

EFREM ANDRZEJ OBRUŚNIK OFM

PORTRET SARMACKI W KONTEKŚCIE CAŁOPOSTACIOWEGO MALARSTWA PORTRETOWEGO SZLACHECKIEJ POLSKI

W dotychczasowych dywagacjach na temat portretu określanego jako sarmacki za istotne uznano zaprezentowanie początków tego zjawiska¹. W zakresie analizy znalazły się najpierw wybrane wizerunki szlachty, dostojników Kościoła i mieszczan, a przede wszystkim całopostaciowe konterfekty rodziny królewskiej. Wybór materiału stanowił echo powszechnie akceptowanych poglądów na temat szczególnej roli monarszego dworu Jagiellonów, a następnie koncepcji całopostaciowego wizerunku króla Stefana Batorego z 1583 roku² jako czynników oddziaływujących na świadomość zleceniodawców i autorów wielu ówczesnych konterfektów *en pied*. Na przełomie XVI i XVII stulecia za szczególnie charakterystyczny uznano sam strój wspomnianego monarchy, mający turecko-węgierską genezę, od czasów batoriańskich uważany za polski ubiór narodowy, unifikujący króla, wielmożę i szlachcica. Procesowi naśladownictwa służyła niewątpliwie sława wojenna Batorego, a także znaczenie coraz bardziej obiegowego w XVII wieku typu wizerunku z postacią stojącą, wywodzącego się ze sztuki renesansowej³.

¹ Artykuł stanowi czwarty rozdział publikacji autora poświęconej genezie i treściom ideowym portretu staropolskiego określanego jako sarmacki. Dotąd ukazały się artykuły: *Portret sarmacki. Zagadnienia wybrane z ikonografii staropolskiej*, „Przegląd Kalwaryjski”, 18 (2014), s. 39-71; *Portret sarmacki. Zapowiedź zjawiska w malarstwie polskim i europejskim XVI i początku XVII wieku*, „Przegląd Kalwaryjski”, 19 (2015), s. 27-86; *Portret sarmacki. Początki zjawiska*, „Przegląd Kalwaryjski”, 20 (2016), s. 31-62.

² T. Chruścicki, F. Stolorz, *Muzea Krakowa*, Warszawa 1981, il. na s. 84.

³ *Polaków portret własny*, cz. 1: *Ilustracje*, red. M. Rostworowski, Warszawa 1983, il. 55; *Polaków portret własny*, red. M. Rostworowski, cz. 2, Warszawa 1986, s. 22 (H. Małkiewiczówna). Zob. J. Albertandi, *Panowanie Henryka Waleczjusza i Stefana Batorego, królów polskich. Wyjęte z rękopismów... biskupa zenopolitańskiego przez Żegotę*

Schemat portretu sarmackiego wiele zawdzięczał malarstwu zachodnioeuropejskiemu. Tam zrodziła się zasadnicza idea kompozycji, która w Polsce przybrała pewne cechy własne, czytelne w dużych, płasko kładzionych plamach barwnych, szczególnie czerwonych. Charakterystyczna była reprezentacyjna, dostojna poza modelu przedstawiana na tle neutralnym bądź pejzażowym, najczęściej uzupełnianym kotarą. Elementy te miały zadecydować o ustaleniu się w XVII wieku trwałego kanonu wizerunku całopostaciowego, który w polskiej rzeczywistości szlacheckiej obowiązywał do XVIII wieku⁴.

W tej części rozprawy ważna wydaje się więc najpierw prezentacja przykładów malarstwa portretowego, powstałych w pracowniach zagranicznych i na terenie Polski pod koniec XVI i w XVII wieku, w których temat wiodący stanowi polski szlachcic, zwłaszcza magnat, dysponujący fortuną i wyrosłą na gruncie władzy świadomością własnego górowania nad resztą przedstawicieli własnego stanu. W pierwszej kolejności należy wskazać obrazy namalowane przez artystów obcych, zawierające elementy funkcjonujące w malarstwie zachodnioeuropejskim, rozpoznawalne w zasadniczej kompozycji wizerunku, rekwizytach, a zwłaszcza ubiorach według ówczesnej mody hiszpańskiej, francuskiej czy niderlandzkiej. Konterfekty te oddziaływały na wyobraźnię rodzimych malarzy, realizujących zamówienia wielu przedstawicieli ówczesnej szlachty, były bowiem nośnikami wzorów znanych i atrakcyjnych. W dalszej kolejności warto omówić przykłady, w których kunszt malarzy kształtowany w zachodnioeuropejskich ośrodkach artystycznej wytwórczości służył portretowaniu przedstawicieli polskiej szlachty, ubierających się w stroje narodowe. Godne uwagi są zwłaszcza te dzieła, w których do głosu dochodziły wpływy wyłącznie prowincjonalne, realizowane przez artystów reprezentujących prowincjonalne środowiska cechowe.

1. Przykłady zawierające elementy obcego pochodzenia

Problematykę tę warto zasygnalizować w oparciu o analizę portretu Sebastiana Lubomirskiego z około 1580 roku, znajdującego się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (il. 1)⁵. Konterfekt prezentuje młodego mężczyznę w szarosrebrnym atlasowym wamsie zapiętym na drobne guziki, ujętym podwójnym białym kołnierzem pod szyją oraz w krótkich i szerokich pludrach z aksamitu, sięgających nieco poniżej kolan. Wierzchnią szatę stanowi obszerny czarny mantolet z szarozłotą

Onacewicz, t. 1-2, wyd. 3, Kraków 1860, s. 445; Z. Żygulski i jun., *Akcenty tureckie w stroju Batorego*, „Folia Historiae Artium”, 24 (1988), s. 62-63; M. Moźdzysłowska-Nawotka, *Modach i strojach*, Wrocław 2002, s. 45.

⁴ T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 364.

⁵ Katalog *Artystyczne zbiory Wilanowa*, Warszawa 1979, s. 211, il. 10 (T. Głowacka-Pocheć).

podszewką, przewieszony przez prawe ramię. Portretowany ma na nogach obcisłe jasne pończochy i czarne ciżmy. Spoczywa na lewej wyprostowanej nodze, prawa jest znacznie wysunięta do przodu. Głowę okrywają bujne, krótko strzyżone włosy. Z delikatnej, niemal chłopięcej twarzy, ucharakteryzowanej nieco zadartym nosem i czerwonymi ustami, spoglądają w stronę widza oczy z wyraźnie zaznaczonymi ciemnymi źrenicami, nad którymi rysują się lekko uniesione łuki brwiowe. Obok chłopca, na stole przykrytym tkaniną o renesansowym wzorze, leży wysoki kapelusz. Do blatu stołowego młodzieniec przyciska lewą dłońią białą pomiętą chusteczkę, w prawej, wspartej na biodrze, trzyma rękawiczki. Tłem kameralnej sceny jest wnętrze z gładką posadzką. Lewą stronę kompozycji obrazu wypełnia monumentalny piedestał wspierający kolumnę. Po przeciwległej stronie płótna z ciemności wyłania się krawędź ściany, ujętej od góry fragmentem przewieszonej kotary⁶.

Szczególnie interesujący wydaje się portret króla Zygmunta III Wazy z lat 1601-1604 (il. 2), przechowywany niegdyś w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, spalony na zamku Cadolzburg w 1945 roku. Konterfekt przedstawiał monarchę w paradnej, bogatej, zapewne mediolańskiej półzbroi, trzymającego regiment w prawej ręce. Obok króla stała tarcza oraz stolik, na którym leżała rękawica i znajdował się hełm, tak zwany kapalin. Władcę zdobił Order Złotego Runa nadany mu w 1600 roku i wręczony rok później. W głębi widniała scena oblężenia twierdzy przez wojsko polskie⁷.

Z początku XVII wieku pochodzi inny portret króla Zygmunta III Wazy, znajdujący się w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie (il. 3), będący dziełem austriackiego artysty Josepha Heintza (zm. 1609). Król ubrany jest w czarny strój, składający się z wamsa ujętego białym kołnierzem, zapiętego rzędem drobnych guzików, z rozpiętego płaszcza sięgającego do pasa, z bufiastych spodni i pończoch oraz modnych półbutów. Krawędzie kołnierza i mankietów wąskich rękawów wykończone są białymi ozdobnymi koronkami. Monarcha w lewej dłoni trzyma rękójść rapiera wiszącego na rapciach, prawą wspiera się o stolik nakryty długą cienką czerwoną połyskliwą tkaniną. Na stoliku leży czarne nakrycie głowy z pióropuszem. W obrębie ciemnego wnętrza, przy prawej krawędzi płótna, widnieją kontury kolumny spoczywającej na piedestale⁸.

⁶ T. Pocheć-Perkowska, Portret Sebastiana Lubomirskiego. Karta katalogowa kolekcji, Kolekcja Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie, dostęp: http://www.wilanow-palac.pl/portret_sebastiana_lubomirskiego.html.

⁷ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm, barok*, Warszawa 1971, s. 311-312, il. 1.

⁸ P. Gryglewski, *Malarstwo i rzeźba*, w: *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wiek)*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 2013, il. na s. 169. Zob. *Malarstwo do 1900. Zamek Królewski w Warszawie. Katalog zbiorów*, oprac. D. Juszcza, H. Małachowicz, Warszawa 2007, s. 506-507, nr 339 (tamże wcześniejsza bibliografia).

W tej grupie portretów warto zaprezentować także konterfekt Mikołaja Wolskiego, marszałka wielkiego koronnego, znajdujący się w kościele kamedułów na Bielanach w Krakowie (**il. 4**). Sportretowanego wyróżnia czarny wams z peleryną i białym kołnierzem. Surowej elegancji ciemnego ubioru dopełniają złote ozdoby paska, rękojeści szpady i opasanego łańcuchem kapelusza. Magnat, przedstawiony w splendorze należnym jego urzędowi, stoi na tle kotary, wsparty na długiej lasce marszałkowskiej, zdobionej złotymi okuciami. W górnym narożu portretu widnieje herb Półkozic, otoczony literami składającymi się na tytułaturę sportretowanego: N. W. D. P. S. R. P. M. K. R. O. Q. C. (Mikołaj Wolski z Podhajec, najwyższy marszałek Królestwa Polskiego, starosta krzepicki, rabsztyński, a także olsztyński)⁹.

Godne uwagi są dzieła takich malarzy, jak Peter Dancker de Rij, Bartłomiej Strobel, Daniel Schultz¹⁰. Dorobek pierwszego ze wspomnianych artystów prezentuje portret młodzieńca (**il. 5**)¹¹ ubranego w strój uszyty według mody francuskiej, składający się z czarnego wamsu o luźnym kroju i podwyższonym stanie, a także z czarnych prostych spodni, wykonanych z tej samej miękkiej tkaniny, wykończonych od dołu białymi koronkami. Szyję ujmuje, opadający na ramiona, biały kołnierz z koronkowymi krawędziami. Ozdoby rękawów stanowią pionowe rozcięcia widoczne z przodu, ukazujące fragmenty jasnej koszuli. Przez prawe ramię przewieszona jest czarna peleryna, zróżnicowana licznymi załamaniami fałd nad zgiętą w łokciu prawą ręką, wspartą na biodrze. Obuwie mężczyzny stanowią czarne buty z wysokimi cholewami, wyposażone w ostrogi. Ponad szerokie cholewy wystają „ochraniacze” z białej tkaniny, wykończone koronkowymi manszetami.

Mężczyzna stoi obok stołu nakrytego czerwoną wzorzystą tkaniną. Na blacie spoczywa lewa dłoń oraz czarny wysoki kapelusz z płaskim szerokim rondem. W głębi pierwszego planu, wyposażonego w kamienną posadzkę, widnieje ciemna kotara, a za nią krajobraz z miastem Gdańsk, rozpoznawalnym po wieżach tamtejszego ratusza i kościoła Panny Maryi.

Dziełem Petera Danckera de Rij jest także konterfekt mężczyzny z około 1640 roku, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, (**il. 6**)¹². Sportretowany ma na sobie również ubiór francuski. Stoi w lekkim kontrapoście na kamiennej posadzce i wpatruje się w widza. Lewa dłoń spoczywa na blacie stolika, prawa wsparta jest na biodrze. Najbliższe otoczenie pierwszego planu stanowi balkon względnie weranda, skąd rozpościera się widok na rozległy krajobraz wiejski, widziany z góry. Fragmentarycznie potraktowaną sekwencję pejzażową częściowo zasłania ciemna gruba kotara, odpowiednio przewieszona.

⁹ P. M r o z o w s k i, *Portret Mikołaja Wolskiego, marszałka wielkiego koronnego 1616-1630*, w: *Narodziny Stolicy. Warszawa w latach 1596-1668. Katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie*, red. D. G a l a s, Warszawa 1996, s. 351-352 (nr XI 3), il. 52.

¹⁰ A. E. O b r u ś n i k, *Portret sarmacki. Zagadnienia wybrane...*, s. 56-57.

¹¹ M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *iw.*, s. 354, il. 102.

¹² Tamże, s. 354, il. 103.

Na uwagę zasługuje również portret Albrechta Stanisława Radziwiłła z 1640 roku w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku (il. 7)¹³. Magnat odziany jest w strój francuski. Stoi na posadzce. W prawej opuszczonej dłoni trzyma laskę, lewą wspiera na biodrze. Przy krawędzi obrazu, podobnie jak na omawianych wyżej portretach autorstwa Petera Danckersa de Rij, znajduje się stół okryty niebieską tkaniną, opadającą sztywno w dół. Na blacie leży pieczęć i kartki dokumentów. Nieco w głębi widnieje czerwona kotara, opadająca nielicznymi pionowymi fałdami w dół. Resztę obrazu w prawym górnym rogu wypełnia szarobrązowa gładka ściana.

Interesującym przykładem jest portret Władysława Dominika, księcia Zasławskiego-Ostrogskiego, namalowany w 1635 roku przez Bartłomieja Strobla (il. 8), eksponowany w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku. Młodzieniec ma na sobie bogaty strój ślubny, skrojony z tkaniny wzorzystej, złoto-brązowej, miejscami białej, według modnych wzorów zachodnioeuropejskich z wczesnych lat trzydziestych XVII wieku. Wams o wysokim stanie i szerokich rękawach, zapięty na guziki tylko u góry, ozdobiony jest z przodu kokardami. Rozchylony dół ukazuje przód koszuli. W kontekście wzorzystej tkaniny wyraziście brzmia, złożone z szerokiej brabanckiej koronki, białe mankiety i kołnierz. Spodnie, z tej samej tkaniny co wams, sięgają nieco poniżej kolan. Ozdobne białe koronkowe wykończenie zachodzi na nogawki. Jasne buty o wysokich wąskich, sfałdowanych w kostce, wywijanych cholewach, mają przody z olbrzymimi czterolistnymi skórzanymi osłonami, podtrzymywanymi na podbiciu przez paski ostróg. Otyłą twarz, okoloną długimi pukłami ciemnobrązowych włosów, charakteryzują chorobliwie podkrążone oczy z górną powieką opadającą na prawe oko oraz lekko rysujące się wąsiki¹⁴. Sportretowany stoi na neutralnym szaro-brunatnym tle obok stolika, okrytego intensywnie czerwonym obrusem. Na blacie leży czarny kapelusz z szerokim rondem, wysoką główką i obfitym pióropuszem. Obok prawej krawędzi obrazu zachowały się relikty inskrypcji wskazującej na imię i nazwisko magnata, oddanej na skrawku ciemniejszego, być może pierwotnego tła przedstawienia¹⁵.

Do interesujących przykładów należy również zaliczyć portret Aleksandra Janusza Zasławskiego-Ostrogskiego (il. 9)¹⁶, przypisywany Andrzejowi Stechowi (zm. 1697), znajdujący się w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku¹⁷. Młodzieniec, z długimi, ułożonymi w loki włosami, spadającymi na piersi i ramiona, ma na sobie sukienny szustokor z nisko umieszczonymi kieszeniami,

¹³ Жывопіс Беларусі ХІІ-ХVІІІ стагоддэаў. Фрэска, абраз, партрэт. Аўтар уступнага тэксту: Н. Ф. В ы с о ц к а я, Мінск 1980, il. 135.

¹⁴ Тамże, il. 130. Por.: F. Stolor, *Malarstwo*, w: *Dzieje sztuki polskiej*, red. J. Chłap - Nowakowska i in., Kraków [2007], s. 62.

¹⁵ *Artystyczne zbiory Wilanowa...*, s. 211, il. 12 (T. G ł o w a c k a - P o c h e ć). Zob. Жывопіс Беларусі..., il. 130.

¹⁶ Жывопіс Беларусі..., il. 143.

¹⁷ Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksander_Janusz_Zaslawski#cite_note-5.

podkreślony u góry rzędem dekoracyjnych guzików. Spod wierzchniej szaty wystaje wams w formie kamizelki, uszyty z wzorzystej materii oraz biała koszula, której bufiaste rękawy są obficie ozdobione wstążkami. Biały kołnierz ma formę wydłużonego prostokąta, na przodzie lekko sfałdowanego, ozdobionego koronkami i kokardką ze wstążki. Częścią stroju są bufiaste spodnie sięgające poza kolana, brązowe obcisłe pończochy podtrzymywane podwiązką pod kolanem¹⁸ oraz skórzane żółte półbuty na podwyższonych obcasach, zapinane paskiem na sprzączkę. Sportretowany stoi we wnętrzu z kamienną posadzką, wsparty o blat stołu nakrytego długą połyskliwą tkaniną. Za dłonią widnieje kapelusz tego samego koloru, co ubiór. Tło pierwszego planu stanowi przewieszona gruba obszerna kotara, odsłaniająca fragment ściany z kamiennym piedestałem. W głębi widać krajobraz, w obrębie którego znajduje się mężczyzna z wąsami i wysoko podgoloną głową, ubrany w szlachecki żupan i bufiaste szarawary, trzymający za uzdę konia¹⁹.

Odrębną grupę przykładów stanowią obrazy wykonane przez cudzoziemców, które prezentują portretowanych w polskim stroju narodowym. Godny uwagi jest konterfekt Stanisława Tęczyńskiego (**il. 10**). Młodego wojewodzica wyróżnia biały spodni żupan i tegoż koloru delia podbita brązowym futrem, zapięta na szereg guzów od pasa w górę i obramiona wokół szyi okrągłym futrzanym kołnierzem. Głowę młodzieńca zdobi ciemnoczerwony kołpak z pękiem czaplich piór i klejnotem. Na nogach ma wąskie ciemne spodnie oraz żółte safianowe krótkie botki. Prawą rękę wspiera o biodro, dłonią lewej ręki dotyka zamkniętej księgi leżącej na blacie stolika, nakrytego wzorzystym wschodnim dywanem. Z przecięcia delii wystaje rękonoś karabeli. Bezpośredni kontekst postaci tworzy obszerne wnętrze mieszkalne z brązową posadzką. Tło jest płaskie. W głębi znajduje się ciemna ściana z otworem okiennym, przez które widać niebo z chmurami. W lewym górnym rogu obrazu zachował się majuskułowy napis: STANISLAVS COMES IN TENCZYN. IOANNIS PALATINI RAC. VLTIMI VIRORVM DE TENCZYN FILIVS, domalowany nieco później²⁰. Konterfekt pochodzi z zamku tęczyńskiego²¹.

Do tej samej grupy obiektów warto zaliczyć całopostaciowy konterfekt Stefana Czarnieckiego z 1659 roku (**il. 11**), dostępny w Muzeum Narodowym w Warszawie, dzieło Brodero Matthisena²². Magnat sportretowany został w żołnierskim stroju.

¹⁸ Zob. M. Możdżyńska - Nawotka, *jw.*, s. 97-98.

¹⁹ J. K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury? Uwag o charakterze, metodach badania i wartościowaniu portretu zwanego sarmackim*, w: *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, t. 2, red. E. Zawaadzka, Kraków 1985, s. 52, il. 5. Zob. Живопис Беларусі..., il. 144.

²⁰ T. Chruścicki, *F. Stolołt, jw.*, il. na s. 85.

²¹ *Stary portret. Wystawa dzieł polskich i obcych, wykonanych do roku 1830 a znajdujących się w zbiorach prywatnych w obrębie wojew. krakowskiego: od 16 marca do 23 kwietnia 1930*, Kraków 1930; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *jw.* s. 350; T. Chruścicki, *F. Stolołt, jw.*, s. 86, 88.

²² *Polaków portret własny...*, cz. 1, il. 122.

W prawej dłoni ma buławę, lewą opiera na biodrze. W obłokach unosi się aniołek trzymający nad głową wodza laurowy wieniec. Umownie potraktowane wewnątrz wypełniają panoplia i trofea, usytuowane na wysokim wzniesieniu, ku któremu prowadzą stopnie. Monumentalny charakter scenie pierwszoplanowej nadaje kamienna kolumna osadzona na piedestale oraz ciemniejszy na powierzchni prawego górnego rogu płótna fragment draperii namiotu bojowego. W oddali widać niewielki fragment rozległego krajobrazu, oznaczającego pole bitewne.

Interesujący w proponowanym przez nas toku analizy wydaje się portret Władysława Wazy (**il. 12**)²³, należący do zbiorów Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Konterfekt ukazuje królewicza w lśniącym, sięgającym do kolan, karmazynowym żupanie, dostosowanym do jazdy konnej oraz w delii podbitej sobolami, a także w żółtych safianowych butach z krótkimi cholewami. Na piersiach magnata połyskuje łańcuch z Orderem Złotego Runa, nadanym w 1615 roku. Przestrzeń zilustrowana w tle obrazu ma dwa plany. W obrębie pierwszego najbardziej czytelna wydaje się ciemna bogata kotara, monumentalna kolumna osadzona na stylowym piedestale oraz kamienna balustrada z tralkowymi balaskami. Przy prawej krawędzi kompozycji widać z pewnego podwyższenia krajobraz z pochmurnym niebem.

