bohatera zbiorowego portretu autorstwa Daniela Schulza.

Rozwinięcie tematyki ubioru stanowią rozdziały poświęcone mundurom cywilnym i ich różnorodności. Rozpatrywane są zarówno używane za istnienia Rzeczypospolitej, jak i te, które powstały po jej upadku. Do pierwszej kategorii należą mundury orderowe Orła Białego (ustanowionego 1705) i Św. Stanisława (1765), występujące w wersji kontuszowej i frakowej, pobieżnie tylko wspomniane mundury Kawalerii Narodowej oraz wprowadzone w roku 1776 mundury wojewódzkie, zróżnicowane przypisaną poszczególnym województwom barwą żupana i kontusza. Niezwykle skrupulatnie przedstawiono typy i najdrobniejsze detale mundurów urzędniczych wprowadzonych w roku 1809 w Księstwie Warszawskim, obowiązujących do roku 1831 w Królestwie Polskim, a także podobnych stosowanych

w Księstwie Poznańskim i w Rzeczypospolitej Krakowskiej. Ta część wprost ugina się od obficie cytowanych urzędowych przepisów, które regulowały wszelkie aspekty od kroju począwszy, przez rodzaj i kolor materiału, na guzikach skończywszy. Posłużenie się tym narzędziem nie tylko dowodzi solidności warsztatu naukowego, ale też uświadamia, jak ważne, a w efekcie korzystne, bywa sięgnięcie po źródła. Tej nauki nigdy nie dość, zwłaszcza że nie zawsze jest należycie doceniana i wielu pięknoduchom stale należy przypominać, że bujając w intelektualnych obłokach i snując subtelne analizy mogą się boleśnie zderzyć z twardą rzeczywistością wcześniej zlekceważonych, a przez to nieznanymi faktów obiektywnych.

Nie mniej pouczające, a bardzo ciekawe, jest szerokie omówienie realiów ukazanych w portretach. Znamienne, że są to realia „życia polskiego w dawnych wiekach”, by użyć tytułu słynnej książki Władysława Łozińskiego. Przedmiotem wykładu jest więc szabla – wyznacznik stanu szlacheckiego, jej typy i sposób noszenia, ze znaków wojskowych regiment, buława i buzdygan, wspomniano też o odnotowanym w *Pamiętnikach* Jana Paska zwyczaju wyróżniania dowódcy odsłonięciem prawego ramienia (*nota bene* opisanym w *Ogniem i mieczem*, gdy pan Skrzetuski przed uderzeniem do bitwy „rękaw, jako porucznik, na ramieniu zawinał i trzymając w potężnej, gołej do łokcia ręce koncerz zamiast buzdygana, czekał spokojnie komendy”¹). Spośród atrybutów urzędów znalazły omówienie zarówno te przysługujące dostojnikom, jak laska marszałkowska czy pieczęć kanclerska, ale i należne godnościom niższej rangi: podkomorzego (klucze), miecznika (miecz) czy podkomorzego ziemskiego (rydel, sznur i paliki miernicze). W podobny sposób, na konkretnych przykładach malarskich, zostały przedstawione ubiory i atrybuty wyższego duchowieństwa, a osobny podrozdział poświęcono orderom i odznaczeniom, nie zapominając o zwróceniu uwagi na słabostki portretowanych i wcale nie tak rzadkie przypadki przemalowywania wcześniej sprawionego portretu, by znalazło się na nim nowe, wyższe odznaczenie. Tu znowu wypada pokreślić jak wielką zaletą tej książki jest stale dowodzona przez Autora głęboka znajomość przedmiotu (a raczej ich wielości), idąca w parze z umiejętnością przekazania tej wiedzy i – co niezmiernie cenne – z rzetelnością tego przekazu.

Na niewiarygodnie bogatą (27 stron *petitem*) bibliografię składają się materiały archiwalne dotyczące głównie (choć nie tylko) mundurów urzędniczych i obywatelskich, 141 pozycji źródeł drukowanych, traktaty i pamiętniki, a wykaz 905 opracowań

¹ Henryk SIENKIEWICZ, *Ogniem i mieczem* (Warszawa: PIW, 1970), t. 1, s. 333. Opis bitwy pod Machnowką: Burdabut

„Dojrzał nareszcie Skrzetuskiego i poznawszy oficera po odwiniętym rękawie, runął na niego” (ibid., s. 336).

przyprawia o zawrót głowy. Nic zatem dziwnego, że tylko w tym morzu udaje się wyłowić – nieliczne zresztą – potknięcia.

Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi (Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь) w wykazie skrótów figuruje jako NMSRB, choć w tekście książki występuje też forma NMMRB. Wśród źródeł drukowanych dwukrotnie powtórzono Stanisława Kossakowskiego *Wspomnienia dla dzieci i wnuków* (s. 443 i 454) i Jakuba Łosia *Pamiętnik towarzysza chorągwi pancерnej* (s. 433 i 456). Katalogi monograficznych wystaw artystów podano nie pod nazwiskiem, lecz pod imieniem, co utrudnia odnalezienie – np. na s. 452 Jan Rustem zaszeregowany pod „Jonas”, a Józef Simmler jako „Józef”,

podobnie też w przypadku Karla Ludwiga Sanda (s. 453). W tekście (s. 417) pomyłkowo podany jest nr 558 przy powołaniu il. 559; to samo dotyczy portretu bpa Karnkowskiego (il. 583), przy którym w tekście (s. 428) podano nr 582. Jedyna literówka, którą zdołałam wytropić w tej niezwykle starannej pod względem edytorskim książce, to „Siemigonowski” zamiast Siemiginowski w tytule książki Mariusza Karpowicza (s. 453).

Wszystko to są drobiazgi, o których wspominam tylko z obowiązku recenzenta, choć za główny obowiązek z tej roli płynący uważam gorące polecenie książki uwadze Czytelników. Z nadzieją oczekuję też spełnienia obietnicy, którą przynoszą jej ostatnie słowa: „Kolej na rzeźbę lwowską”.

**Zgodnie z zasadami obowiązującymi
Redakcję „Biuletynu Historii Sztuki”
wyłącznie odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich
odnośnie materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy.**