Przykładem twórczości Daniela Schultza jest portret Jana Kazimierza z około 1650 roku, znajdujący się w zamku w Griosholm (**il. 13**)²⁴, przedstawiający monarchę w czarnej czapce ze szkofią oraz w czerwonym błyszczącym żupanie z szerokimi rękami zwężającymi się ku dołowi, z gęstym rzędem zapiętych guzów, z luźno rozchylającym się prawym trenem i wąskim miękkim pasem tego samego koloru na wysokości bioder. Żupan okrywają szeroko rozwarte poły czarnej delii z futrzanym kołnierzem, spiętej pod szyją, opadającej ku ziemi wzdłuż pleców oraz na blat stołu, na którym leży korona królewska i berło. Władca wpatruje się w widza. W prawej ręce trzyma wodzowski regiment, lewą rękę wspiera o stolik. Na jego piersiach widnieje wiszący na łańcuchu Order Złotego Runa. Spod żupana wyłaniają się żółte buty z wysokimi cholewami. Tłem dla masywnej postaci jest monumentalne wewnątrz z kamienną posadzką oraz portyk pałacu z filarami na piedestałach, stojących nieco w głębi.

Innym dziełem tego samego malarza jest konterfekt króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego, prawdopodobnie z 1669 roku, eksponowany w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu (**il. 14**)²⁵. Sportretowany z twarzą nalaną, pospolitą, wygląda na trzydziestoletniego mężczyznę. Ubrany jest w zbroję oraz długi bogaty płaszcz, okrywający jego ramiona i opadający wzdłuż pleców. W zgiętej w łokciu prawej ręce wspartej na biodrze trzyma regiment, lewą dłonią dotyka rękojeści szabli.

²³ F. St o l o t, *Malarstwo...*, il. na s. 59.

²⁴ J. K r a w c z y k, *O Polsce i Polakach. Opowieść historyczna*, Warszawa 2004, il. na s. 124.

²⁵ M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *iw.*, s. 360-361, il. 119.

Na jego piersiach wisi łańcuch z Orderem Złotego Runa. Na znajdującym się obok stoliku z długim bogatym nakryciem leży korona królewska i berło. Z ciemnego tła po prawej stronie wyłania się skrawek podwieszanej grubej kotary²⁶.

Przykładem godnym uwagi jest monumentalny konterfekt namalowany przez Jana Triciusa, przedstawiający króla Jana III Sobieskiego (il. 15), znajdujący się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego²⁷. Portret ukazuje monarchę ubranego w ciemnooliwkowy żupan przewiązany złotym pasem, a także w purpurową delię podbitą czarnym futrem i żółte buty. Na piersiach władca ma Order Złotego Runa, w prawej dłoni dzierży regiment, u jego boku wisi szabla. Elementem splendoru jest złota kotara w tle oraz te same barwy kapa okrywająca stolik, na którym złożone są insygnia królewskie. W tle widnieje kartusz z Orłem Białym i herbem Janina, nakrytym szlachecką koroną. Sobieskiego, jako monarchę, wojownika, wodza i szlachcica, charakteryzuje podgolona czupryna, a także realistycznie i dosadnie ucharakteryzowana, nalana twarz. Sylwetka o tradycyjnej pozie uwidoczniła została na płytce neutralnym tle i niemal symbolicznie zaznaczonym wnętrzu z kotarą i stolikiem. Obraz ma sygnaturę: JAN TRICIUS PINXIT CRACOVIAE A. D. 1677²⁸.

Obraz z około 1690 roku (il. 16), uważany za portret Janusza Radziwiłła²⁹, znajdujący się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, przedstawia magnata ubranego we wspaniały jasny błyszczący żupan, ozdobiony tkanym kwiatowym wzorem, z niskim lekko rozchylonym kołnierzem, zapięty guzikami po szyję, przepasany czerwonym płóciennym pasem. Szatę wierzchnią stanowi jasna delia z wydłużonym ozdobnym zapięciem i guzami, opadająca ku ziemi przez ramiona i wzdłuż pleców. Na głowie magnata znajduje się wysoka czapka z rozciętym czarnym futrzanym otokiem i ozdobą jubilerską zwaną trzęsieniem³⁰. Sportretowany patrzy na widza, prawą ręką wspiera się o biodro, w lewej dłoni dzierży bogatą, demonstracyjnie prezentowaną hetmańską buławę, wysadzaną drogimi kamieniami. Przy lewym

²⁶ Tamże, s. 360-361, il. 119. Zob. T. Mańkowski, *Portrety królewskie Daniela Schultza*, „Ochrona Zabytków”, 2 (1949), s. 116 nn.; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, z. 1: *Wawel*, red. J. Szablowski, Warszawa 1965, s. 126, nr 132.

²⁷ *Skarby Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. R. Banaszewski i in., Kraków 1999, il. na s. 63.

²⁸ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 380, il. 156; *Skarby Uniwersytetu Jagiellońskiego...*, s. 63. Zob. J. Łepkowski, *Zakłady naukowe*, „Tygodnik Ilustrowany”, 2 (1864), s. 379; *Katalog wystawy zabytków z czasów króla Jana III i jego wieku*, oprac. W. Łuszczkiewicz, Kraków 1883, s. 10, nr 48; J. Mycielski, *Katalog portretów i obrazów będących własnością Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1913, s. 7, nr 32; T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 122-123; T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III i stosunek Sobieskiego do malarstwa*, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej: BHS), 12 (1950), s. 263, 269.

²⁹ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 395, il. 181.

³⁰ M. Możdyńska-Nawotka, *iw.*, s. 71.

biodrze widnieje rękojeść karabeli. Na nogach ma buty z wysokimi cholewami, wykonane z malowanej na żółto skóry.

2. Portrety z artystów rodzimych

Przytoczone dotąd przykłady służą prezentacji malarstwa portretowego, zawdzięczającego swe powstanie artystom obcego pochodzenia bądź malarzom polskim, którzy zdobyli przygotowanie do zawodu w środowiskach zachodnioeuropejskich. W dalszej kolejności mamy wskazać wybrane wizerunki, które powstały w pracowniach artystów zwykle anonimowych i prowincjonalnych.

Do tej grupy wypada zaliczyć portret Jerzego Radziwiłła z drugiej połowy XVI wieku, znajdujący się w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku (**il. 17**)³¹. Sportretowany, zajmując centralne miejsce w kompozycji obrazu, ma na sobie błyszczącą, bogato zdobioną zbroję. Sprawia wrażenie ujętego frontalnie, lecz jego tułów wraz z ramionami, a zwłaszcza głowa, zwrócone są nieznacznie w kierunku stolika, zajmującego dolną część lewej strony płótna. Magnat lewą dłonią dotyka rękojeści miecza, prawą wspiera o hełm z podniesioną przyłbicą, zwieńczony bogatym białym pióropuszem, spoczywający obok buławy na czerwonej połyskliwej narzucie z długimi złocistymi frędzlami. Radziwiłł stoi na kamiennej posadzce. W obrębie ciemnego tła widać fragment podwieszanej kotary wykonanej z lśniącej ciemnozielonej tkaniny, obszytej złocistym galonem. W lewym górnym rogu kompozycji obrazu występuje inskrypcja łacińska, wyszczególniająca urzędy i godności sportretowanego³².

Dziełem wykazującym podobne cechy formalne jest portret Sebastiana Lubomirskiego z około 1600 roku, eksponowany w Muzeum Narodowym w Warszawie (**il. 18**)³³, prezentujący szlachcica w typowym polskim stroju, składającym się z ciemnego żupana, ze spiętej pod szyją ciemnoniebieskiej delii, z „batorówki” nakrywającej ogoloną głowę, z czarnych obcisłych spodni i żółtych safianowych butów. U pasa, na rapciach, wisi karabela. Szeroko rozstawionymi stopami magnat stoi na szaro-ceglanej posadzce obok stolika nakrytego zgniłozieloną aksamitną tkaniną, wykończoną od dołu frędzlami. Krawędź stolika służy sportretowanemu za oparcie dla prawego ramienia, zaś blat stołowy za miejsce eksponowania kartki papieru i bogato zdobionego zegara wieżyczkowego w kształcie szkatułki z wypukłym wieczkiem, zwieńczonym figurką. W obrębie pierwszego planu, po prawej

³¹ Жывопіс Беларусі..., il. 109. Chrzanowski podaje, że obraz powstał w 1 poł. XVIII w. T. Ch r z a n o w s k i, *Portret staropolski*, Warszawa 1995, il. na s. 29.

³² T. Z i e l i ń s k a, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa 1997, s. 306. Por. K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski*. T. 8, Lipsk 1841, s. 50-51.

³³ Zob. *Polaków portret własny...*, cz. 1, il. 60.

stronie, występuje piedestał wspierający kolumnę oraz, po lewej – przewieszona dekoracyjnie czerwona kotara. Przy prawej krawędzi obrazu, na wysokości głowy, widnieje kartusz z herbem Szreniawa.

Kolejny przykład godny uwagi stanowi portret Stanisława Lubomirskiego z około 1649 roku, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie (**il. 19**)³⁴. Magnat ubrany jest w żupan i delię ciemnego koloru oraz w żółte safianowe buty z zadartymi nieco szpicami. Prawą rękę wspiera na biodrze, w lewej dzierży buławę. Zza lewego boku wystaje rękojeść karabeli. Sylwetka magnata jest dumnie wyprostowana i w trzech czwartych zwrócona w stronę widza. Głowę, starannie wygoloną, charakteryzuje niewielki kosmyk włosów zwany osełdciem. Na twarzy widnieje siwy zarost, składający się z podkręconych wąsów i krótko strzyżona broda³⁵. Sportretowany stoi przy stoliku okrytym czerwoną tkaniną, na którym leży mitra książęca. W tle widnieje purpurowa kotara podwiązana gronostajowym pasem³⁶.

Warto zaprezentować również portret Krzysztofa Zbaraskiego, powstały około 1627 roku, znajdujący się w Lwowskiej Galerii Sztuki (**il. 20**). Stanowi dzieło nieznanego artysty³⁷. Ukazuje szlachcica mającego na sobie czerwony kołpak z kitą w bogatej oprawie, białokremowy żupan z czerwonym pasem oraz delię wykonaną z pysznej wzorzystej tkaniny tureckiej, zróżnicowanej dużymi motywami owocu granatu, posiadającą czarne podbicie i takiego samego koloru kołnierz³⁸. Mężczyzna stoi w ciemnym pomieszczeniu, wspierając lewą rękę o biodro, a prawą o blat stołu, nakrytego grubą wzorzystą tkaniną. Na nogach ma obcisłe spodnie i żółte safianowe trzewiki o podniesionych obcasach. U boku eksponuje karabelę ze złocnymi ozdobami, przymocowaną do pasa białymi rapcami. Postać sportretowanego sprawia wrażenie sztywnej, płaskiej, natomiast twarz jest nalana, scharakteryzowana czarnymi podkręconymi wąsami, rzęsami i łukami brwiowymi oraz linearnie oddanym nosem. Po obu stronach górnej strefy płótna, w obrębie gładkiego tła, występują dwie kotary, podwieszane przy krawędziach obrazu. Po stronie obrazu, nad ramieniem magnata, widnieje inskrypcja: MVSTAFFO TVRCARVM IMPERATORI POTENTI[S]SIMO, druga, streszczająca jego życie, występuje na samym dole, po prawej stronie³⁹.

³⁴ Tamże, il. 101.

³⁵ Z. Żygułski, *Strój jako forma symboliczna*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 15.

³⁶ Polaków portret własny..., cz. 2, s. 46 (D. Dec).

³⁷ D. Sz ele s t, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990, s. 24, il. 9; S. G r z y b o w s k i, *Sarmatyzm. Dzieje narodu i państwa polskiego*, t. 1 i 2, Warszawa 1996, il. na s. 35.

³⁸ M. M o ż d ż y ń s k a - N a w o t k a, *jw.*, s. 89.

³⁹ Zob. D. S z e l e s t, *jw.*, il. 9.

Na omówienie zasługuje także portret Hieronima Radomickiego herbu Kotwicz, powstały około 1652 roku, znajdujący się w Bibliotece Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk (**il. 21**). Konterfekt prezentuje szlachcica ubranego w czerwony żupan przepasany miękkim pasem i ciemną delię z rzędem ozdobnych guzów, spiętą pod szyją dekoracyjną zapinką. Sportretowany uzbrojony jest w szablę. Prawą rękę trzyma za pasem, w lewej, wspartej łokciem o stolik z nogami w kształcie orlich szponów, obejmujących czarną kulę, dzierży buzdygan. Jego fryzura ma podgolony czub, twarz zaś sumiaste wąsy i szeroką, przyciętą brodę. Na powierzchni aksamitnego zielonego nakrycia leży ozdobna szkatułka. Scena ma w tle wewnątrz z posadzką i ciemnozieloną kotarą, podwieszoną w prawym górnym rogu płótna. Po przeciwnej stronie występuje kartusz z czteropolową tarczą prezentującą herby: Kotwicz, Leliwa, Loeben (?), nieczytelny. Kartusz wieńczy inskrypcja: OBIIT 1652 AETATIS SVAE 68⁴⁰.

Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów tej grupy obrazów jest niewątpliwie portret Łukasza z Bnina Opalińskiego (**il. 22**), znajdujący się w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie⁴¹. Ukazuje monumentalną sylwetkę starszego dostojnika w dopasowanym szkarłatnym żupanie i nałożonej na ramiona, także szkarłatnej, obszernej delii z szerokim ciemnym futrzanym kołnierzem oraz w złotych butach z wysokimi, obcisłymi cholewami. Typowy szlachecki ubiór dopełniają: szabla typu polsko-węgierskiego, zwisająca u lewego boku, złoty pas oraz błyszczące złotem guzy na obu wspomnianych częściach ubioru. W prawej ręce Opaliński trzyma czarną, nabijaną guzami laskę marszałkowską – oznakę swej władzy, której drzewiec pokrywają ozdoby jubilerskie, tworzące rytmicznie powtarzającą się dekorację złożoną z liter, składających się w monogram ST (Sigismundus Tertius) pod koroną⁴². Tłem postaci jest symboliczna przestrzeń pałacowa, na którą składa się balustrada z tralkami oraz żółta podwieszona z jednej strony kotara, zza której wylania się niebo pełne rozwianych obłoków. Po prawej stronie występuje inskrypcja: LVCAS DE BNIN OPALINSKI. SVPREMUS REGNI MARSCHA. LEZAYSC. KOSCIEŻYN: SREMEN. WALECEN: KOLEN. ODOLANOV: KAMIONA. LOSICEN RVBIESZOW: VISCEN: PILEN: GIERANOW: SIEMIEN: MEIELEN: WOLBRAM: PREFECTVS⁴³.

⁴⁰ *Duma i wolność. Obrazy szlachty polskiej w dobie baroku. Katalog wystawy*. Muzeum Narodowe w Poznaniu. Marzec – Kwiecień 1991, red. J. Dziubkowa i in., Poznań 1991, s. 87, nr 39.

⁴¹ T. Chruścicki, F. Stolorz, *iw.*, s. 88, il. na s. 87.

⁴² S. S. Komornicki, *Muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1929, s. 25, nr 113.

⁴³ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 351-352, il. 98. Zob. T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe...*, s. 97-98; J. Starzyński, *Pięć wieków malarstwa polskiego*, Warszawa 1952, tabl. 44; T. Dobrowolski, *Cztery style portretu „sarmackiego”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, nr 45: *Prace z historii sztuki*, z. 1, Kraków 1962, s. 91; M. Walicki, *Z zagadnień poży portretowej*, w: *Obrazy bliskie i dalekie*, Warszawa 1963, s. 269 nn.; F. Stolorz, T. Chruścicki, *iw.*, s. 88.

Interesującym przykładem jest portret Krzysztofa Wiesiołowskiego z 1636 roku (il. 23) w zbiorach Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku⁴⁴. Obraz prezentuje magnata w krótkim jasnym żupanie z wysokim stojącym kołnierzem. Ubiór ten, ujęty wąskim, prawdopodobnie rzemiennym pasem, zapięty na niewielkie guziki od pasa w górę, wykonany jest z bogatej złocistej tkaniny, dekorowanej stylizowanymi motywami roślinnymi. Ramiona sportretowanego okrywa ciemna delia spięta pod szyją, podbita białym futrem, wyposażona w rzadki rząd zapieć przyszytych do krawędzi prawej poły. Wzdłuż ramion opadają na boki szerokie rękawy. Magnat ma na sobie ciemne spodnie oraz jasnobrązowe buty z wysokimi cholewami, z przodami wyższymi i zakrywającymi kolana⁴⁵. Stoi w rozkroku. Prawą dłoń dotyka rękojeści karabeli, w lewej dzierży laskę marszałkowską, której drzewiec, podobnie jak w portrecie Opalińskiego, pokrywają ozdoby jubilerskie oraz litery składające się w monogram ST (Sigismundus Tertius) pod koroną⁴⁶. Na blacie stołu leży czarna czapka. Jej kitę zdobi metalowa oprawa z klejnotem i godłem.

Bezpośredni kontekst przedstawienia stanowi monumentalne wnętrze z posadzką, surowymi ścianami i kolumnami, z których jedna, wsparta na bogato profilowanym piedestale, ukazana jest w prawym górnym rogu obrazu. Po tej samej stronie występuje kotara z grubej lśniącej miękkiej materii, obszyta szerokim złocistym galonem, zróżnicowana dynamicznym układem fałd ukośnych, nieco niżej pionowych i opadających serpentynowo w dół. W prawym górnym rogu kompozycji obrazu widnieje herb Ogończyk Wiesiołowskich⁴⁷ oraz inskrypcja: KRZYSZTOF WESIOŁOWSKI MARSZAŁEK WIELKI X: LIT: STAROSTA TYKOCIŃSKI, SURASKI, KLESZCZEWSKI(?), MIELNICKI, KRZYCZEWSKI EKONOM GRODZIENSKI. ANNO 1636.

Na tym etapie prezentacji materiału warto wspomnieć portret Janusza Wiśniowieckiego, znajdujący się w zbiorach Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku (il. 24), datowany na trzecią ćwierć XVII wieku⁴⁸. Prezentuje magnata w jasnoniebieskim długim żupanie, ujętym szerokim bogatym pasem oraz w czerwonej delii podszytej białymi sobolami, przewieszanej przez lewe ramię. Szyję ujmuje wysoki stojący kołnierz. Spod czerwonego lewego trenu szaty wierzchniej wyłania się rękojeść karabeli. Drugi tren opada miękkimi, pionowymi i łamanymi

⁴⁴ Жывопіс Беларусі..., il. 127. Zob. J. J o d k o w s k i, *Przewodnik Muzeum w Grodnie*, Grodno 1923, s. 5; t e n ż e, *Muzeum w Grodnie. Zapis dziejów powstania i rozwoju*, Grodno 1923, s. 32; Дзяржаўны мастацкі музей ЎССР Складальнікі А. Р э с і н а, П. Г е р а с і м о в і ч. Мн., 1976, il. 2; Выставка работ отдела реставрации Государственного Русского музея. Каталог, Л [енинград] 1977, с. 43.

⁴⁵ M. M o ż d ż y ń s k a - N a w o t k a, *iw.*, s. 80.

⁴⁶ S. S. K o m o r n i c k i, *iw.*, s. 25, nr 113.

⁴⁷ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski*, t. 7, Lipsk 1841, s. 57-60; t e n ż e, *tamże*, t. 9, Lipsk 1842, s. 324-325.

⁴⁸ Жывопіс Беларусі..., il. 137.

fałdami ku ziemi. Część bogatej materii przytrzymywana jest przez lewe ramię sportretowanego, wsparte o ukazany z lewej strony płótna monument z prostokątnymi płycinami, zwieńczony gzymsem. Czoło postumentu pokrywa inskrypcja: JANVSZ KORYBVTH XIĄŻE WISNÍOWIECKÍ KONÍVSZY KORONNY KRZEMÍENIECKÍ STAROSTA SYN KONSTANTEGO WOIEWODY RVSKÍEGO VMARŁ W WÍ-SNÍOWCV ROKV 1636 Dnia 9 Nouembra WIEKV SWEGO 38.

Wiśniowiecki z długimi podkręconymi wąsami, z wysokim czołem i charakterystyczną fryzurą wyróżnioną osełdce, lekko zwrócony w stronę lewej zgiętej w łokciu ręki, założonej na biodrze, wpatruje się przed siebie. Z pozycją jego tułowia nie harmonizuje reszta ciała, podkreślona układem pionowych fałd, różnicujących strukturę gładkiej delikatnej tkaniny żupana. Mężczyzna stoi na tle ciemnego wnętrza wyposażonego w gładką, widoczną fragmentarycznie kolumnę stojącą na piedestale, a także w aksamitną, uszytą z grubej materii, pofałdowaną kotarę, obszytą szerokim galonem, zawieszoną w kilku miejscach.

Prezentację siedemnastowiecznych konterfektów zamyka całopostaciowy wizerunek Mikołaja Hieronima Sieniawskiego z około 1683 (il. 25)⁴⁹, znajdujący się w Państwowym Zbiorach Sztuki na Wawelu⁵⁰. Sportretowany ma na sobie niebieski żupan z niskim kołnierzem i przodem zapiętym na rząd drobnych białych guzów. Wierzchnią szatę stanowi czerwony gładki kontusz podbity i lamowany brązowym futrem, z rękawami posiadającymi wyloty. Magnat w lewej ręce trzyma rękojeść karabeli, wiszącej na cienkich sznurkowych rapciach, umocowanych na wąskim pasku. W prawej dłoni trzyma buławę. Na szeroko rozstawionych nogach ma żółte buty z wąskimi pyskami i wysokimi cholewami. Po lewej stronie kompozycji obrazu znajduje się stolik nakryty cienką białą tkaniną, wykończoną od dołu długimi czerwonymi frędzlami, na którym spoczywa czerwona czapka z futrzanym otokiem. Na ciemnym gładkim tle, po prawej stronie, widnieje pięciopolowy kartusz z herbem Leliwa oraz Pilawa, należącym do matki, Elżbiety z Potockich, Kościeszka – babki, Anny Eufrozyny z Chodkiewiczów oraz Kalinowa – babki, Zofii z Kalinowskich Potockiej i Dąbrowa – prababki, Anny ze Sztemberku Kostczanki. Kartusz ujmują litery: M[ikołaj] H[ieronim] Z G[ranowa] S[ieniawski] H[rabia] N[a] S[zkłowie] I M[yszy] W[ojewoda] W[ołyński] H[etman] P[olny] K[oronny] D[?] L[wowski?] R[ohatyński] P[iasecki] S[tarosta]⁵¹. W dolnej strefie płótna, pod wizerunkiem, znajduje się obszerna inskrypcja: PRAWDZIWY RYTRAKT JASNIE WIELMOŻNEGO JEGOMOŚCI PANA MIKOŁAJA HIERONIMA / Z GRANOWA SINIAWSKIEGO, HRABIE NA SZKŁOWIE I MYSZY, WOIEWODY WOŁYŃSKIEGO HETMANA / POLNEGO KORONNEGO – PIASECKIEGO STAROSTY. W SŁAWĘ NISMIERTELNĄ W MIŁOŚĆ OYCZYZNY, / WIERNOŚĆ KU PAŃSKIM MAJESTATOM

⁴⁹ T. Ch r z a n o w s k i, jw., il. na s. 38.

⁵⁰ Zob. http://www.sobieski.lubaczow.com.pl/szlak_oleszycki/oleszyce.

⁵¹ Dziękuję Kazimierzowi Kuczmanowi za udostępnienie opisu portretu.

W DZIEŁA Y ODWAGI RYCERSKIE BOGATEGO – CHWAŁY BOSKIEY / ZELATORA OBIJTAM – ITINERE LUBOMILINI POST EXPEDITIOREM TURQUICAM ADIVIDEX FELICITER / TRANSACTAM A. D. 1683⁵².

Malarze działający w XVIII wieku, mimo świeżych impulsów docierających do Polski z krajów Zachodniej Europy, preferujących zwłaszcza modę francuską, w dalszym ciągu tworzyli obrazy w duchu miejscowej manieri, wprowadzając do swych koncepcji elementy splendoru nowej epoki. Twórcy ci gościli zwłaszcza na dworze królewskim i w środowiskach magnackich.

Obrazem powstałym w tym okresie, ilustrującym tradycje polskiego portretu monarszego, jest niewątpliwie konterfekt króla Augusta III w stroju orderowym. Jedną z replik tego wizerunku, znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (il. 26)⁵³, ukazuje monarchę ubranego w biały żupan sięgający stóp i czerwony, tej samej długości, kontusz przepasany pasem. Władca dłonią prawej ręki wspiera się o bok, w lewej trzyma czarne futrzane nakrycie głowy. Przy boku ma szablę. Spod licznych fałd żupana wystają żółte skórzane buty z wysokimi cholewami. Order Orła Białego, prezentujący się na wysokości prawego biodra, przyczepiony jest do błękitnej szarfki, przewieszanej przez lewe ramię. W obrębie lewej piersi widnieje gwiazda. Po lewej stronie obszernego wnętrza stoi tron z ułożonym na siedzisku ciemnym płaszczem, dekorowanym brokatowymi motywami roślinnymi, podbitym gronostajami oraz, po przeciwnej stronie, stolik z ozdobnie wygiętymi cienkimi nogami, na którym spoczywają insygnia królewskie. W głębi, po lewej stronie, widać ciemną szarą draperię, spływającą dużymi łamanymi fałdami wzdłuż monumentalnego gładkiego trzonu kolumny. Układowi temu, z drugiej strony obrazu, odpowiadają dwa pilastry osadzone na masywnym piedestale. W prześwicie widać krajobraz z drzewami i białą sylwetką pałacu.

Przykładem obiektu reprezentującego wspomniany wyżej nurt, powstałego w pracowni nieznanego malarza cechowego, może być portret Janusza Antoniego

⁵² T. Chrzanoski, *iw.*, il. na s. 38. Repliką, względnie kopią tego wizerunku jest niewątpliwie portret w Muzeum Narodowym w Warszawie, prezentujący identyczny układ postaci. Niewielkie różnice ujawnia układ lewego ramienia i buławy. Sieniawski tym razem ujęty jest w kontekście herbu Leliwa w wersji znacznie uproszczonej. Istotną różnicę stanowi Order Orła Białego w obrębie prawej piersi ze wstęgą przewieszoną przez lewe ramię i gwiazdą na lewej piersi. Order uwzględniony na portrecie nietypowo, wydaje się akcentem domalowany już w XVIII w. Tym razem inskrypcja łacińska widnieje pod herbem. Czytamy w niej: *ILLVSTRİSSİMVS / ET / EXCELLENTİSSİMVS / DN: NİCOLAVS HİERONIMVS ACRANOV / SİENİAWSKİ / COMES IN SZKŁOW ET MISZ PALATINVS / WOŁHINIĄ, EXERCİTVM, RENİ POLONIĄ / DVX CAMPESTRIS / LEOPOLIENSIS GENERALİS ROHATNİNENSİS / PİASCENSİS SAN-NİCENSİS. ET. CAPITANEVS / OCCVBVIT VIENNA LIBERATA. / ANNO, 1683, AETATIS SVÆ 39.* Zob. <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=27019>.

⁵³ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolor, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s. 86-87; M. Moźdzysłowska-Nawotka, *iw.*, il. na s. 76.

Wiśniowieckiego, datowany na drugą połowę XVIII wieku (**il. 27**)⁵⁴, wystawiony w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku. Sportretowany ma na sobie jasny, długi żupan sięgający poniżej kolan, wykonany z bogatej połyskującej tkaniny, zbroję i spięty pod brodą purpurowy płaszcz z jasnym gronostajowym podbiciem, przewieszony przez prawe ramię oraz żółte safianowe buty z wysokimi cholewami. Lewą rękę magnat wspiera dumnie na biodrze, w prawej trzyma buławę. Z jego twarzy, a zwłaszcza z intensywnie wpatrzonych oczu i wysoko wzniesionych brwi oraz z mocno zaciśniętych ust, nad którymi widnieją jasne, podkreślone wąsy, bije szlachecka powaga i poczucie wyższości. Biodra magnata są sztywno skrzyżowane. Postać zdobi Order Orła Białego z Gwiazdą⁵⁵. Górną strefę pierwszego planu wypełnia pofałdowana chaotycznie kotara ze zgniózielonej błyszczącej tkaniny podbitej czerwienią, opadająca ku dołowi pionowym trenem. Po prawej stronie, w dolnej strefie obrazu, z ciemnego wnętrza da się wyodrębnić kontury struktury architektonicznej o nieokreślonej bliżej funkcji. Na dole portretu znajduje się rozmieszczona po obu stronach postaci inskrypcja, obecnie niekompletna, prezentująca życie i zasługi magnata.

3. Konteksty

Portret zwany sarmackim wyrósł na gruncie stopniowego wzrastania w szlachcie polskiej poczucia godności, wyższości i złotej wolności, co najdobitniej wyrażało przysłowie: „Szlachcic na zagrodzie [...] równy wojewodzie”⁵⁶. Oznaczało ono, że *nobiles* tworzyli stan jednolity pod względem prawnym, niezależnie od posiadanego majątku i zajmowanego stanowiska. Taką zasadę wprowadzał między innymi przywilej czerwiński z 1422 roku, który zakazywał konfiskaty majątku szlachcica bez wyroku sądowego. Następny przywilej, jedlnieński-krakowski z 1433 roku zabraniał aresztowania szlachcica bez wyroku sądowego. Poza tym tylko szlachta miała prawo do sprawowania urzędów i wszelkich godności w państwie⁵⁷. Taka sytuacja istniała w XVI i XVII wieku⁵⁸.

⁵⁴ Жывопіс Беларусі..., il. 154; T. Ch r z a n o w s k i, *iw.*, il. na s. 47.

⁵⁵ Z. P u c h a l s k i, I. J. W o j c i e c h o w s k i, *Ordery i odznaczenia polskie i ich kawalerowie*, Warszawa 1987, s. 12-14; P. M r o z o w s k i, *O stylizacji Orła Białego w sztuce polskiej*, w: *Orzeł Biały – 700 lat Herbu Państwa Polskiego. Wystawa zorganizowana pod patronatem prezydenta Rzeczypospolitej oraz Prymasa Polski*, red. E. B i e r n a c k a, Warszawa 1995, s. 49, il. 96, 97.

⁵⁶ I. I h n a t o w i c z, A. M ą c z a k, B. Z i e n t a r a, J. Ż a r n o w s k i, *Spółeczeństwo polskie od X do XX wieku*, wyd. 3, Warszawa 1996, s. 264.

⁵⁷ J. B a r d a c h, *Monarchia stanowa*, w: *Historia ustroju i prawa polskiego*, red. E. R y c h c i k, wyd. 4, Warszawa 1997, s. 91-92, 217 nn.

⁵⁸ Zob. J. W i e s i o ł o w s k i, *Kultura szlachecka*, w: *Kultura Polski średniowiecznej XIV i XV w.*, red. B. G e r e m e k, Warszawa 1997, s. 170-188.

Wyrosła na tym gruncie kultura sarmacka⁵⁹ znalazła wyraz w sztuce, zwłaszcza w malarstwie. Dotychczasowe dywagacje na temat tego zjawiska, w kontekście problematyki portretu zwanego sarmackim⁶⁰, mobilizowały do poszukiwania odpowiedzi na wiele pytań. Istotne wydawało się wyjaśnienie, na ile zjawisko to jest osobliwe, wyłącznie polskie, a na ile zależne od obcych wpływów, a przez to zasługujące na miano echa tendencji bardziej kosmopolitycznych. Racją, uzasadniającą kierunek tego wniosku, jest bezsporny fakt istnienia analogii formalnych, łączących całopostaciowe konterfekty polskich królów, magnatów i przedstawicieli szlachty z wizerunkami *nobiles* i mieszczan, powstałymi w środowiskach nowożytnej Italii i krajów Zachodniej Europy już w XVI wieku. Aby się o tym przekonać, można by wspomnieć chociażby dzieła Tycjana⁶¹, Juana Pantoja de la Cruz, Juana Rizi, François Couleata⁶², Diego Vlasuesa⁶³ i innych artystów czynnych na dworach królewskich bądź możnowładczych Zachodniej Europy⁶⁴, odznaczające się wspólnym typem kompozycji obrazu z wyodrębnionymi w nim dwoma zasadniczymi planami, charakterystycznym układem postaci sportretowanego, a także rekwizytami, takimi jak stół, kotara, piedestał z kolumną i sekwencja pejzażowa, typowymi również dla polskich portretów interesującego nas okresu⁶⁵.

Genezy portretu sarmackiego należy więc po części szukać w dorobku twórców czynnych w wielu krajach Zachodniej Europy. Polscy zleceniodawcy, w zależności od stanu posiadania, zamawiali swoje podobizny bezpośrednio w ich pracowniach bądź

⁵⁹ Zob. J. Tazbir, *Rzeczypospolita wielu narodów*, w: *Polska. Losy państwa i narodu*, red. M. Grabowski, Warszawa 1992, s. 211-223. Zob. także S. Cynarski, *Program polityczny sarmatyzmu*, w: *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, red. E. Zawadzka, Kraków 1985, s. 15-19; A. Petneki, *Gens Sarmatica, gens Scythica. Szlachta i jej świadomość w Polsce i na Węgrzech*, w: *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, red. E. Zawadzka, Kraków 1985, s. 23-27.

⁶⁰ A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”? Kilka uwag na temat terminologii*, w: *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, red. E. Zawadzka, Kraków 1985, s. 43-47; J. K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne...*, s. 51-55; J. Ruszczykówna, *Genealogia portretu sarmackiego w Polsce (Uwagi wstępne)*, w: *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, red. E. Zawadzka, Kraków 1985, s. 73-77.

⁶¹ A. Bettagno, *G. Fossaluzy, Malarstwo włoskie*, w: *Muzeum Prado. Arcydzieła malarstwa (El Museo del Prado)*, red. A. Gogut, Warszawa 2011, il. 269.

⁶² A. E. Pérez Sánchez, *Malarstwo hiszpańskie*, w: *Muzeum Prado. Arcydzieła malarstwa (El Museo del Prado)*, Warszawa 2011, il. 60, 167, 172, 206; D. Folga-Januszewska, *Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu. Arcydzieła malarstwa*, Warszawa 2016, il. na s. 613.

⁶³ W. Burcham, *Malarstwo Hiszpanii w XVII wieku*, w: *Galeria Narodowa w Londynie. Arcydzieła malarstwa (I dipinti della National Gallery di Londra)*, red. E. Cander, Warszawa 2001, il. 307.

⁶⁴ Ch. Brown, *Malarstwo flamandzkie i holenderskie*, w: *Muzeum Prado. Arcydzieła malarstwa (El Museo del Prado)*, Warszawa 2011, il. 500, 638; D. Folga-Januszkowa, *iw.*, il. na s. 162, 263.

⁶⁵ A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”?...*, s. 43-48; T. Chrzanowski, *Wędrowniki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1987, s. 191-203.

zatrudniali u siebie przybyszów. Wielu z artystów, zwłaszcza Włochów, Niemców, Flamandów i Francuzów, było w służbie polskich królów i magnatów, większość konterfektów stanowiła jednak dzieło rodzimych malarzy, przeważnie anonimowych, wykazujących się różnymi temperamentami artystycznymi⁶⁶.

Wcześniejse rozdziały niniejszej rozprawy⁶⁷ częściowo informują, że w malowanych portretach polskich okresu renesansu i baroku można wyodrębnić wizerunki osób przedstawionych w całej postaci, na stojąco. Są to głównie królowie i dostojnicy kościelni, w późniejszym zaś okresie również magnaci, urzędnicy państwowi, rzadziej przedstawiciele uboższej szlachty. Najliczniej zachowały się półpostaciowe przedstawienia monarchów, mieszczan, a nawet bogatych chłopów. W XVIII wieku powstawały także wizerunki zredukowane do samej głowy. Do nielicznych należą portrety konne, przedstawiające głównie monarchów i zwycięskich wodzów. Niezbyt częste były portrety osób siedzących, głównie duchownych, rzadziej królowych i królów. Do rzadkości należą wyobrażenia zbiorowe oraz portrety dzieci⁶⁸.

Wpływy obce wyraziły się w polskich konterfektach *en pied* najczytelniej poprzez stroje osób sportretowanych. Takie właśnie ubiory charakteryzują konterfekt Sebastiana Lubomirskiego (zm. 1613) z około 1580 roku w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (il. 1)⁶⁹. Portret o jasnym, świetlistym kolorycie jest wyjątkowo piękny. Ukazuje czternastoletniego chłopca, o czym świadczy napis u góry, między kolumnami: *AETATIS. 14*, na tle kolumny i podpiętej kotary⁷⁰.

Sportretowany to Sebastian Lubomirski herbu Szreniawa, syn Stanisława i Barbary z domu Hrussoy de Zabłath, założyciel rodu i twórca jego potęgi. Początkowo był właścicielem kilku wsi, z czasem posiadaczem wielkiej fortuny, uzyskanej dzięki pełnieniu w latach 1581-1592 intratnego urzędu żupnika krakowskiego. Miał także własne żupy solne, eksploatowane w sposób bezwzględny. Na początku XVII wieku był właścicielem osiemdziesięciu wsi i miasteczek oraz Spiszu. Był podskarbisem nadwornym, od 1584 roku burgrabią krakowskim, starostą dobczyckim, sądeckim i spiskim, kasztelanem małopolskim, bieckim i wojnickim⁷¹.

W 1595 roku uzyskał od cesarza Rudolfa II tytuł hrabiego na Wiśniczu. Jako starosta spiski skutecznie bronił bezpieczeństwa południowej granicy kraju, wystawił także oddziały najemnych żołnierzy przeciw arcyksięciu austriackiemu Maksymilianowi w czasie drugiego bezkrólewia oraz na wojnę moskiewską w 1611 roku. Podjął się mediacji ze strony króla Zygmunta III w trakcie rokoszu Zebrzydowskiego. Był

⁶⁶ F. St o l o t, *iw.*, s. 59.

⁶⁷ A. E. O b r u ś n i k, *Portret sarmacki. Zagadnienia wybrane...*, s. 39-71; t e n ż e, *Portret sarmacki. Zapowiedzi zjawiska...*, s. 27-86; t e n ż e, *Portret sarmacki. Początki zjawiska...*, s. 31-62.

⁶⁸ M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *iw.*, s. 349, s. 349; F. S t o l o t, *Malarstwo...*, s. 59.

⁶⁹ *Artystyczne zbiory Wilanowa...*, s. 211, il. 10 (T. G ł o w a c k a - P o c h e ć).

⁷⁰ Zob. http://www.wilanow-palac.pl/portret_sebastiana_lubomirskiego.html.

⁷¹ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski*, t. 6, Lipsk 1841, s. 148-149.

mecenasem sztuki, właścicielem rezydencji krzeszowickiej i krakowskiej „Pod Baranami” oraz dawnego pałacu Justusa Decjusza w Woli Justowskiej pod Krakowem. Choć nie odznaczał się zbytnią gorliwością religijną, budował kościoły. „Senator starożytnej wiary i cnoty, najwyższej ku Bogu pobożności. Gorąco łaskawy klerowi i zakonowi, najpilniejszy ku nienaruszalności Rzeczypospolitej, sławny w wojnie i pokoju, wzwyczajony w uprzejmości i pełnieniu obowiązków, a tym samym przez wszystkich ukochany” – głosił łaciński napis nagrobny, wysławiający rzeczywiste i domniemane cnoty zmarłego⁷². Sebastian Lubomirski reprezentował jedną z tych rodzin polskich, które wzbogacone i obrastające godnościami w drugiej połowie XVI wieku, zajęły w następnym stuleciu miejsce wymierających starszych i dostojniejszych rodów⁷³.

Przedstawienie młodego człowieka w tak reprezentacyjny sposób nie jest typowe dla malarstwa polskiego w tym czasie. Drecka⁷⁴ wiąże ten obraz z twórczością malarzy weneckich XVI wieku należących do kręgu Tycjana, Giovanniego Battisty Marconiego, a zwłaszcza Giovanniego de Monte, który działał na dworze Zygmunta Augusta w Wilnie. Lubomirscy byli w tym czasie mocno związani ze środowiskiem dworu królewskiego, można więc przypuszczać, że portret został zamówiony przez rodziców Sebastiana u tego właśnie artysty⁷⁵.

Konterfekt króla Zygmunta III Wazy (zm. 1632) (il. 2) przedstawia króla Polski i Wielkiego Księstwa Litewskiego (1587-1632) oraz króla Szwecji (1592-1599). Był synem Jana III Wazy, króla szwedzkiego i królowy polskiej Katarzyny Jagiellonki, po kądzieli wnukiem króla Zygmunta Starego i królowej Bony, ojcem królów polskich Władysława IV i Jana Kazimierza⁷⁶.

Wspomniany obraz, nie bez racji uważany za typowy portret reprezentacyjny monarchy, wykonany został według schematu wypracowanego na terenie Hiszpanii i Włoch w XVI wieku. Kompozycją, pozą sportretowanego i sposobem rozmieszczenia rekwizytów przypomina konterfekt Filipa III hiszpańskiego jako wodza, namalowany przez Juana Pantoja de la Cruz⁷⁷. Mimo ogólnej zależności wizerunek Zygmunta III, wiernie oddający rysy twarzy i naturalną postawę modela,

⁷² Cyt. za: *Polaków portret własny...*, cz. 2, s. 26 (H. Małkiewiczowa).

⁷³ *Polaków portret własny...*, cz. 1, il. 61; cz. 2, s. 26-27 (H. Małkiewiczowa); T. Zielińska, jw., s. 134-135.

⁷⁴ W. Drecka, *Portrety Sebastiana Lubomirskiego i jego rodziny z XVI i XVII wieku*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 17 (1973), s. 87-122. il. 2.

⁷⁵ T. Pocheć-Perkowska, jw. s. 87-122, il. 2.

⁷⁶ J. Byliński, *Zygmunt III Waza*, w: *Królowie elekcyjni. Leksykon biograficzny*, red. I. Kaniowska, Kraków 1997, s. 39-66.

⁷⁷ Znajduje się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, jego replika warsztatowa zaś w Alte Pinakothek w Monachium. Obraz datowany jest na lata 1598-1604. Zasłona namiotu wojennego przekształcona została w konwencjonalną kotarę, a okuta skrzynia – w stół nakryty sukniem zapinanym wzdłuż kantu. Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde, Nürnberg 1893, s. 72; W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII w.*,

a także zbroję i wojsko w tle, jest dziełem oryginalnym, powstałym niewątpliwie na polskim dworze, dokąd widocznie dotarł wspomniany obraz hiszpański. Jest to prawdopodobne, gdyż Filip III i Zygmunt III byli blisko spowinowaceni i oba dwory wymieniały portrety⁷⁸. Nieznany twórca, pracujący dla polskiego władcy, poświęcił wiele uwagi kaligraficznej dekoracyjności motywów ornamentalnych, natomiast mniej interesował się przestrzenią, plastyką twarzy i rąk, które potraktował bardzo umownie i płasko. Widoczna na obrazie zależność od hiszpańskich inspiracji stanowi rezultat osobistych upodobań Zygmunta III oraz zjawisko wyjątkowe w polskiej ikonografii królewskiej⁷⁹.

Tego typu konterfekty *en pied* były popularne w kręgu dworu Habsburgów, o czym mogą świadczyć inne podobizny zamawiane dla polskiego monarchy. Jeden z nich (il. 3), łączony z twórczością cesarskiego malarza, Josepha Heintza (zm. 1609), z początku XVII wieku, w Zamku Królewskim w Warszawie, stanowi dobry przykład portretu reprezentacyjnego, wykonanego na dworze Habsburgów. Postać króla charakteryzuje sztywne upozowanie, dość płaski modelunek, realistyczne oddanie twarzy i drobiazgowo przedstawienie szczegółów stroju⁸⁰.

Podobne cechy nietrudno dostrzec na wizerunku Mikołaja Wolskiego (zm. 1630) (il. 4), pełnym ostentacyjnego „pomiarkowania”, bogactwa stroju i rekwizytów, powstałym w pracowni nieznanego malarza w latach 1616-1630. Sportretowany wychowywał się w Grazu, na dworze arcyksięcia Maksymiliana. W 1574 roku został miecznikiem koronnym, w 1600 roku marszałkiem nadwornym, w 1616 roku marszałkiem wielkim koronnym. Był zwolennikiem polityki prohabsburskiej, zagrzałym regalistą i zaufanym doradcą Zygmunta III, wybitnym protektorem sztuki, fundatorem licznych budowli⁸¹. Związki z dworem królewskim tłumaczą genezę występującej na portrecie dyskretnej elegancji, wyrażonej czernią i bielą hiszpańskiego stroju, przy ciemnej tonacji tła, skupiającej uwagę na obliczu magnata⁸².

BHS 13 (1951), nr 2-3, s. 6, il. 13; J. Ruszczykówna, Portrety Zygmunta III i jego rodziny, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13 (1969), cz. 1, s. 194 nn.

⁷⁸ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 311-312.

⁷⁹ Tamże, s. 311-312. Herbst uważa ten portret za ujęcie samodzielne, malowane z natury, zbliżone do licznych portretów wywodzących się z popiersia przypisanego Wacławowi Koberowi. To właśnie Herbst, porównując obraz z innymi wizerunkami króla, datuje go na lata 1601-1604. S. Herbst, *Fragmenty ikonografii Zygmunta III*, w: *Sztuka i historia. Księga Pamiątkowa ku czci prof. Michała Walickiego*, Warszawa 1966, s. 116. Portret ten mógł stać się podstawą dla portretu malowanego przez Josefa Heintza, a także, mimo zwrotu w drugą stronę, portretu należącego do serii podobizn dobrodziejów opactwa cystersów w Oliwie, namalowanego w 1613 r. w pracowni Hermana Hana. J. Zimmmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, [b.m.] 1967, s. 280 nn.; J. S. Pasierb, Życie Hermana Hana, „Rocznik Gdański”, 15-17 (1956-1957), tabl. XXII.

⁸⁰ P. Gryglewski, *iw.*, s. 168-169.

⁸¹ P. Mrozowski, *Portret Mikołaja Wolskiego...*, s. 352.

⁸² Brak dostatecznych przesłanek, by przypisać wykonanie dzieła o. Wenantemu z Subiaco, malarzowi kamedulskiemu (zm. 1625). Uwidoczniiony w stylu artysty współczynnika północnowłoski

Uwzględnione w rozprawie dzieła malarza związanego z Gdańskiem, Petera Danckersa de Rij (zm. 1661)⁸³ (il. 5, 6), datowane są na około 1640 rok. Przedstawiają członków tej samej rodziny patrycjusza, choć ostrogi, które noszą obaj mężczyźni, mogłyby też wskazywać, że należeli do rodziny oficera. Wizerunki tworzą w Muzeum Narodowym w Poznaniu zwarty zespół wraz z portretem pewnej kobiety⁸⁴. Powstały prawdopodobnie w środowisku gdańskim. Istotną przesłanką we wnioskowaniu na ten temat jest panorama wspomnianego miasta, ukazana w tle jednego z obrazów⁸⁵. Omówione dzieła Petera Danckersa de Rij uważane są za najpiękniejsze portrety z okresu bezpośrednio poprzedzającego działalność innych malarzy czynnych w Polsce, Schultza i Stecha⁸⁶.

Zaliczony do tej samej grupy przykładów portret Albrechta Stanisława Radziwiłła (zm. 1656) z 1640 roku, dzieło nieznanego malarza, eksponowany w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku (il. 7)⁸⁷, przedstawia kanclerza wielkiego litewskiego (od 1623 roku), podkanclerzego litewskiego (od 1619 roku), starostę łuckiego (1618-1622), starostę pińskiego, gniewskiego, tucholskiego, pamiętnikarza i pisarza religijnego herbu Trąby. Magnat studiował za granicą. Politycznie związany był z ultrakatolickim Jerzym Ossolińskim. Był elektorem króla Władysława IV Wazy z województwa nowogródzkiego w 1632 roku. Zmarł w Gdańsku⁸⁸. Związek z tym środowiskiem tłumaczy obecność na obrazie francuskiego stroju, a także pochodzenie klasycznego układu postaci i typowych rekwizytów, takich jak kotara i stolik, zestawionych podobnie jak na omawianych wyżej obrazach Petera Danckersa de Rij. Powyższe przykłady świadczą, że obecność wpływów obcych

należy tu do obiegowych zdobyczy malarzy zatrudnionych na dworach arystokracji środkowo-europejskiej z 1 ćw. XVII w. Tamże, il. 52. Zob. T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe...*, s. 80, 113, 184; B. Urbanowicz, *Malowidła Venetego da Subiaco w Rytwianach*, „Przegląd Artystyczny”, 3 (1952), nr 6, s. 29; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 20, 343; *Polaków portret własny...*, cz. 2, s. 24-25.

⁸³ J. Zbudniewek, *Danckers de Rij Peeter*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 9-10.

⁸⁴ Kobieta ukazana na obrazie ma na sobie kaftan z baskiną, rękawy z szerokimi koronkowymi białymi mankietami, charakterystyczny dekolty, nakrycie na głowie oraz długą, sięgającą do ziemi suknię. Lewą ręką wspiera się o blat stołowy, w prawej, opadającej swobodnie w dół, ma rękawiczki. W głębi, po prawej stronie, w otworze okiennym nad balustradą prawdopodobnie z kolumnami wspierającymi łuki, widnieje odcinek pejzażu z drzewami i wzgórzami. M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 311-312, il. 104.

⁸⁵ Tamże, s. 354, il. 102, 104. Zob. A. Sławska, *Malarstwo wielkopolskie 1530-1650. Katalog wystawy*, Poznań 1953, s. 30, 31, 46, nr 43, 44, 45; A. Gosienicka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku. Katalog wystawy*, Gdańsk 1957, s. 24, 75, 76, nr 100, 101, 102; E. Iwanoyko, *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957, s. 92.

⁸⁶ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 311-312, il. 104.

⁸⁷ Живопис Беларусі..., il. 135.

⁸⁸ A. Przybóś, *Radziwiłł, Albrycht Stanisław*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. 30, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk (dalej: PSB) 1987, s. 143-148 (tamże wcześniejsza bibliografia).

w malarstwie portretowym na terenie Polski nie była zjawiskiem wyjątkowym nawet w środowiskach ludzi niższych stanów społecznych.

Wzięty pod uwagę portret Władysława Dominika, księcia Zasławskiego-Ostrogskiego (zm. 1656) (**il. 8**), namalowany w 1635 roku przez Bartłomieja Strobla, wrocławianina pracującego na Pomorzu, prezentuje księcia⁸⁹, przyszłego wojewodę sandomierskiego i krakowskiego, jednego z najbogatszych młodzieńców Rzeczypospolitej. Sportretowany namalowany został w wykwintnym stroju ślubnym, skrojonym podług najnowszych wzorów mody zachodnioeuropejskiej z wczesnych lat trzydziestych XVII wieku. Wzorzysty wams o wysokim stanie i szerokich rękawach ma rozchylony dół ukazujący przód koszuli. Osobliwy charakter wykazują buty z czterolistnymi skórzanymi osłonami przodów, przytrzymywane na podbiciu przez paski ostróg, znane szczególnie w latach trzydziestych XVII wieku⁹⁰. Artysta odtworzył wzorzystą złoto-brązową tkaninę oraz białe, szerokie brabantkie koronki kołnierza i mankietów. Ubiór przedstawił oschle i twardo. Doprowadzona przezeń do perfekcji malarska imitacja tkaniny i koronki mogła być niedościgłym wzorem dla plejady polskich malarzy cechowych. Z dużym poczuciem realizmu bystrego obserwatora, miękko i światłocieniowo zaprezentował otyłą twarz niespełna siedemnastolatka, okoloną długimi puklami ciemnobrązowych włosów, z lekko rysującym się wąsikiem, z chorobliwie podkrążonymi oczami, z górną powieką opadającą nad prawym okiem, jakże inaczej niż twardo narysowany ubiór⁹¹. Obraz pochodzi z kolekcji Radziwiłłów. Identyczny, choć ukazujący postać do pasa, jest wizerunek wspomnianego magnata zachowany w zbiorach artystycznych Wilanowa⁹².

Do podobnych konwencji stylowych nawiązał nieznany autor portretu Aleksandra Janusza Zasławskiego-Ostrogskiego (zm. 1682) (**il. 9**)⁹³. Portret z 1670 roku, pędzla Andrzeja Stecha, przechowywany jest w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku⁹⁴. Ukazuje dwudziestoletniego dziedzica wielkiej fortuny, syna Władysława Dominika i Katarzyny Sobieskiej, przez matkę skoligaconego z późniejszym królem Janem III Sobieskim, ostatniego męskiego przedstawiciela ruskich rodów kniaziowskich Zasławskich i Ostrogskich, w 1669 roku jednego

⁸⁹ A. B o n i e c k i, *Herbarz polski: wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, cz. 1, t. 14, Warszawa 1911, s. 256.

⁹⁰ M. M o ż d ż y ń s k a - N a w o t k a, *jw.*, s. 96.

⁹¹ F. S t o l o t, *Malarstwo...*, s. 62.

⁹² *Artystyczne zbiory Wilanowa...*, s. 211, il. 12 (T. G ł o w a c k a - P o c h e ć). Zob. „Rozprawy Komisji Historii kultury i sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, I, Warszawa, 1949, s. 198; *Kunst des Baroks in Polen aus dem Nationalmuseum in Warschau Ausstellung in Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig* 1974, nr 6; *Polonia arte cultura dal mediocinio all'illuminismo*, Roma 1975, nr 50; *Выставка работ отдела реставрации...*, s. 43.

⁹³ *Жывопіс Беларусі...*, il. 143.

⁹⁴ Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksander_Janusz_Zaslawski#cite_note-5.

z kandydatów do tronu Polski. Nie pełnił żadnych urzędów w Rzeczypospolitej, używał jedynie tytułów księcia i ordynata ostrogińskiego⁹⁵.

Cechy sztuki zachodnioeuropejskiej można odczytać w układzie postaci stojącej obok stołu eksponującego atrybuty godności. Ubiór męski, znany w ostatniej ćwierci XVII wieku, jest typu francuskiego. Szczególnie czytelny akcent stanowi sukieny szustokor naśladowujący wojskowe kaftany, a także długi wams jako kamizelka z wzorzystej materii. Bufiaste rękawy koszuli, obficie ozdobione wstążkami, są pozostałością mody okresu wcześniejszego. Do obrazów lat siedemdziesiątych XVII stulecia artysta nawiązał fryzurą z długimi lokami spadającymi na piersi oraz kształtem kołnierza, który przyjął wtedy formę wydłużonego prostokąta, na przodzie lekko sfaldowanego, ubogaconego koronkami i kokardą. W tym czasie pojawił się także krawat (halsztuk), inspirowany ubiorem służących we Francji oddziałów chorwackich. Była to obszyta koronkami biała chusta, okręcona wokół szyi⁹⁶.

Elementem ubioru występującym w wyszczególnionych portretach jest wams, który pojawił się w drugiej połowie XVI wieku pod wpływem mody hiszpańskiej. Był to ubiór wydłużony z przodu w szpic, górą przylegający ściśle do ciała, z baskiną, lecz znacznie skróconą, rozcinaną, w formie krótkich patek. Kołnierz, początkowo niewielki i leżący, z czasem zastąpiono stojącym, zachodzącym wysoko na szyję, wykończonym białą krezą. Przejawem mody hiszpańskiej było także zasłanianie wamsu obcisłym ubiorem podobnym do kamizelki z wiszącymi rękawami, a pod koniec stulecia przeważnie bez rękawów, szytym często ze skóry, dołem rozpiętym, ukazującym obcisły przód spodniej szaty. Podobny efekt dwóch ubiorów wkładanych jeden na drugi dawała kazjaka, czyli rodzaj wamsu wyposażonego w rękawy uszyte z materiału innej barwy, często z atłasu zdobionego otworami wybijanymi sztancą. Czasem na wzór hiszpański dawano w kazjace drugą parę wiszących rękawów⁹⁷.

W drugiej połowie XVI wieku wraz z ubiorami według mody hiszpańskiej pojawiły się krótkie bufiaste spodniki. W latach osiemdziesiątych tegoż stulecia, pod wpływem gustów francuskich, spodnie stały się bardzo krótkie i odstające na biodrach. Luksusowe pończochy, wykonywane z dzianiny jedwabnej zgodnie z modą hiszpańską, bywały długie i przyszywane do króciutkich spodnich spodenek. Pod koniec stulecia spodnie były znowu wydłużone, często proste i stosunkowo wąskie lub obszerne, bufiaste, zebrane pod kolanem, w Polsce nierzadko wataowane i zdobione „rzezaniem”, zwane marynałami lub chobotami. Na przełomie XVI i XVII wieku zapanowała moda na węższe, choć nadal luźne, proste pludry do kolan⁹⁸.

⁹⁵ J. J a r o s z u k, *Katarzyna Radziwiłłowa z Sobieskich*, PSB 30 (1987), s. 392.

⁹⁶ M. M o ż d ż y ń s k a - N a w o t k a, *iw.*, s. 98.

⁹⁷ Tamże, s. 38-40, il. na s. 40.

⁹⁸ Tamże, s. 39-40, il. na s. 40.

Hiszpański pod względem stylu jest czarny strój królewski, charakteryzujący się powściągliwą i surową elegancją bogatych tkanin⁹⁹. Ubiór tego typu za czasów Filipa Pięknego odzwierciedlał XV-wieczny splendor dworu burgundzkiego oraz pewne elementy ubioru flamandzkiego, zaś na początku XVI wieku czerpał z mody niemieckiej. W drugiej połowie tego stulecia zamiast długich płaszczy mężczyźni nosili krótkie ubrania wierzchnie, drapowane na ramionach. Miały one formę kolistą, podobnie jak *herreruelo* z kołnierzem i były zaopatrzone w kaptur, uchodzący za element typowo hiszpański. Podobnie jak w całej Europie po 1570 roku, obuwie atłasowe zaczęło wśród wszystkich warstw społecznych zastępować skórzanym¹⁰⁰.

Do grupy konterfektów całopostaciowych z XVII i XVIII wieku eksponujących modela w polskim stroju zaliczony został w naszej rozprawie portret Stanisława Tęczyńskiego (zm. 1634) (il. 10), znajdujący się w Państwowym Zbiorze Sztuki na Wawelu¹⁰¹. Wizerunek prezentuje hrabiego na Tęczynie herbu Topór, najmłodszego z trzech synów Jana Magnusa, wojewody krakowskiego i Doroty z Mińskich. W latach 1628-1632 wraz z bratem Krzysztofem podróżował po Włoszech, skąd powrócił do kraju w rok po jego śmierci. Umarł w Kamieńcu Podolskim w czasie przygotowywań do wojny z Turcją¹⁰².

Artysta przedstawił szlachcica w typowym stroju polskim, jednak wysoki poziom realizacji malarskiej stawia obraz w rzędzie wybitnych osiągnięć artystycznych drugiej ćwierci XVII wieku. Typ kompozycji i postaci traktowanej miękko, z powściągliwą, pełną wdzięku swobodną pozą, oddaną w duchu manierystycznej *bellezzy* oraz lekka idealizacja młodzieńczej twarzy z delikatnymi rysami, nieco wydatnymi ustami, spokojnym i łagodnym wzrokiem, skierowanym jakby trochę obojętnie na widza, wskazują na związek dzieła z malarstwem weneckim. Sztuce tego ośrodka należy zawdzięczać także harmonię lekko stłumionych barw czerwonych i brunatnych z błękitem, dość głęboki, łagodnie rozprowadzony światłocień oraz sposób śmiałego, zarazem starannego kładzenia farb, uwydatniający barwność stroju i modelunek¹⁰³.

⁹⁹ F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku (Histoire de costume en occident des origines à nos jours)*, Paris 1996, Warszawa 2012, s. 184, il. 300.

¹⁰⁰ Tamże, s. 188-189.

¹⁰¹ O historii obrazu od 1642 r. informuje: *Stary portret...*, (passim); M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.* s. 350; T. Chruścicki, F. Stolor, *iw.*, s. 86, 88.

¹⁰² J. Kurtyka, *Tęczyńscy. Studium z dziejów polskiej elity możnowładczej i średniowiecznej*, Kraków 1997, s. 25-26; tenże, *Latyfundium tęczyńskie*, Kraków 1999, s. 26, 215.

¹⁰³ T. Chruścicki, F. Stolor, *iw.*, s. 86, 88; F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 59. Dobrowolski upatrywał autora dzieła w nieznanym artyście holenderskim bądź flamandzkim goszczącym w Polsce, ulegającym wpływowi tutejszego malarstwa. Tomkiewicz początkowo uważał, iż konterfekt wyszedł z tej samej pracowni, co portret Władysława IV w zbiorach wilanowskich. Za flamandzkim pochodzeniem autora opowiedział się też Bochnak. Związek obiektu z malarstwem niderlandzkim odnotował również Szablowski. W. Tomkiewicz, *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, BHS 12 (1950), s. 156; T. Dobrowolski, *Malarstwo w: Historia sztuki*

Przeciwko niniejszej tezie wysuwano wiele argumentów. Uważano, że kompozycja portretu, subtelność wąskiej gamy barwnej, precyzja techniki czy chłodna wytworność postaci oraz upozowanie modelu nie odbiegają od schematów wykształconych w sztuce polskiej już pod koniec XVI wieku. Do innych cech, zgodnych z rodzimą tradycją, zaliczono format obrazu, pozę i strój modelu, płytką przestrzenność przedstawienia, a także znajomość realiów polskiej kultury szlacheckiej, dostrzegalną głównie w wiernym odtworzeniu stroju i rekwizytów otoczenia. Tak zwany polski kobierzec na stoliku ma bliski odpowiednik wśród eksponatów prywatnej kolekcji w Kuwejcie. Fakt ten ujawniła Klose, stwierdzając, że analizowany portret wawelski jest jednym z dwóch znanych w świecie wizerunków przedstawiających tego typu tkaniny pochodzące z Kaszanu¹⁰⁴.

Współistnienie tych cech mobilizowało do poszukiwania autora pośród malarzy działających w Polsce. Najstarsza, odnotowana przez Rastawieckiego atrybucja, nawiązująca do tradycji ustnej, wiąże jednak portret Tęczyńskiego z Tomaszem Dolabellą¹⁰⁵. Tomkiewicz, powołując się na opinię Żarnowskiego, stwierdził, iż jest to dzieło północnowłoskiego malarza pracującego w Polsce i zbliżonego do dworu Zygmunta III, autora pokrewnego formalnie wizerunku św. Kazimierza w krakowskim kościele reformatów¹⁰⁶. Za niniejszą tezę opowiedział się również Ryszkiewicz¹⁰⁷.

polskiej, red. T. Dobrowolski, t. 2, Kraków 1965, s. 444, 447; *Kraków, jego dzieje i sztuka*, red. J. Dąbrowski, Kraków 1965, s. 358 (A. Bohnak); *Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu*, red. J. Szablowski, Warszawa 1969, s. 13, 377, 395.

¹⁰⁴ Przykładem jest także portret senatora Leandra Bassana w Ashmolean Museum w Oxfordzie. C. Klose, *A Persian Tapestry Carpet in a Painting of 1634*, „Oriental Rug Review”, vol. 13 (1993), nr 4, s. 30-32. Zob. B. Biedrońska-Słotowa, *Wpływ sztuki orientalnej na sztukę polską w okresie sarmatyzmu w: Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, t. 2, red. E. Zawaadzka, Kraków 1985, s. 193; B. Biedrońska-Słota, *Kobierce islamu w polskim malarstwie. Przyczynek do ikonografii tkanin orientalnych*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, S. N., 1 (1999), s. 122-123.

¹⁰⁵ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. III, Warszawa 1857, s. 188; Przejął ją Skrudlik w swej monografii weneckiego artysty, uważając zarazem, iż portret powstał po śmierci Stanisława. Batowski podważył słuszność przypisywania obrazu Dolabelli, co nie przeszkodziło Koperze powtórzyć tę atrybucję w swej syntezie malarstwa polskiego. Została ona również uwzględniona przez autorów wystawy *Stary portret*, a także na warszawskim pokazie zarekwirowanych zbiorów Potockich w 1946 r. M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła*, „Rocznik Krakowski”, 16 (1914), s. 112-114; Z. Batowski [rec. z:] M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła*, „Kwartalnik Historyczny”, 29 (1915), s. 351; F. Koper, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2, Kraków 1926, s. 193. *Stary portret...*, (passim); *Pokaz zbiorów Potockich zabezpieczonych przez władze bezpieczeństwa przed wywiezieniem za granicę*, w: *Przewodnik po wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 1946, s. 7.

¹⁰⁶ W. Tomkiewicz, *Głos w dyskusji na sesji naukowej SHS poświęconej sztuce baroku*, BHS 19 (1958), s. 127-128.

¹⁰⁷ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 350, il. VI.

Kuczman, uznając konterfekt za dzieło artysty weneckiego działającego w Polsce, powrócił ostrożnie do pierwotnej atrybucji¹⁰⁸. Thijssen przypisała portret Peeterowi Danckersowi de Rij¹⁰⁹.

Na gruncie poszukiwań atrybucji obrazu w środowisku sztuki weneckiej zrodziła się teza Conignello¹¹⁰. Łączy ona powstanie dzieła z o. Wenantym z Subbiaco¹¹¹. Wspomniany zakonnik dekorował klasztor w Rytwianach, fundowany przez Jana Magnusa, ojca sportretowanego Stanisława. Obrazy tegoż artysty pozostawione we Włoszech i w Polsce, zwłaszcza na krakowskich Bielanach, z postaciami pozbawionymi lekkości i wdzięku, nie stanowią jednak silnego argumentu wspierającego niniejszą tezę. Za mało prawdopodobną uważa się możliwość wykonania portretu osoby świeckiej, demonstrującego dobrą znajomość dworskiej odmiany tego gatunku malarstwa, przez artystę specjalizującego się w prezentowaniu wyłącznie scen religijnych. Duże wątpliwości nasuwają także fakty historyczne. Stanisław Tęczyński przybył z Włoch do kraju w 1633 roku. Na początku tego samego roku o. Wenanty powrócił do własnej ojczyzny¹¹². Choć nie znamy dokładnych dat tychże okoliczności, wydaje się jednak mało prawdopodobne, by wspomniany malarz zdążył ukończyć interesujący nas portret przed swym wyjazdem z Polski. Datowanie dzieła na czas przed podróżą młodych Tęczyńskich, czyli na 1628 rok, raczej nie wchodzi w rachubę, gdyż sportretowany wydaje się mieć więcej niż siedemnaście lat¹¹³.

Sugestywność ujęcia postaci, szczegółów pozy i wyrazu twarzy przemawiają za powstaniem dzieła przed 1634 rokiem, a zatem jeszcze za życia Stanisława, gdy był on w wieku dwudziestu dwóch, względnie dwudziestu trzech lat. Łacińską inskrypcję uznać wypada za późniejszą, umieszczoną już po śmierci młodzieńca, kiedy wiadomo było, że to jego ojciec jest „ultimus virorum de Tenczyn”¹¹⁴. Ostatnio powrócono więc do pierwotnej hipotezy o autorstwie dzieła¹¹⁵.

¹⁰⁸ K. Kuczman, *Portret Stanisława Tęczyńskiego w zbiorach wawelskich. Zagadnienia proveniencji artystycznej i autorstwa* „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych PAN, styczeń-czerwiec 1971”, 15 (1972), 1, s. 149-150; *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572-1764. Katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie*, red. J. K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, Warszawa 2000, s. 151, nr kat. 25 (K. Kuczman).

¹⁰⁹ L. Thijssen, *1000 Jaar Polen en Nederland*, [Haag] 1992, fig. na s. 83.

¹¹⁰ L. Conigliello, *Nuovi dipinti e un lungo soggiorno polacco per Venanzio l'Eremita*, w: *Il Seicento in Casentino. Dalla Controriforma al Tardo Barocco*, (a cura di L. Fornasari), Firenze 2001, s. 127 i przyp. 23. Zob. także: A. Małcki, *Włoskie odkrycie malarstwa kameduły o. Wenantego z Subiaco*, BHS 60 (1998), s. 231-222.

¹¹¹ T. Chruścicki, F. Stolor, *iw.*, s. 86, 88.

¹¹² A. Małkiewicz, *Twórczość malarza-kameduły o. Wenantego z Subiaco w świetle najnowszych badań*, „Folia Historica Cracoviensia”, 11 (2005), s. 117-132. Zob. <http://www.ratujtenczyn>.

¹¹³ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 350; F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 59.

¹¹⁴ *Stary portret...*, (passim).

¹¹⁵ T. Chruścicki, F. Stolor, *iw.*, s. 86, 88.

Tomasz Dolabella (zm. 1650), serwitör trzech kolejnych królów z dynastii Wazów, urodzony w Bellono, nauki pobierał w Wenecji. Należał do uczniów i współpracowników Antonia Vassilacchiego, zwanego Aliense i brał wraz z mistrzem udział w malowaniu plafonów na terenie Pałacu Dożów. W 1598 roku, sprowadzony do Krakowa przez króla Zygmunta III, tworzył w rezydencjach monarszych na Wawelu i w Warszawie obrazy historyczne i alegoryczne, a także portrety. Był epigonem weneckiego manieryzmu, eklektykiem korzystającym również z niderlandzkiej grafiki. Kunszt ten można dziś analizować jedynie w oparciu o nieliczne dzieła o tematyce świeckiej oraz sporą liczbę wielkich wielopostaciowych obrazów o treści religijnej, wykonanych w dużym stopniu przez jego współpracowników, które wręcz przeczą elegancji pozy i staranności pędzla cechującej portret Tęczyńskiego¹¹⁶.

Portret Stefana Czarnieckiego z 1659 roku (**il. 11**), będący dziełem Brodero Matthisena¹¹⁷, powstałym poza granicami kraju, stanowi plastyczną opowieść o dzielnym polskim dowódcy wojskowym herbu Łodzia (zm. 1665), pochodzącym ze średniej szlachty, oboźnym koronnym, od 1652 roku kasztelanem kijowskim, od 1655 starostą kowelskim, od 1656 roku regimentarzem, od 1657 roku wojewodą ruskim, od 1659 roku starostą tykocińskim, od 1664 roku wojewodą kijowskim, od 1665 roku hetmanem polnym koronnym, właścicielem dóbr tykocińskich, nadanych mu za zasługi na rzecz ojczyzny. Począwszy od konfliktu ze Szwedami w latach 1626-1629, brał udział we wszystkich wojnach prowadzonych przez Rzeczpospolitą. Szczególną sławę zyskał podczas powstania Bohdana Chmielnickiego oraz w walce z wojskami Karola Gustawa i z jego sojusznikiem, księciem siedmiogrodzkim Rakoczem, a także w trakcie wojny polsko-rosyjskiej z lat 1654-1667. Stał się też jednym z filarów

¹¹⁶ Chodzi głównie o obrazy w krakowskim kościele Bożego Ciała oraz w kaplicy św. Jacka przy krakowskim kościele dominikanów. Najbardziej pomocne w naszej analizie są motywy aniołów, w których artysta wykazał się własnym, weneckim sposobem traktowania indywidualnej postaci, w duchu włoskiej *bellezzy*. A. Małkiewicz, *Twórczość malarza-kameduły o. Wenantego z Subiaco...*, s. 117-131. Zob. T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe...*, s. 98; tenże, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950, s. 362; tenże, *Cztery style portretu „sarmackiego”...*, s. 91; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 350; T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich...*, s. 409; *Polonia: arte e cultura...*, nr kat. 29 (S. Kozak); *Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu...*, s. 14, 392, nr kat. 43 (S. Kozak); *Portret polski XVII i XVIII wieku. Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień-maj 1977*, Warszawa 1977, nr kat. 4 (S. Kozak); K. Kuczma, *Głos w dyskusji w: Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie*, t. 2, red. E. Zawałdzka, Kraków 1985, s. 208; A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”?*..., s. 47; J. K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultur?*..., s. 53; *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, red. J. Malinowski, Warszawa 1993, nr kat. 64 (K. Kuczma); K. Lewicka, B. Osńska, *Poczet artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa 1996, s. 83.

¹¹⁷ *Polaków portret własny...*, cz. 1, il. 122.

stronnictwa dworskiego i pacyfikatorem związku niepłatnego wojska. Dzięki tym walkom i odniesionym chwalebnie ranom osiągnął zaszczyty i wszedł w kręgi magnaterii¹¹⁸.

Bogaty życiorys znamienitego żołnierza znalazł odzwierciedlenie na portrecie w wycinku rozległego pejzażu, niewątpliwie odsłaniającego przed widzami pole bitewne. Kolumna oznacza zapewne tryumfy odniesione nad nieprzyjaciółmi oraz wiecznotrwałość skutków znakomitych czynów¹¹⁹. Elementem przyciągającym uwagę jest zwłaszcza motyw aniołka unoszącego się w obłokach, trzymającego wieniec laurowy nad głową Czarnieckiego, symbolizujący odwagę, waleczność, zwycięstwo w boju i chwałę wojenną¹²⁰. To dość osobliwy element w obrębie świeckiego konterfektu, występujący zwykle na obrazach o tematyce maryjnej, chrystologicznej czy na wizerunkach ilustrujących męczenników. Pod wpływem apokaliptycznej wizji św. Jana rozwinęło się w ikonografii akcentowanie idei, które mówiły o zwycięstwie chrześcijanina, dokonanym pod wpływem łaski. Stąd motyw wieńca jako korony był symbolem nie tyle samej walki, ile pomocy otrzymanej z góry¹²¹. Motyw ten w kontekście biografii Czarnieckiego to zapewne plastyczna aluzja do zwycięstw odniesionych w Danii, gdzie powstał interesujący nas konterfekt.

Naoczny świadek tamtych wydarzeń, Jan Chryzostom Pasek (zm. 1701), podkomendny Czarnieckiego, wspomina: „Bo ja przez wszystkie wojny tego trzepaczki trzymałem się Czarnieckiego, i z nim zażywał czasem okrutnej biedy, czasem też i rozkoszy; gdyż właśnie był wódz manieri owych wielkich wojowników i szczęśliwy; *sufficit*, że po wszystkim czas mojej służby w jego dywizji nie uciekałem, tylko raz, a gonilem, mógłby razy tysiącami rachować. Po prostu wszystka moja służba był *sub regimine* jego i miła bardzo”¹²². Analizowane dzieło Brodero Matthisena¹²³ jest więc przykładem sztuki zachodnioeuropejskiej, wnoszącym obce elementy malarstwa portretowego do zasobu symboliki kulturowanej w polskim sarmatyzmie.

Wizerunek królewicza Władysława Wazy (zm. 1648) (il. 12) w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, pochodzący ze zbiorów Potockich, następnie

¹¹⁸ T. K r a j e w s k i, *Historia Stefana na Czarny Czarnieckiego, wojewody kijowskiego, hetmana polnego koronnego przez Michała Krajewskiego*, Kraków 1859, (passim); W. C z a p l i ń s k i, *Stefan Czarniecki*, PSB T. 4 (1938), s. 208-211; Z. S p i e r a l s k i, *Stefan Czarniecki 1604-1664*, Warszawa 1974, (passim); J. B e s a l a, *Wielcy hetmani Rzeczypospolitej*, Warszawa, 1983, s. 53-62; A. K e r s t e n, *Stefan Czarniecki 1599-1665*, Lublin 2006, (passim).

¹¹⁹ W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 151, 153.

¹²⁰ Tamże, s. 444-445, 458.

¹²¹ M. B i e r n a c k a, *Niepokalane Poczucie*, w: *Maryja Matka Chrystusa. Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. S. P a s i e r b, Warszawa 1987, s. 55-58, il. 41, 47; M. K a r p o w i c z, *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986, il. 1, 3; D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 440.

¹²² Jan Chryzostom P a s e k, *Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 2003, s. 6-7.

¹²³ *Polaków portret własny...*, cz. 1, il. 122.

Branickich¹²⁴, przedstawia syna króla Zygmunta III Wazy i Anny Habsburżanki, przyszłego władcy Polski, wielkiego księcia litewskiego (1632-1648), tytularnego króla Szwecji (1632-1648), formalnie cara Rosji (1610-1613), a tytularnego do 1634 roku¹²⁵. Jako następca tronu w 1617 roku poprowadził wyprawę moskiewską, zakończoną w 1619 roku zawarciem w Dywilinie trzynastoletniego rozejmu, przyznającego Polsce ziemię smoleńską, siewierską i czernichowską. W 1621 roku wziął udział w bitwie pod Chocimiem, która przyniosła mu sławę stratega wojskowego. W latach 1624-1625 odbył podróż po krajach Europy Zachodniej. W 1632 roku dowodził kampanią wojenną przeciw Rosji, pokonał Tatarów pod Kamieńcem Podolskim i w 1634 roku zawarł pokój z Turcją. Zwyciężając Kozaków pod Kumejkami w 1637 roku i Zowininem w 1638 roku, wprowadził na Ukrainie tak zwany złoty pokój, zakończony w 1648 roku wybuchem powstania Bohdana Chmielnickiego¹²⁶.

O tym, że portret prezentuje Władysława Wazę jako królewicza, świadczyć może brak insygniów władzy monarszej. Zamiast tych atrybutów widzimy hełm rycerski spoczywający na stoliku, symbolizujący niewątpliwie odbyte batalie oraz złotą buławę bogato wysadzaną kamieniami i podobnie zdobioną szablę – oznaki wodzostwa. Rekwizyty te mają charakter perski. Szczególną wartość symboliczną ma widok Chocimia, przywołujący pamiętne zwycięstwo w 1621 roku, a także Order Złotego Runa, który Władysław otrzymał w 1615 roku¹²⁷.

Obraz powstał najprawdopodobniej zaraz po 1621 roku. Łączy w sobie elementy sztuki zachodnioeuropejskiej i reminiscencje wywodzące się z kultury polskiej, stanowiące przejaw tak zwanego „oświeconego sarmatyzmu”. Jest prawdopodobnie dziełem malarza dworskiego czynnego w kraju, wykształconego w środowisku zachodnim, obznajomionego ze sztuką Rubensa, z pewnością jednak niezwiązanego

¹²⁴ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 349-350, 371, il. 93. Zob. *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog wystawy jubileuszowej, zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862-1962*, t. 1: *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1962, s. 52-53, nr 85; A. Ryszkiewicz, [rec.] *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog wystawy jubileuszowej, zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862-1962*, Warszawa V-IX 1962, „Rocznik Warszawski”, 4 (1963), s. 385; *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii Pałacu w Wilanowie. Katalog wystawy*, red. S. Kozakiewicz i in., Warszawa 1967, s. 238-239, nr 260; J. Ruszczykówna, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny...*, s. 245-246.

¹²⁵ W. Czaplinski, *Władysław IV i jego czasy*, Warszawa 1976, s. 138-139; B. Fabiani, *Na dworze Wazów w Warszawie*, Warszawa 1988, s. 65-67; H. Wisner, *Władysław IV Waza*, 1995, s. 16-17, s. 22, 24-27, 36, 43, 45, 162-168; A. Podróża, *Władysław IV Waza*, w: *Królowie elekcijni. Leksykon biograficzny*, red. I. Kaniewska, Kraków 1997, s. 69-90; S. Ochman - Staniszevska, *Dynastia Wazów w Polsce*, Warszawa 2007, s. 141, 211.

¹²⁶ E. Gigilewicz, *Władysław IV Waza*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 20, red. E. Gigilewicz, Lublin 2014, kol. 756-757.

¹²⁷ Zob. <http://www.poczeta.com/order.htm>.

z pracownią tegoż artysty¹²⁸. Portrecista wzorował się na konterfekcie królewicza wykonanym przez Flamandczyka Pietera Claesza Soutmana, nigdy nie pracującego w Polsce, choć szczącącego się tytułem malarza królów polskich. Istotną przesłanką do wnioskowania na temat konterfektu jest jego reprezentacyjny charakter i polski ubiór. Władysław Waza nosił go do 1624 roku. Wtedy to, podjąwszy podróż po Europie, przywdział strój zachodni i włożył na głowę perukę¹²⁹, nie mógłby więc w pracowni Rubensa pozować do portretu reprezentacyjnego ubrany w ten sposób. Widok twierdzy chocimskiej, strzegącej przed wrogą nawałą, zdaje się przemawiać do widza konkretnym przesłaniem, domagającym się uznania w królewiczu młodego wodza z buławą w ręku i pogromcy wrogów Rzeczypospolitej, zasługującego na miano następcy króla Zygmunta III.

Zdaniem Lileyko wizerunek ten oraz portrety rodziców królewicza w strojach koronacyjnych, znajdujące się w monachijskiej Bayerische Staatsgemäldesammlungen, wisiały niegdyś w antykamerze poprzedzającej wejście do sali audiencyjnej zamku królewskiego w Warszawie. Te pierwsze, zamówione przez monarchę, nie zachowały się. Obecne są kopiami wykonanymi w Warszawie w 1642 roku. Nie jest całkiem pewne, czy do nich należy zaliczyć interesujący nas konterfekt królewicza Władysława. Motywy występujące na obrazie, takie jak portyk kolumnowy i kotara, znane w baroku jako oznaki wywyższenia, stanowią elementy widoczne także we wspomnianych monachijskich wizerunkach. Świadczą, że kiedyś te trzy podobizny mogły stanowić jedność ideową¹³⁰.

Portret Jana II Kazimierza Wazy (zm. 1672) (il. 13) przedstawia syna króla Zygmunta III i Konstancji Habsburżanki, arcyksiężniczki austriackiej, przyrodniego brata króla Władysława IV, od 1649 roku króla Polski, w latach 1648-1668 wielkiego księcia litewskiego, do 1660 roku tytularnego króla Szwecji. W 1633 roku brał udział w kampanii przeciw Rosji, w 1637 roku otrzymał stanowisko wicekróla Portugalii i admirała króla Hiszpanii, zaś od papieża Innocentego X – kapelusze kardynalski, którego się wkrótce zrzekł. W 1661 roku papież Aleksander VII przyznał jemu i jego następcom tytuł *rex orthodoxus*. Od 1638 roku był kawalerem Orderu Złotego Runa¹³¹. W 1649 roku, już jako władca Polski, pospieszył na pomoc oblężonemu Zbarażowi. W 1651 roku odniósł zwycięstwo w bitwie pod Beresteczkiem. Prowadził wojnę ze Szwedami, która zakończyła się zawarciem pokoju w Oliwie w 1660 roku.

¹²⁸ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 349-350, 371, il. 93. Zob. *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku...*, s. 52-53, nr 85; A. Ryszkiewicz, [rec.] *Sztuka warszawska...*, s. 385; *Portrety osobistości polskich...*, s. 238-239, nr 260; J. Ruszczykówna, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny...*, s. 245-246.

¹²⁹ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 349, s. 349; *Polaków portret własny...*, cz. 2, s. 44-45 (D. Dec); F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 59.

¹³⁰ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 349, s. 349; F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 59.

¹³¹ Zob. <http://www.poczeta.com/ordery.htm>.

Po klęsce doborowych pułków królewskich, w trakcie wojny domowej w latach 1665-1666, Jan Kazimierz abdykował w 1668 roku. Był ostatnim członkiem rodu Wazów, spokrewnionym z Jagiellonami¹³².

Na wspomnianym konterfekcie monarcha, władczo upozowany, zdecydowany, ubrany jest w polski strój. Tak został przedstawiony ze względów politycznych, choć na co dzień ubierał się po europejsku. Jego wyobrażenie przypomina sylwetkę króla Stefana Batorego na portrecie Marcina Kobera z 1583 roku, natomiast połyskliwość tkaniny, zręczność operowania światłowociem, a także bardzo dobre ukazanie surowego oblicza monarchy, bez owego blichtru dworskiego pochlebstwa, wskazuje na wielki zmysł obserwacji malarza, Daniela Schultza, oraz na flamandzkie, Rubensowskie źródła sztuki portretowej tego artysty¹³³.

Obraz powstał około 1650 roku. Znajdował się w gdańskim ratuszu wraz z podobiznami królów polskich: Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego, wykonanymi przez wspomnianego malarza¹³⁴. Obrazy te nie zachowały się, lecz z pewnością miały swoje repliki. Interesujący nas portret Jana Kazimierza zdołał niegdyś jedną z warszawskich rezydencji władcy i jako łup wojenny, zrabowany przez Szwedów w czasie „potopu”, przewędrował prawdopodobnie z gdańskiego ratusza do szwedzkiego zamku do Gripsholm, gdzie się obecnie znajduje¹³⁵. Autorstwo tego dzieła i datę jego powstania potwierdza miedzioryt Hondiusa z 1650 roku, przedstawiający analogiczne, choć nieidentyczne ujęcie króla¹³⁶.

Dziełem Schultza jest także portret króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego, prawdopodobnie z 1669 roku, w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu (il. 14)¹³⁷. Michał Tomasz Wiśniowiecki herbu Korybut, znany we współczesnej historiografii jako Michał Korybut (zm. 1673), był synem wojewody ruskiego, księcia Jeremiego Wiśniowieckiego i Gryzeldy Zamoyskiej, mężem Eleonory, córki cesarza

¹³² T. P a n f i l, *Jan II Kazimierz*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 7, red. S. W i e l g u s i n., Lublin 1997, kol. 871-872; J. D ą b r o w s k i, *Jan II Kazimierz Waza*, w: *Królowie elekcyjni. Leksykon biograficzny*, red. I. K a n i e w s k a, Kraków 1997, s. 93-117.

¹³³ F. S t o l o t, *Malarstwo...*, s. 60.

¹³⁴ Cyt. za: M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *jw.*, s. 360, il. 118.

¹³⁵ Zdaniem Morelowskiego obraz jest jednym z wojennych łupów warszawskich Karola Gustawa. M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *jw.*, s. 360, il. 118. Zob. N. S j ö b e r g, *jw.*, (passim); W. T o m k i e w i c z, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w w. XVII*, Wrocław 1952, s. 49; M. M o r e l o w s k i, *Eliasz Noski i polonika bałtyckie w Szwecji*, BHS 16 (1954), s. 451-452; M. K a r p o w i c z, *Dwa kowieńskie portrety Paców. M. A. Palloni czy Daniel Szulc?*, BHS 25 (1963), s. 215.

¹³⁶ Zob. *Portret królewski w grafice. Katalog wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości urządzonej za zbiorów Dominika Witke-Jeżewskiego*, Warszawa 1925, nr 443. Należy wspomnieć, że Mende poddaje autorstwo Schultza w wątpliwość ze względu na „niedokładność formy i brak subtelnego traktowania światła”. U. M e n d e, *Westeuropäische Bildzeugnisse zu Russland und Polen bis 1700. Ein Beitrag zur historischen Bildkunde*, Bamberg 1968 (dysertacja, Köln 1965), s. 152.

¹³⁷ M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *jw.*, s. 360-361, il. 119.

Ferdynanda III Habsburga. Godność króla Polski i wielkiego księcia litewskiego piastował w latach 1669-1673. Za jego panowania istniały w kraju dwa zwalczające się stronnictwa: regalistów i malkontentów. Malkontenci występowali przeciwko monarsze. Animosze między tymi ugrupowaniami dały znać o sobie zwłaszcza w obliczu zagrożenia tureckiego podczas wojny rozpoczętej w 1672 roku. W marcu 1673 roku odbył się w Warszawie sejm, na którym uchwalono między innymi środki na zaciąg armii i wzajemne darowanie win. Zawarty w 1672 roku pokój w Buczaczu, trudny do zaakceptowania przez stronę polską, oddawał Imperium Osmańskiemu część ziem wschodnich i wyrażał zgodę na płacenie przez Rzeczpospolitą ustalonych rocznych kwot. Król, nie akceptując tych rezultatów, rozpoczął przygotowania do kontynuacji wojny, z powodu choroby zmuszony był jednak zdać dowództwo nad wojskiem na Jana Sobieskiego, który doprowadził do zwycięstwa pod Chocimem w 1673 roku. W tym samym roku król zmarł we Lwowie. Jego doczesne szczątki spoczęły w podziemiach katedry wawelskiej¹³⁸.

Michał Korybut Wiśniowiecki przedstawiony jest jako kawaler Orderu Złotego Runa, otrzymanego w 1669 roku¹³⁹ oraz jako mążny wódz z regimentem, jednak jego zbroja była już od dawna nieużywana. Konterfekt ma wyraźnie reprezentacyjny charakter. Młody wiek władcy skłonił Mańkowskiego do uznania w obrazie portretu koronacyjnego, namalowanego zaraz po elekcji, który w 1669 roku został wysłany do Wiednia w związku ze staraniami o małżeństwo z Eleonorą Marią, siostrą cesarza Leopolda I¹⁴⁰. Musiało to być przed 27 lutego 1670 roku, dniem ślubu króla. 21 sierpnia 1669 roku pewien dworzanin królewski w Warszawie pisał do wojewody krakowskiego Aleksandra Michała Lubomirskiego, że kameduła o. Sylwan przywiózł z Wiednia konterfekt cesarskiej siostry, a „pan Szulc pojedzie do Wiednia”. Niewątpliwie powierzono mu misję dostarczenia portretu Michała na dwór cesarski w celu zaprezentowania zalet postawy i urody konkurenta, zgodnie z powszechnie stosowanym zwyczajem¹⁴¹.

Obraz pochodzi ze zbiorów cesarskich we Wiedniu. Dla Wawelu został nabyty w 1936 roku. Wysoki poziom artystyczny sugerował początkowo znawcom holenderskie pochodzenie jego autora. Grzybowski dopatrywał się w obrazie dzieła Stecha z około 1670 roku. O Schultzu jako autorze portretu wspomina Bernoulli. Konterfekt

¹³⁸ J. B a r t o s z e w i c z, *Elekcja Michała Korybuta*, w: *Studja Historyczne i Literackie*, t. 2, Kraków 1881, s. 9-27; A. P r z y b o ś, *Michał Tomasz Korybut Wiśniowiecki*, PSB, t. 20 (1975), s. 605-609; K. P r z y b o ś, *Michał Korybut Wiśniowiecki*, w: *Królowie elekcijni. Leksykon biograficzny*, red. I. K a n i e w s k a, Kraków 1997, s. 119-134; I. C z a m a ń s k a, *Wiśniowieccy. Monografia rodu*, Poznań 2007, (passim).

¹³⁹ Zob. <http://www.poczeta.com/ordery.htm>.

¹⁴⁰ T. M a ń k o w s k i, *Portrety królewskie Daniela Schultza...*, s. 116 nn.

¹⁴¹ M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *iw.*, s. 360-361, il. 119. Zob. T. M a ń k o w s k i, *Portrety królewskie Daniela Schultza...*, s. 116 nn.; *Portrety osobistości polskich...*, s. 126, nr 132; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, z. 1: *Wawel*, red. J. S z a b l o w s k i, Warszawa 1965, s. 126, nr 132.

stał się wzorem dla wielu różniących się między sobą replik, zredukowanych do popiersia. Jedna z nich zachowała się w zbiorach wawelskich, inne w galerii wilanowskiej. Wydają się być dziełami warsztatowymi. Echa portretu koronacyjnego brzmią też w kilku sztychowanych wizerunkach monarchy¹⁴².

Daniel Schultz (zm. 1683), malarz królewski, urodził się w Gdańsku. Przyszedł na świat w rodzinie o tradycjach artystycznych. Zawodu uczył się u stryja, Daniela (zm. 1646). W latach 1646-1649 przebywał w Niderlandach, gdzie między innymi zachwycał się sztuką Rembrandta. Od 1649 roku był serwitorem królów: Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego, a do 1659 roku związany był z Warszawą. Tutaj zasłynął jako portrecista także magnaterii. Później, choć przebywał w Gdańsku, kontaktów z dworem monarszym nie zerwał, zachowując nawet mieszkanie w pałacu wilanowskim. Był także grafikiem. Jako pierwszy w Polsce malował samodzielne obrazy martwych natur i zwierząt. W dziełach tych można dostrzec związki artysty z dorobkiem malarzy antwerpskich, Snydersa i Fyta, z którym mógł zetknąć się podczas swego pobytu na tamtych terenach. W swych portretach wykazał się umiejętnością łączenia polskiej tradycji z wnikliwą, realistyczną interpretacją osoby portretowanej oraz unikania pochlebnej maniery artysty dworskiego¹⁴³.

Na podstawie prezentowanych wyżej obrazów można przyjąć, że malowane wizerunki królów, rozpatrywane dziś przede wszystkim jako dzieła sztuki, miały w intencji zleceńodawców pełnić także pozaartystyczne funkcje propagandowe i polityczne. Nie bez znaczenia jest fakt występowania na każdym z nich Orderu Złotego Runa, ustanowionego w 1430 roku przez władcę Burgundii Filip II Dobrego z okazji jego ślubu z Izabelą Portugalską. Dzieje odznaczenia związane są z zakonem rycerskim, założonym wtedy we flamandzkim mieście Brugia na cześć domu Burgundii, na cześć Najświętszej Maryi Panny i św. Andrzeja, w celu obrony i rozpowszechniania wiary katolickiej, a także ku krzewieniu cnót i dobrego wychowania. Zakonowi przewodził król jako wielki mistrz. Po wygaśnięciu dynastii burgundzkiej godność ta przeszła na cesarza Maksymiliana I, którą następnie jego wnuk Karol V przekazał synowi królowi Hiszpanii, Filipowi II, przy swej abdykacji w 1555 roku. Order nadawano od 1421 roku. Członków mógł mianować tylko aktualny przełożony zakonu. Wyróżnienia dostępowali tylko mężczyźni, którzy wyznawali religię katolicką, mieli nieskazitelną reputację oraz wykazywali się szlacheckim pochodzeniem od ośmiu pokoleń po mieczu i po kądzieli. Spośród królów polskich otrzymał go, po Zygmuncie I Starym i Zygmuncie Auguście, Zygmunt III Waza, Władysław IV, Jan Kazimierz, a także Michał Korybut Wiśniowiecki¹⁴⁴.

¹⁴² Cuny opisuje też bliżej nieokreślony portret Wiśniowieckiego, namalowany przez wspomnianego artystę w 1670 r. w Warszawie, a przedstawiający monarchę w białym stroju, z płaszczem haftowanym w złote kwiaty, z koroną na głowie i z berłem w dłoni. M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *iw.*, s. 360-361, il. 119; F. S t o l o t, *Malarstwo...*, s. 60.

¹⁴³ F. S t o l o t, *Malarstwo...*, s. 60.

¹⁴⁴ Zob. <http://www.poczeta.com/order.htm>.

Insygnium było podobizną złotej skóry baranka, z głową zwróconą na prawo i z widocznymi czterema nogami, zawieszoną na złotym pierścieniu. Pierścień wisiał na okrągłym szlachetnym kamieniu, z którego po obu stronach wychodziły złote, czerwono-emaliowane promienie, nad nimi zaś górowała złota agrafa. Order noszono na szyi, używając łańcucha orderowego, składającego się z dwudziestu ośmiu złotych pierścieni oraz z dwudziestu ośmiu emaliowanych na czarno owalnych „krzesiw”, ujętych po obu stronach stylizowanymi wiązkami płomieni¹⁴⁵. Tak właśnie ów order przedstawiony został przez autorów wskazanych wyżej konterfektów, które informowały o majestacie władzy monarszej, o męstwie, sławie i chwale sportretowanego.

Całopostaciowe wizerunki królów polskich powstałe w okresie baroku różnią się stylem wykonania, zależnym od umiejętności malarza, wszystkie jednak łączą podobny sposób prezentowania osoby monarchy, wywodzący się, jak sądzimy, ze wspomnianego wielokrotnie portretu Stefana Batorego z 1583 roku. Przekonuje o tym chociażby portret Jana III Sobieskiego (il. 15), dzieło Jana Triciusa ze zbiorów gimnazjum imienia Barłomieja Nowodworskiego w Krakowie, znajdujący się obecnie w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. O atrybucji obrazu świadczy sygnatura: JAN TRICIUS PINXIT CRACOVIAE A. D. 1677¹⁴⁶.

Jan III Sobieski herbu Janina (zm. 1696), król Polski, od roku 1656 był chorążym wielkim koronnym, od 1665 marszałkiem wielkim koronnym, od 1666 hetmanem polnym koronnym, od 1668 hetmanem wielkim koronnym, a także starostą jaworowskim, krasnostawskim, kałuskim, stryjskim, gniewskim, barskim, międzyłęskim, osieckim i puckim. Przez Turków był zwany *Lwem Lechistanu*, a przez papieża Innocentego XI i chrześcijan w 1684 roku *Obrońcą Wiary*. Kształcił się w krakowskim gimnazjum Nowodworskiego i w Akademii Krakowskiej. W 1665 roku pojął za żonę Marię Kazimierę, córkę francuskiego markiza Henryka d'Arquien, wdowę po wojewodzie sandomierskim Janie Sobiepanie Zamoyskim. Odbył podróż po Europie Zachodniej i w 1648 roku wstąpił do wojska. Walczył pod rozkazami Jerzego Sebastiana Lubomirskiego i Stefana Czarnieckiego, dowodził chorągwią w kampanii Zborowskiej w 1649 roku i beresteckiej w 1651 roku, brał udział w wojnie polsko-szwedzkiej, był w opozycji do króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego. W 1671 roku pokonał Tatarów pod Braławem i Kalnikiem, a w 1672 roku pod

¹⁴⁵ P. B. van D u r e n, *Orders of Knighthood and of Merit*, Londyn 1995, s. 241; E. C a r d i n a l e, *Orders of Knighthood Awards and The Holy See – A historical, juridical and practical Compendium*, Londyn, 1983, s. 133-134, 143; R. F. von P r o c h á z k a, *Österreichisches Ordenshandbuch, Große Ausgabe*, München 1979, s. 1-4.

¹⁴⁶ M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *iw.*, s. 380, il. 156; *Skarby Uniwersytetu Jagiellońskiego...*, s. 63. Zob. J. Ł e p k o w s k i, *iw.*, s. 379; *Katalog wystawy zabytków z czasów króla Jana III...*, s. 10, nr 48; J. M y c i e l s k i, *iw.*, s. 7, nr 32; T. D o b r o w o l s k i, *Polskie malarstwo portretowe...*, s. 122-123; T. M a ń k o w s k i, *Malarstwo na dworze Jana III...*, s. 263, 269.

Niemirowem, Komarnem, Kałuszem i Uhrynem. W 1673 roku zdobył Chocim. Rok później został władcą Polski. Dowodząc w 1683 roku pod Wiedniem połączonymi wojskami polsko-cesarskimi, przyczynił się do rozbicia armii wezyra Kara Mustafy. Zmarł w Wilanowie 17 czerwca 1696 roku¹⁴⁷.

Król podtrzymywał dawne związki z Akademią Krakowską. Odwiedził uczelnię, gdy zmierzał pod Wiedeń, a po powrocie ofiarował jej zdobyczne dywany perskie¹⁴⁸. Związek portretu z kolegium Nowodworskiego, prowadzonego przez wszechnicę krakowską, podkreśla wspomniane wyżej fakty.

Sobieskiego, jako monarchę, wojownika i szlachcica, charakteryzuje podgolona czupryna, realistycznie i dosadnie ucharakteryzowana nalana twarz, kontrastująca z płasko namalowanym ciemnozielonym żupanem, a także tradycyjna poza, płytkie neutralne tło oraz niemal symbolicznie zaznaczone wnętrze z kotarą i stolikiem. Mentalność monarchy jako sarmaty wyraża w portrecie polski ubiór. Wodzowski regiment oraz szabla to z pewnością symbole jego zwycięstw. Król prezentuje się jako wódz w pełni chwały i ostentacji, wkraczający na płytką scenę¹⁴⁹. Układ postaci odzwierciedlający schemat „władczych” wizerunków w pozycji stojącej, charakteryzujących portrety monarsze zapoczątkowane w 1583 roku konterfektem Stefana Batorego, wzbogacony jest stylizacją à la Jan III, stosowaną przez Jana Triciusa. Tego typu całopostaciowe wizerunki dygnitarzy, analogicznie zakomponowane, posiadające na terenie Polski dość długą tradycję, prezentują, oprócz wysokiego stopnia samowiedzy klasowej, umowną jednolitość pozy nawiązującej do wariantów kobrowskiego portretu, „indywidualizowany realizm, przejawiony w charakterystyce twarzy, bujnej i władczej, nieprzystępnej bądź nieprzeniknionej, wreszcie dbałość o wprowadzenie stereotypowych w zasadzie rekwizytów, których obecność, zbliżona do roli atrybutów w sakralnym malarstwie średniowiecza, ma usunąć wszelkie wątpliwości co do potęgi, znaczenia i społecznej pozycji portretowanego”¹⁵⁰.

Autor portretu, Jan Tricius (zm. 1692), pochodził z rodziny nobilitowanej już w 1580 roku. Zapewne około 1641 roku kształcił się w paryskiej pracowni Poussina, a także w Antwerpii, prawdopodobnie u Jordaensa. Do cechu malarzy krakowskich wstąpił w 1655 roku za poręczeniem Marcina Blechowskiego. Jako członek tajnego związku mieszczan krakowskich wspierał władcę Jana Kazimierza w czasie „potopu” szwedzkiego, przekazując z okupowanego podwawelskiego grodu poufne informacje. Prawdopodobnie za te zasługi został serwitorem królewskim. Od 1684 roku był klucznikiem pokojów władcy na Wawelu, co w praktyce polegało na konserwowaniu tamtejszych obrazów. Miał dwóch synów: Aleksandra (który poszedł w jego ślady) i Pawła (muzyka królewskiego). Namalował także eksponowane w Muzeum

¹⁴⁷ T. P a n f i l, *Jan III Sobieski...*, kol. 872-873 (tamże wcześniejsza bibliografia).

¹⁴⁸ M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *jw.*, s. 380.

¹⁴⁹ Tamże, s. 380, il. 156; F. S t o l o t, *Malarstwo...*, s. 60-61.

¹⁵⁰ M. W a l i c k i, *Z zagadnień pozy portretowej...*, s. 269 nn.; cyt. za: M. W a l i c k i, W. T o m k i e w i c z, A. R y s z k i e w i c z, *jw.*, s. 395.

Uniwersytetu Jagiellońskiego portrety *en pied*: biskupa Piotra Tylickiego i kasztelana Stanisława Warszyckiego¹⁵¹. Znaną są także jego obrazy religijne. W porównaniu z portretami domorosłych malarzy cechowych u Tricjusza widoczna jest powierzchownie nabyta umiejętność malowania w stylu dworskiej sztuki francuskiej¹⁵².

Schemat kompozycyjny władczych postaci oddanych w pozycji stojącej, charakterystycznej dla konterfektów monarszych, inspirował również twórców podobizn magnackich. Dowodem na to jest portret najprawdopodobniej Janusza Radziwiłła (zm. 1655) (il. 16)¹⁵³.

Janusz IX Radziwiłł, właściciel olbrzymiej fortuny w Wielkim Księstwie Litewskim, ksiązę Świętego Rzymskiego Cesarstwa i wojewoda wileński, był kalwinem wykształconym w Lipsku i Lejdzie. Nie lubił Polaków. Z niebywałą mocą bronił niezależności i oderwania Litwy od Polski. W 1652 roku namówił posła Władysława Sicińskiego do zerwania sejmu, wykorzystując zgubne dla kraju prawo *liberum veto*. Te zuchwałe dążenia potwierdził zdradzieckim podpisaniem w 1655 roku aktu poddania tamtejszych ziem królowi szwedzkiemu Karolowi Gustawowi. W pamięci potomnych zapisał się jako bezwzględny obrońca partykularnych interesów własnych, rodowych, nie baczący na zagrożone wspólne dobro Rzeczypospolitej. Po zdobyciu Kijowa bez walki w 1651 roku wybił medal z napisem: „Oto ci królu Janie Kazimierzu, Radziwiłł oddaje w ręce rozbite mury Kijowa i sajdaki buntowników”. W zadufaniu czyn swój przyrównywał do zdobycia Kijowa przez Bolesława Chrobrego. Był zmiennym w uczuciach znanym opojem i awanturnikiem. Otaczał się zbytkiem. Słynął z rozrzutnego trybu życia, gustował we wschodnich ubiorach, w które odziewał także służbę. Swój pałac w Wilnie urządził z przepychem. Krótko przed śmiercią, wbrew opinii króla, został w 1654 roku hetmanem wielkim litewskim. Zmarł w Tykocinie w 1655 roku. Buława hetmańska, wschodniej roboty, tak demonstracyjnie prezentowana na obrazie wskazuje, że portret, jeśli powstał za życia Radziwiłła, co wydaje się wątpliwe, mógł być pomysły jako artystyczny znak triumfu magnata nad królem Janem Kazimierzem¹⁵⁴.

Twórca portretu z całą pewnością nie należał do prowincjonalnych malarzy, choć mógł być artystą miejscowym, który powtarzał schematy kompozycyjne od lat zadomowione w malarstwie polskim¹⁵⁵. Postać hetmana oddał plastycznie. Zadbął o szczegóły, jak twórcy wielu wizerunków sarmackich z połowy XVII wieku, a także o poprawność w kreowaniu bryły na tle ciemnego i niemal gładkiego tła. Drobne

¹⁵¹ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 380.

¹⁵² F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 61.

¹⁵³ Tamże, s. 61-62.

¹⁵⁴ T. Zielińska, *iw.*, s. 309-310. Zob. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medal_commemorating_recapture_of_Kiev_by_Janusz_Radziwiłł_in_1651.PNG. Cyt. za F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 61-62.

¹⁵⁵ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 360, il. 118; F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 61-62.

fałdy, gęsto wijące się na rękawach i w obrębie klatki piersiowej sugerują, że myślał kategoriami pewnej maniery. Podobne wrażenie sprawiają fałdy grube, niemal pionowe, „rurkowate”, wyodrębnione na powierzchni dolnej części żupana, nieco kontrastujące z delikatnymi i połyskującymi, choć równie schematycznie oddanymi blikami, widocznymi na powierzchni bogatej draperii. Twórcy nie były obce prawidła rządzące światłocieniem, choć sposób, w jaki je zastosował na obrazie, pozbawiony jest konsekwencji. Znał także zasady anatomii, czego dowodzi sylwetka pokaźnego mężczyzny, osadzona poprawnie na ciemnym tle. Wskazane wyżej cechy warsztatu plastycznego sytuują artystę w rzędzie malarzy wychodzących poza obręb zdobyczy rodzimego malarstwa cechowego. Niektórzy znawcy przypisują wykonanie obrazu Danielowi Schultzowi. Dopatrują się analogii łączących wizerunek z prezentowanym wcześniej portretem Jana Kazimierza, czytelnych w niemal identycznym układzie ciała i ramion¹⁵⁶.

Podobieństwo rysów do współczesnych wizerunków wspomnianego wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego jest raczej powierzchowne. W tym przekonaniu utwierdza jeden z miedziorytów Hondiusa, ukazujący twarz pociągłą i kościstą. Dlatego obraz ten, jeśli stanowi wyobrażenie Janusza Radziwiłła, powstał zapewne po śmierci magnata w oparciu o dawniejsze przekazy, a przeznaczony był do jednej z licznych galerii przodków w którejś z rezydencji Radziwiłłowskich. Dobrowolski, który tak właśnie interpretuje ów obraz¹⁵⁷, datuje go na około 1690 rok, jednak najnowsza opinia pozwala utrzymywać, że wizerunek mógł być namalowany około 1654 roku. Świadczyć mógłby o tym niższy kołnierz żupana, lekko rozchylony z przodu, odzwierciedlający modę obowiązującą od połowy XVII stulecia¹⁵⁸, a zwłaszcza „wyraz bezbożnej pychy, malującej się na twarzy, i ostentacja, z jaką butny magnat demonstruje wydartą królowi buławę. Szczegóły te przywodzą na myśl konflikt Radziwiłła z Janem Kazimierzem”¹⁵⁹. Wiadomo o licznych konterfektach tej najmożniejszej z polskich rodzin, zaistniałych w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku, stanowiących z reguły produkty malarzy rodzimych nie najwyższego lotu.

¹⁵⁶ Radziwiłł ma lewą nogę wysuniętą ku przodowi, król natomiast sprawia wrażenie osoby stojącej mocno na obydwu nogach. Uderzające są podobieństwa w traktowaniu płóciennego pasa. Sylwetka monarchy oddana jest plastycznie i światłocieniowo, czym, podobnie jak ujęcie na portrecie Radziwiłła, zdecydowanie różni się od płaskich koncepcji wielu konterfektów powstałych wówczas na terenie prowincjonalnych warsztatów. Analogie, o których mowa, dotyczą głównie samego typu przedstawienia i tylko niektórych cech stylu. M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 360, il. 118. Zob. N. Sjöberg, *iw.*, (passim); W. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego...*, s. 49; M. Morelowski, *iw.*, s. 451-452; M. Karpowicz, *Dwa kowieńskie portrety Paców...*, s. 215.

¹⁵⁷ T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe...*, s. 123.

¹⁵⁸ M. Moźdzysłowska-Nawotka, *iw.*, s. 71.

¹⁵⁹ *Polaków portret własny...*, cz. 2, s. 54 (J. Dreścik).

Kilkadziesiąt takich wizerunków dotrwało między innymi w kolekcji nieborowskiej, inne – w galerii nieświeskiej i w Ermitażu¹⁶⁰.

Omawiane dotąd konterfekty powstawały w pracowniach malarzy obcego pochodzenia i rodzimych, pozostających pod wpływem sztuki zachodnioeuropejskiej i kultury polskiej. Twórcy ci zaprezentowali w strojach narodowych królów, a także magnatów, którzy dzięki swej majątności, prestiżowi w życiu publicznym i sławie zdobytej w trakcie wielu zwycięskich wojnach osiągnęli szczyty stanu szlacheckiego. Problematyka wskazanych wyżej przykładów nie wyczerpuje jednak wszystkich zagadnień związanych z portretem sarmackim. Na omówienie zasługują konterfekty o nieznannej atrybucji, wykonane przez twórców związanych z ośrodkami ówczesnego malarstwa cechowego.

W takim zapewne środowisku powstał w drugiej połowie XVI wieku portret Jerzego Radziwiłła „Herkulesa” (zm. 1541) herbu Trąby, znajdujący się w Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku (**il. 17**)¹⁶¹. Ukazuje magnata, który uczestniczył w wojnie z Moskwą, Kozakami, Tatarami, zakonem krzyżackim i Rosją. Około 1510 roku został podczaszym litewskim, w latach 1511-1514 był wojewodą kijowskim, od 1514 roku starostą grodzieńskim, od 1520 roku hetmanem nadwornym litewskim, od 1522 roku kasztelanem trockim, od 1527 roku kasztelanem wileńskim, od 1528 roku marszałkiem nadwornym litewskim. W 1531 roku został hetmanem wielkim litewskim. Był człowiekiem bardzo zamożnym, ojcem Barbary Radziwiłłówny, królowej Polski¹⁶².

Konterfekt ukazuje magnata całopostaciowo i niemal frontalnie na ciemnym gładkim tle. Wśród rekwizytów symbolizujących godności i zasługi nie brakuje stolika i kotary¹⁶³. Sportretowanego wyróżnia ubiór w postaci błyszczącej niepolskiej zbroi i hełmu z pióropuszem¹⁶⁴. Elementy te zyskują tym razem miano atrybutów rycerskości, a także odnoszą się bezpośrednio do inskrypcji, zawierającej informacje historyczne¹⁶⁵.

Kolejny portret, Sebastiana Lubomirskiego herbu Szreniawa bez Krzyża (zm. 1613) (**il. 18**), powstały około 1600 roku¹⁶⁶, eksponowany w Muzeum Narodowym w Warszawie, jest typowym całopostaciowym konterfektem możnowładczym, wyposażonym w rekwizyty często powtarzane w ówczesnym malarstwie portretowym,

¹⁶⁰ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *iw.*, s. 395, il. 181. Por. T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe...*, s. 123.

¹⁶¹ Живопис Беларусі..., il. 109. Chrzanowski podaje, że obraz powstały w 1 poł. XVIII w. T. Chrzanowski, *Portret staropolski...*, il. na s. 29.

¹⁶² T. Zielińska, *iw.*, s. 306; M. Dudek, *Radziwiłłowie, Jerzy*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 16, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2012, kol. 1129-1130.

¹⁶³ Por.: *Duma i wolność...*, s. 14.

¹⁶⁴ J. K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury?...*, s. 52.

¹⁶⁵ T. Zielińska, *iw.*, s. 306. Por.: K. Niesiecki, *Herbarz polski...*, t. 8, s. 50-51.

¹⁶⁶ Zob. *Polaków portret własny...*, cz. 2, s. 26-27 (H. Małkiewiczowa); T. Zielińska, *iw.*, s. 134-135.

takie jak polski ubiór, kolumna na piedestale, stolik i kotara. Istotna jest sama postawność siwowąsego magnata, który sprawia wrażenie człowieka pewnego siebie, przynaglanego do działania przez czas mierzony wieżyczkowym zegarem¹⁶⁷.

Portret Stanisława Lubomirskiego herbu Szreniawa bez Krzyża (zm. 1649) (**il. 19**) ukazuje syna Sebastiana, szlachcica, który kształcił się w kolegium jezuickim w Monachium, a następnie we Włoszech i należał do najpotężniejszych magnatów polskich pierwszej połowy XVII wieku. W ostatnich latach panowania króla Zygmunta III, wraz z biskupem Jakubem Zadzikim i Stanisławem Koniecpolskim, sprawował istotną władzę w państwie. Uczestniczył w wyprawie smoleńskiej w 1609 roku. Podczas zagrożenia granicy południowej przez Bethlena Gabora obsadzał i umacniał zamki spiskie. W 1619 roku został mianowany zastępcą hetmana wielkiego litewskiego Jana Karola Chodkiewicza i regimentarzem wyprawy przeciwko Turkom. W 1620 roku wyrzucił lisowczyków łupiących województwo. Ceniony był za zdolności wojskowe. Po śmierci Chodkiewicza, zgodnie z jego życzeniem, objął naczelną komendę nad wojskiem. Cieszył się wielkim poważaniem wśród szlachty i żołnierzy, którzy po zawiązaniu konfederacji w 1622 roku wybrali go jednym ze swoich protektorów i opiekunów. W 1634 roku został czasowym zastępcą hetmana Stanisława Koniecpolskiego na kresach południowo-wschodnich. W uznaniu zasług wojennych, zwłaszcza odwagi, został mianowany wojewodą ruskim i krakowskim. W 1647 roku otrzymał od Ferdynanda III dziedziczny tytuł księcia Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Był fundatorem wielu kaplic, klasztorów i kościołów¹⁶⁸.

Portret powstały około 1647-1649 roku¹⁶⁹ ukazuje Stanisława Lubomirskiego w żupanie i delii, w żółtych safianowych butach, z buławą w lewej ręce, przy szabli¹⁷⁰. Jest ilustracją wybitnego wodza. Do sławy tej nawiązuje na portrecie żołnierska fryzura. Odniesione zwycięstwa, godności i tytuły symbolizuje buława oraz książęca mitra, ujęta w kontekście purpurowej kotary, podwiązanej gronostajowym pasem¹⁷¹.

Portret Krzysztofa Zbaraskiego herbu własnego¹⁷² (zm. 1627) z około 1627 roku (**il. 20**), znajdujący się w Lwowskiej Galerii Sztuki¹⁷³, przedstawia koniuszego koronnego, starostę krzemienieckiego i soleckiego. Magnat ten „od ojca mężstwem i tryumfami wsławionego do Niderlandu dla poleru w wojennych działaniach i z bratem wysłany, kilka lat w cudzych krajach przepędził, powróciwszy do ojczyzny,

¹⁶⁷ Por. omawiany wyżej portret z ok. 1580 r., ukazujący tego samego magnata w stroju zachodnioeuropejskim – **il. 1**.

¹⁶⁸ T. Zielińska, *iw.*, s. 135-136.

¹⁶⁹ *Polaków portret własny...*, cz. 1, il. 101.

¹⁷⁰ Z. Żygułski, *Strój jako forma symboliczna...*, s. 15.

¹⁷¹ K. Niesiecki, *Herbarz polski...*, t. 6, s. 150-151; *Polaków portret własny...*, cz. 2, s. 46 (D. Dec).

¹⁷² J. Szymański, *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 324; A. Znamierowski, P. Dudziński, *Wielka księga heraldyki*, Warszawa 2008, s. 104-108.

¹⁷³ Do 1983 r. obraz znajdował się we Lwowskim Muzeum Historycznym, dawniej w Muzeum imienia Lubomirskich. D. Szelest, *iw.*, s. 24, il. 9; S. Grzybowski, *iw.*, il. na s. 35.

w r. 1600 z Zamojskim hetmanem, Michała wojewodę wołoskiego wojował, [...] na różne sejmy posłem stawając, na dobro polspolite radził: w r. 1622 po owej sławnej pod Chocimem z Turkami expedycyi, według umowy paktów chocimskich, żeby Polska na poparcie zawartych traktatów posła wielkiego do Porty wysłała, gdy zdolnego do tej funkcji stany koronne upatrują, zdał się wszystkim najsposobniejszy Krzysztof do tego, dla wspaniałości umysłu, prędkiego w rzeczach dowcipu, który by honor i dobro tej ojczyzny utrzymał. Przetoż uproszony do tej legacyi, pięćkroć sto tysięcy w gotowiznie wzięwszy, dwakroć sto tysięcy w różnych upominkach od Rzeczypospolitej, krom zaciągniętych z własnej fortuny swojej znacznych summ, w drogę się wyprawił: [...] wjechał do Konstantynopola z paradą wielką i oczu tureckie przerażającą, z jakim tam sercem i rezolucją stawał, [...] to pewna, że jak ten tam czas wyciągał, wszystko należycie uspokoił, i niektóre pakta w paktach chocimskich albo poprawił, albo wyrzucił, za co mu w r. 1624 zgromadzenie na sejmie Rzeczpospolita dzięki czyniła i potomność z pochwałą jego przysługę zapisała¹⁷⁴. Poseł był także przywódcą magnackiej opozycji przeciwko Zygmuntowi III Wazie¹⁷⁵.

Portret należy do grupy dzieł o niesprecyzowanej atrybucji¹⁷⁶. Wyeksponowany na nim możny magnat, dzielny, godny czci ze względu na zdobytą sławę, przemawiający do widza wyrazem twarzy, prezentuje się w szatach typowych dla polskiego szlachcica¹⁷⁷ obok stolika i na tle kotary. Oprócz postawy magnata elementem o szczególnej wymowie jest zamknięta księga, którą trzyma on w prawej dłoni. Istotną rolę spełniają na obrazie także inskrypcje, dostarczające informacji o wyjątkowych osiągnięciach sportretowanego w walce z nawałą turecką¹⁷⁸.

Ilustrowaniu wzniosłego przesłania, wyrażonego na sposób malarski za pomocą konkretnych atrybutów, odpowiada stosunkowo niski poziom artystyczny obrazu. O specyfice warsztatu plastycznego twórcy świadczy sztywne i płasko ukazana postać, stanowiąca główny element ozdobnej powierzchni płótna oraz nieco naiwny sposób oddania za pomocą wyraźnych akcentów linearnych takich części ciała, jak czarne wąsy, rzęsy, łuki brwiowe i nos nałanej twarzy. Środkom tym wtóruje drobne traktowanie detali oręża i nakrycia głowy, a także utkanych złotymi i srebrnymi niemi dużych, stylizowanych motywów roślinnych i kwiatowych, pokrywających powierzchnie szat. Sposobem na kreowanie przestrzeni są umownie oddane fałdy tkanin oraz cienie modelowane światłem padającym od lewej strony, kładzione według pewnej manieri, a nie praw rządzących w realnej rzeczywistości.

Portret ten, a także konterfekty Sebastiana i Stanisława Lubomirskich (il. 18-19) łączy wiele podobieństw, czytelnych w ubiorach, nawiązujących do mody z końca XVI wieku. Szczególnie charakterystyczne wydają się obcisłe spodnie oraz żółte

¹⁷⁴ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski*, t. 10, Lipsk 1845, s. 118-119.

¹⁷⁵ J. B y l i ń s k i, *iw.*, s. 62.

¹⁷⁶ D. S z e l e s t, *iw.*, s. 24.

¹⁷⁷ M. M o ż d ż y ń s k a - N a w o t k a, *iw.*, s. 89.

¹⁷⁸ Zob. D. S z e l e s t, *iw.*, il. 9.

buty safianowe z krótkimi cholewami – elementy inspirowane modą wzorowaną na sposobie ubieania się króla Stefana Batorego. Na portrecie Sebastiana Lubomirskiego spotykamy także charakterystyczne nakrycie głowy.

Portret Hieronima Radomickiego herbu Kotwicz (zm. 1652), znajdujący się w Bibliotece Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk (il. 21), ukazuje szlachcica pochodzącego z średniozamożnej rodziny wielkopolskiej, który zrobił zaczną karierę dzięki zdolnościom dyplomatycznym. Wielokrotnie był posłem na sejm, w 1621 roku został starostą wschowskim, a w 1626 roku kasztelanem krzywińskim. W 1631 roku otrzymał nominację na wojewodę inowrocławskiego. W 1635 roku nabył miasto Żerków, które uczynił główną siedzibą rodu. Oprócz starostwa wschowskiego trzymał niegrodowe starostwo mosińskie: miasteczko Mosinę z przyległymi wsiami. W 1641 roku ustanowiono go senatorem rezydentem. Wiele zawdzięczał rodzinie Opalińskich. Rozliczne zajęcia nie przeszkodziły mu w skrzętnym pomnażaniu majątku. Pod koniec życia zgromadził w swym ręku pięćdziesiąt wsi, stając się jednym z bogatszych magnatów wielkopolskich. Był człowiekiem otwartym, znanym z tolerancji religijnej i chętnego czynienia darowizn na cele dobroczynne. „Pan na ubogich miłosierny, [...] na zakonne domy niemniej szczodroblivy, osobliwie na oo. Bernardynów, gdy w Wschowie kościół ich i klasztor od sześciudziesiąt lat, od heretyków opanowany, zniszczony, windykował, i znacznym nakładem restaurawwszy, temiż zakonnikami osadził. [...] Tak wielkiej był siły, że wiatraki, porwawszy ze wszystkim impetem rozpędzone skrzydło, całe utrzymywał, podkowy żelazne kruszył. Wszakże potem przez półszósta lata, różnemi chorobami od Boga nawiedzony, ogniem i innemi przygodami dotknięty, z sił spadłszy, wspaniałem tylko sercem, wszystko mile przyjmował, aż też w roku 1652 poszedł po cierpliwości swojej zapłatę¹⁷⁹. Zmarł w Żerkowie jako jeden z magnatów znaczniejszych w owym czasie na terenie Wielkopolski¹⁸⁰.

Jego konterfekt cechami warsztatu, kolorystyką, a także kompozycją i aranżacją przedstawionego wnętrza wyraża typowe rozwiązanie charakterystyczne dla całości postaciowych wizerunków reprezentacyjnych, powstających w Polsce od końca XVI wieku. Atrybutem zasługującym na osobną interpretację jest czarne nakrycie głowy z bogato oprawioną kitą oraz buzdygan¹⁸¹ symbolizujący jeden z urzędów piastowanych przez Radomickiego. Ozdobna szkatułka wskazuje być może na hojność w podejmowaniu dzieł dobroczynnych.

¹⁷⁹ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski...*, t. 8, s. 20-21.

¹⁸⁰ *Duma i wolność...*, s. 87, nr 39.

¹⁸¹ Była to broń obuchowa o gruszkowatej stalowej głowicy, zwykle podzielonej na sześć do ośmiu pionowych piór, dekorowana zazwyczaj wschodnimi motywami ornamentalnymi. Stanowiła oznakę pułkowników, rotmistrzów, poruczników i chorążych oraz mistrzów i starszych cechowych, używaną w Polsce od XVI do XVIII w. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. K u b a l s k a - S u l k i e w i c z i n., Warszawa 1996, s. 55-56.

Konterfekt Łukasza z Bnina Opalińskiego herbu Łódzia (zm. 1654) (**il. 22**) z około 1640 roku prezentuje kolejnego poskiego szlachcica. Był to „marszałek wielki koronny, leżajski, kamionacki, wałecki, odolanowski, łosicki, kościerzyński, śrzemski, kolski, rubieszowski, wolbromski, gieranowski, ujski, pilski starosta, syn drugi Jędrzeja marszałka wielk[iego] koron[nego]”¹⁸². Sportretowany piastował także urząd kasztelana poznańskiego, a następnie marszałka nadwornego i wojewody rawskiego. Zmarł w 1654 roku. Wsławił się jako fundator kościoła farnego w Leżajsku i tamtejszego kompleksu bernardyńskiego¹⁸³.

Nieznany artysta ukazał monumentalną postać starszego senatora, dostojnika z przekrwioną twarzą wyrażającą powagę, świadomość własnej mocy i słuszności działania, pełnego poczucia dumy z własnej narodowości manifestowanej za pomocą polskiego stroju. Szczególnie charakterystyczny na obrazie jest motyw „stania na ziemi”. Wizerunek z monumentalną sylwetką stanowi świetny przykład polskiego reprezentacyjnego portretu o typie „malarsko-syntetycznym”, rozprzestrzenionego na całym obszarze kraju zwłaszcza w pierwszej połowie XVII wieku, a dyskretny splendor syntetycznie oddanej przestrzeni pałacowej z kotarę w tle jawi się jako symbol wielkiego urzędu. I tym razem, podobnie jak w przypadku wspomnianych wcześniej obrazów, spotykamy inskrypcję informującą o sportretowanym. Zdaniem znawców obraz zawiera kwintesencję staropolskiego konterfektu sarmackiego¹⁸⁴. Dostrzeżone przez Komornickiego treści monogramu złożonego z liter ST (Sigmundus Tertius), odnoszącego się do króla Zygmunta III Wazy, nie świadczą o powstaniu obrazu przed śmiercią tegoż monarchy w 1632 roku, gdyż taką samą łaskę trzyma również marszałek wielki koronny Jerzy Lubomirski na obrazie pędzla Triciusa z 1678 roku. Komornicki określił autorstwo konterfektu jako „szkoła polska”. Inni znawcy przypisali je Stanisławowi Kosteckiemu, który w 1644 roku pozostawał jako malarz na usługach Opalińskich¹⁸⁵.

Polski strój¹⁸⁶ jest cechą istotną także portretu z 1636 roku, przedstawiającego Krzysztofa Wiesiołowskiego herbu Ogończyk (zm. 1637) (**il. 23**), przechowywanego w zbiorach Narodowym Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku¹⁸⁷. Oddany stronnikiem króla Zygmunta III Wazy „dwa razy marszałkował w izbie poselskiej, pierwszy raz w r. 1609, drugi raz już stolnikiem litewskim i cywunem wileńskim

¹⁸² F. Stolołot, T. Chruścicki, *jw.*, s. 86, 88, il. na s. 87.

¹⁸³ K. Niesiecki, *Herbarz polski...*, t. 7, s. 111-112.

¹⁸⁴ S. S. Komornicki, *jw.*, s. 25, nr 113; M. Walicki, *Z zagadnień poży portretowej...*, s. 269 nn.; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *jw.*, s. 351-352, il. 98.

¹⁸⁵ J. Starzyński, *jw.*, tabl. 44; M. Walicki, *Z zagadnień poży portretowej...*, s. 269 nn.; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *jw.*, s. 351-352, il. 98.

¹⁸⁶ M. Możdżyńska-Nawotka, *jw.*, s. 80.

¹⁸⁷ Живопис Беларусі..., il. 127. Zob. J. Jodkowski, *Przewodnik Muzeum w Grodnie...*, s. 5; т е н з е, *Muzeum w Grodnie...*, s. 32; Дзяржаўны мастацкі музей ЎССР..., іл. 2; Выставка работ отдела ретаураци Государственного Руского музея..., с. 43.

będąc, w r. 1618, w r. 1620 krajczym litewskim zostawszy, [...] w r. 1623 już marszałek nadworny litewski, starosta mielnicki, tykociński, surazki, administrator ekonomji grodzieńskiej, liśniczy nowogrodzki, [...] na koniec marszałek wielki litewski, skończył życie w roku 1637¹⁸⁸.

Sportretowanego wyróżnia herb rodowy, laska marszałkowska oraz inskrypcja w tle¹⁸⁹. Na stoliku znajduje się czapka z czarną kitą, ujęta w metalową oprawę z klejnotem i godłem. Schemat konterfektu nie odbiega istotnie od wcześniej analizowanego portretu Opalińskiego. Charakterystyczną cechą warsztatu plastycznego nieznanego artysty stanowi dokładność, z jaką usiłował oddać rysy twarzy, a także klejnoty i niektóre elementy ubioru. Z tendencją tą nie harmonizuje sposób płaskiego i syntetycznego oraz dekoracyjnego ujęcia postaci pokrytej jednolicie traktowanymi, stylizowanymi motywami roślinnymi. Artysta wprawdzie operował trójwymiarowością, zasugerował ją jednak tylko frontalnym ujęciem postaci oraz nikłym światłocieniem, oddanym za pomocą gładkich barwnych plam o zróżnicowanej intensywności, a także akcentów linearnych, wykreślających kontury pojedynczych elementów przedstawienia. Środkami tymi uzyskał wrażenie przestrzenności wierzchniej szaty sportretowanego oraz miękkich struktur bogatej kotary. Zabiegi te sprawiają wrażenie umownych znaków realnej rzeczywistości. Posadzka widziana z góry, uzmysławiająca perspektywę, stanowi rozstrzygnięcie nawiązujące do sposobu prezentowania tła pierwszoplanowych scen figuralnych o treści hagiograficznej, kultywowanego w siedemnastowiecznym malarstwie cechowym¹⁹⁰. Są to oznaki stosunkowo niskiego poziomu warsztatu plastycznego malarza, naśladowującego niektóre rozstrzygnięcia formalne, stosowane w prowincjonalnym malarstwie rodzimym.

Książę Janusz Wiśniowiecki herbu Korybut (zm. 1636), którego wizerunek prezentujemy (il. 24), był koniuszym koronnym, starostą krzemienieckim. „Młodsze lata w rycerskim kunszcie pod Szpinolą, wielkim niegdyś hiszpańskim wojownikiem w Niderlandzie polerował, w którym tak potem w różnych okazjach, nie tylko experyencyą, ale i serdecznem mężstwem wygórował, że go zdolnym buławy mniejszej koronnej osądził Władysław IV król polski, którą mu i przysłał w r. 1636, ale go już przy zgonie znalazła passującego się z śmiercią¹⁹¹. Walczył przeciwko Osmanowi pod Chocimem, ze Szwedami w Prusach, przeciw Moskwie i Tatarom. W 1634 roku był posłem na sejm i komisarzem wojennym. Według Niesieckiego to „wielki [...] polski kawaler”, człowiek wielkoduszny w dziedzinie troski o bezpieczeństwo kraju i waleczny, żarliwy obrońca wiary katolickiej, ojcom bernardynom w Zbarażu „kon-

¹⁸⁸ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski...*, t. 9, s. 324-325.

¹⁸⁹ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski...*, t. 7, s. 57-60; t e n ż e, *tamże*, t. 9, s. 324-325.

¹⁹⁰ Przykładem może być obraz ukazujący św. Jana Kapistrana namalowany przez br. Szymona Hermanowicza, w zbiorach klasztoru ojców bernardynów w Leżajsku. Zob. *Leżajsk, Sokółów Małopolski i okolice*. Red. E. Ś n i e ż y Ń s k a - S t o l o t o w a, F. S t o l o t, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, Warszawa 1989, z. 4, s. 62, fig. 198.

¹⁹¹ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski...*, t. 9, s. 339-340.

went dokończył szcudrobliwie, i sustentacją opatrzył. [...] Umierając, gdy mu Boga pod osobami chleba utajonego przyniesiono, z łóżka się porwał, i padłszy na ziemię krzyżem, z wielkim go poszanowaniem przyjmował, aż się też do niego pokwapił po zapłatę, w samej prawie porze, kiedy i na niebo, i dla ojczyzny zabierał się więcej pracować¹⁹².

Obraz ujawniający niezbyt wysoki poziom artystyczny¹⁹³ jest portretem polskiego szlachcica w tradycyjnym stroju, posiadającego charakterystyczne cechy fizjonomii. Magnatowi towarzyszy skromny splendor. Przy sobie ma jedynie karabelę. Do kanonu całopostaciowych konterfektów sarmackich nawiązuje motywem kotary, postumentem pełniącym funkcję analogiczną do stolika, a także inskrypcją zawierającą informacje o godności i urzędach. Brak buławy, którą Janusz Wiśniowiecki otrzymał w roku śmierci, może sugerować, że dotychczasowe datowanie wizerunku na trzecią ćwierć XVII wieku¹⁹⁴ jest zbyt późne.

Portret Mikołaja Hieronima Sieniawskiego herbu Leliwa (zm. 1683) z około 1683 roku (il. 25)¹⁹⁵, znajdujący się w zbiorach wawelskich, prezentuje syna Adama Hieronima, pisarza polnego koronnego i Elżbiety Potockiej. Sportretowany był hrabią na Szklowie i Myszy, od 1663 roku rotmistrzem, od 1666 roku strażnikiem wielkim koronnym, od 1667 roku pułkownikiem, od 1668 roku chorążym wielkim koronnym, od 1674 roku marszałkiem nadwornym koronnym, w 1676 roku marszałkiem sejmu, starostą lwowskim, radomskim, rohatyńskim i piaseczyńskim, od 1680 roku wojewodą wołyńskim, od 1682 roku hetmanem polnym koronnym. „Powróciwszy z cudzych krajów, gdy się wojna domowa w Polszcze szerzyła, on z swego skarbu pancerną chorągiew, i wołoską, węgierską piechotę, i regiment dragonii okryty, za Janem Kazimierzem królem wiernie stawając, podniósł”. Walczył z Tatarami i Kozakami. Wsławił się pod Pohajcami i Chocimiem. Był uczestnikiem bitwy pod Wiedniem, gdzie dowodził lewym skrzydłem wojsk polskich. Zmarł w drodze powrotnej w Lubowli na Spiszu. Był fundatorem kościołów¹⁹⁶.

Wizerunek zawiera typową dla portretów sarmackich retorykę gloryfikującą sportretowanego, wyrażoną poprzez tarczę herbową i napis, a zwłaszcza karabelę,

¹⁹² Tamże, s. 339-340.

¹⁹³ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zakomponowany w owalu portret Janusza Korybuta Wiśniowieckiego znajdujący się w zbiorach Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku. Pod wizerunkiem istnieje inskrypcja: JANVSZ KORYBUTH X[sią]ZE WISNÍOWIECKÍ KONÍVSZY KORONNY KRZEMIENIECKÍ STAROSTA SYN KONSTANTEGO WOIEWODY RVSKIEGO VMARŁ W WISNÍOWCV ROKV 1636 ANIA 9 NOVEMBRA WIEKV SWEGO 38. Na portrecie leżajskim żupan jest czerwony, identyczny jest jednak układ postaci, sposób przewieszenia delii i wygląd rękojeści karabeli, można więc postawić niezdecydowanie tezę o pochodzeniu obu konterfektów od tego samego twórcy.

¹⁹⁴ Жывопіс Беларусі..., il. 137.

¹⁹⁵ T. Ch r z a n o w s k i, *Portret staropolski...*, il. na s. 38.

¹⁹⁶ K. N i e s i e c k i, *Herbarz polski...*, t. 8, s. 350. Zob. *Złota księga szlachty polskiej*, r. XVIII, red. T. Ż y c h l i ń s k i, Poznań 1896, s. 129.

symbolizującą niewątpliwie waleczność, i buławę, informującą o godności hetmańskiej. Zgodna ze starym kanonem portretu sarmackiego jest zwłaszcza kompozycja ze stolikiem i ujęciem pozy modela. Sieniawski ma na sobie żupan z niskim stojącym kołnierzem, nawiązującym do mody funkcjonującej po 1680 roku¹⁹⁷, a także kontusz. Najwcześniejsze szaty tego typu były zapewne strojnymi okryciami wierzchnimi, często podbijanymi futrem, z szamerowanym zapięciem. Charakterystyczne dla późniejszych kontuszy wyloty zwane łapciami, czyli rękawy rozcinane i odrzucone na plecy, pojawiły się prawdopodobnie w latach sześćdziesiątych XVII wieku. Kontusz uwzględniony w portrecie ma wspomniane elementy, a prawa poła jego przodu, zgodnie z modą tamtego okresu, zachodzi na lewą, tak jak we wschodnich kaftanach¹⁹⁸. Ów strój, bez delii, jest więc nieco odmienny od spotykanych na analizowanych dotąd konterfektach.

Portret ten o niezbyt wysokim poziomie artystycznym, wykazujący błędy rysunkowe, płaski modelunek i jednolite plamy barwne, powstały w pracowni anonimowego malarza cechowego, pierwotnie zapewne znajdował się w galerii rodowej w zamku w Sieniawie, przejętym po 1726 roku przez Czartoryskich, zamieszkałym do około połowy XVIII wieku. W 1933 roku obraz został przekazany do zbiorów wawelskich przez Jadwigę z Piegłowskich Tarnowską ze Śniatynki¹⁹⁹.

Na przełomie XVII i XVIII stulecia z kontuszów zniknęły zapięcia pasmante-ryjne i futrzane podbicia, w latach trzydziestych i czterdziestych XVIII wieku szyto je bardzo długie, sięgające do ziemi²⁰⁰. Z tego typu ubiorem mamy do czynienia na portrecie króla Augusta III z dynastii Wettynów (zm. 1763) (il. 26) z około 1737 roku²⁰¹, namalowanym przez Louisa de Silvestre (zm. 1760), reprezentującego sztukę francuską²⁰².

¹⁹⁷ M. Moźdzysłowska-Nawotka, *iw.*, s. 78.

¹⁹⁸ Kontusz stanowiący szatę wierzchnią posiadał charakterystyczny krój pleców z tak zwanym słupem, czyli środkiem pleców bez odcinania w stanie, przechodzącym wąskim, długim prostokątem do dolnego brzegu kontusza. Do słupa z każdej strony doszyte były kloszowe boki, układające się w fałdy. Tamże, s. 66-67.

¹⁹⁹ *Odsiecz wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, t. 1-2, Kraków 1990, nr kat. 246 (S. Kozak); K. Kuczman, *Portrety szlacheckie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008, s. 9-10. Niemal identyczny w kompozycji portret Sieniawskiego, z tego samego roku, lecz nieco mniejszy, z inskrypcją w języku łacińskim, jest własnością Muzeum Narodowego w Warszawie. *Rzeczpospolita w dobie Jana III. Katalog wystawy Zamku Królewskiego*. Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej wrzesień-październik 1983, red. A. Gieystor, E. Suchodolska, Warszawa 1983, nr kat. 516.

²⁰⁰ M. Moźdzysłowska-Nawotka, *iw.*, s. 66-67.

²⁰¹ Tamże, il. na s. 76.

²⁰² S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolorz, *iw.*, s. 86. Zob. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silvestre_Augustus_III_in_Polish_costume.jpg?uselang=p.

Fryderyk II, syna Augusta II i Krystyny Eberhardyny Hohenzollern, od 1733 roku był elektorem saskim. W 1712 roku złożył potajemnie wyznanie wiary katolickiej w Bolonii, w 1717 roku we Wiedniu publicznie wyrzekł się protestantyzmu. Na tron Polski został wybrany mniejszością głosów w 1733 roku i rok później koronowany na Wawelu. Nie znał języka polskiego, a większość czasu spędzał w Dreźnie²⁰³.

Autor konterfektu centralnym ujęciem modelu we wnętrzu wyposażonym w stół, kotarę i detale architektoniczne partycypował w tradycji ikonograficznej znanej w wielu krajach Zachodniej Europy. Jego koncepcję charakteryzuje wielki rozmach przedstawienia czytelny w stylu pojedynczych sprzętów, ułożonych w sposób ukazujący isticie europejski splendor i ogromne bogactwo formy. Kontekst wspomnianych elementów nie był obcy polskiej tradycji ikonograficznej, kultywowanej zwłaszcza w środowiskach rodzimego malarstwa cechowego, można więc uznać, że portret Augusta III jest w swej zasadniczej idei sarmacki. Stół, który na wizerunkach szlachty polskiej był zwykle miejscem eksponowania przedmiotów symbolizujących godności osoby portretowanej, tym razem prezentuje regalia. Na oparciu fotela, okrytego bogatym wzorzystym płaszczem z gronostajami, widnieje monogram władcy AR (Augustus Rex). Wiele mówiącym elementem trzeciego, odległego planu obrazu jest biała sylwetka pałacu.

Szczególnie godny uwagi wydaje się ubiór monarchy: biały długi żupan sięgający do stóp oraz tak samo długi czerwony kontusz, nawiązują do mody z lat czterdziestych XVIII stulecia. Wtedy to, po przeszło czterdziestoletnim okresie kryzysu, nastąpiła zasadnicza część odbudowy wewnętrznej państwa, polegającej na szybkim rozwoju szkolnictwa i jego reformie w kolegiach pijarskich i jezuickich. Mecenat królewski umożliwił edycję pomników prawa i historiografii polskiej. Drezno, a zwłaszcza Lipsk, stały się centrami wydawnictw w języku polskim, a lipskie środowisko intelektualne, wspierane przez Załuskich, propagowało na całą Europę osiągnięcia życia umysłowego w Polsce. Zmianom tym towarzyszyło odrodzenie kultury sarmackiej²⁰⁴.

W świetle tych zjawisk łatwo zrozumieć inwencję malarza, z pewnością kształtowaną odgórnymi wskazaniem politycznymi, domagającymi się ukazania w monarsze z Wettynów sarmatę. Polski ubiór stanowi zarazem strój Orderu Orła Białego, ustanowionego w 1705 roku przez króla Augusta II Sasa. Order ten początkowo miał kształt owalnego medalu, około 1710 roku zaś ośmiorożnego krzyża, czerwono-emaliowanego z białym obrzeżem i z osadzonym białym emaliowanym orłem. Z kątów krzyża wychodziły cztery pęki promieni, a górne ramię wieńczyła złota korona królewska. W 1713 roku krzyż został powiększony. Znikła korona nad górnym ramieniem na rzecz pierścienia do przewlekania szerokiej błękitnej wstęgi,

²⁰³ M. W ó j c i k, *August III z dynastii Wettinów*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 1, red. R. G r y g l e w i c z i n., Lublin 1985, kol. 1069-1070 (tamże wcześniejsza bibliografia).

²⁰⁴ J. S t a s z e w s k i, *August III Wettyn*, w: *Królowie elekcyjni. Leksykon biograficzny*, red. I. K a n i e w s k a, Warszawa 1997, s. 205-206.

zakładanej przez lewe ramię, na której przy prawym boku miało się odtąd nosić order. W 1713 roku pojawił się również dodatkowy element odznaczenia w postaci dużej haftowanej złotymi nićmi i blaszkami ośmiopromiennej gwiazdy do noszenia na lewej stronie piersi. Gwiazdę zdobił promienisty krzyż, tak zwany kawalerski²⁰⁵. W takiej formie order ten widzimy na analizowanym przez nas portrecie.

W drugiej połowie XVIII wieku powstał całopostaciowy konterfekt Janusza Antoniego Wiśniowieckiego herbu Korybut (zm. 1741) (**il. 27**)²⁰⁶. Obraz przedstawia kasztelana krakowskiego, starostę krzemienieckiego, paczewskiego, marszałka nadwornego litewskiego, kasztelana wileńskiego, wojewodę krakowskiego, marszałka trybunału koronnego. Słynął z pisarstwa. Przyczynił się do powstania fundacji Kolegium Krzemienieckiego i lwowskiego kościoła franciszkanów. Zmarł we Lwowie w 1741 roku. „Nieporównana w nim ludzkość, pańska szczodroblivość, męztwo, którego dał dowody pod Konieczpolem i indziej [...] Siła się przyczynił, nie mniej i na inne przybytki Boskie hojny”²⁰⁷.

Układ postaci magnata, zwróconego w stronę widza, a także pozycja lewej ręki wspartej o biodro i prawej trzymającej przedmioty symbolizujące pozycję społeczną, przypomina schematy kompozycyjne powielane w siedemnastowiecznych konterfektach. Elementem portretu pochodzącym z minionej epoki jest kotara, wypełniająca górną strefę obrazu, współtworząca przedstawienie na pierwszym planie. Na obrazie brak stolika. Detalem o szczególnej wymowie jest zbroja używana w XVIII stuleciu oraz ubierany w tym okresie zamiast delii, stanowiący wierzchnią szatę obszerny, rozwiany czerwony płaszcz z gronostajami, spięty pod szyją na jedną ozdobną zapinkę. Istotnym szczegółem jest Order Orła Białego w formie używanej w tamtych czasach²⁰⁸.

Wykwintny splendor, czytelny w stroju sportretowanego i wyposażeniu wnętrza pełnego obficie sfałdowanych draperii oraz dbałości o szczegóły, kontrastuje z niedoskonałością warsztatu plastycznego, widoczną w przesadnej mimice twarzy, w sztucznym skręcie bioder oraz w pozornym ruchu postaci, uzewnętrznionym za pomocą gestu nieznacznie wyciągniętego ku przodowi prawego ramienia i prawej nogi.

Portret ten przypomina układ i zarys zasadniczych elementów konterfektu *en pied* króla Augusta II z Wettynów (zm. 1733)²⁰⁹ (**il. 28**). Obraz, wykonany w 1709 roku przez Louisa de Silvestre (zm. 1760), znajduje się w Muzeum Narodowym

²⁰⁵ Odznaczenia te różniły się wielkością i bogactwem ozdób. Z. Puchalski, I. J. Wojciechowski, *iw.*, s. 12-14. M. Możdżyńska - Nawotka, *iw.*, s. 76.

²⁰⁶ T. Chrzanowski, *Portret staropolski...*, il. na s. 47.

²⁰⁷ K. Niesiecki, *Herbarz olski...*, t. 9, s. 362.

²⁰⁸ Por.: Z. Puchalski, I. J. Wojciechowski, *iw.*, s. 12-14. M. Możdżyńska - Nawotka, *iw.*, s. 76.

²⁰⁹ J. A. Gierowski, *August II Wettyn*, w: *Królowie elekcijni*, red. I. Kaniewska, Kraków 1997, s. 163.

w Warszawie²¹⁰. Ukazuje monarchę wyróżnionego pełną zbroją, stojącego we wnętrzu pałacowym, wypełnionym teatralnie zawieszoną kotarą. Na lewym ramieniu ma nałożony błękitny podbity gronostajem płaszcz z naszytą gwiazdą Orderu Orła Białego. Przed fotelem, z lewej strony, leży hełm z czarnym pióropuszem, a z prawej strony na stoliku spoczywa korona z berłem. Schemat kompozycyjny portretu wzorowany jest na podobnych obrazach francuskiego malarza Hiacynta Rigauda. W pracowni Louisa de Silvestre powstawały dla celów propagandowych portrety monarchy w podobnym typie lub zredukowane do popiersia. Ukazywały one cały splendor i godność króla, tak jak je formułowała sztuka dworska we Francji²¹¹.

Portret Wiśniowieckiego nawiązuje do wspomnianego konterfektu układem postaci. W obu dziełach widać podobne pozycje ramion, odzwierciedlających władczy gest oraz szaty w niemal identyczny sposób podbite gronostajami, choć płaszcz nałożony na lewe ramię króla jest ciemnobłękitny. Uderzające analogie widoczne są w układzie tkaniny i w rozdysponowaniu jej pojedynczych fałd, a także w sposobie prezentowania Orderu Orła Białego. Różnicę stanowi zbroja, która na konterfekcie monarchy jest pełna, zaś na obrazie Wiśniowieckiego sięga do pasa. Poza tym wspomniany szlachcic trzyma w prawej dłoni buławę, król zaś berło.

Na obu obrazach mamy do czynienia z wnętrzem podobnie wypełnionym teatralnie zawieszoną kotarą, z występującą od lewej strony bogato zdobioną krawędzią poręczy fotela w kształcie ślimacznicy oraz z układem dolnej krawędzi płaszcza. Miejsce eksponowania hełmu z czarnym pióropuszem wypełnia na portrecie Wiśniowieckiego inskrypcja. Podobnie zakomponowana jest prawa strona sceny pierwszoplanowej. Szczególnie charakterystyczne są formy stolika z ozdobnie profilowaną nogą oraz widoczne nieco w głębi kontury gzymsu, przynależące do detali symbolicznej architektury pałacowej. Schemat kompozycyjny portretu królewskiego mógł zainspirować nieznanego autora portretu Wiśniowieckiego. Podobieństwa te wydają się znaczące, gdy chodzi o datowanie portretu. Wydaje się prawdopodobne, by obraz powstał przed drugą połową XVIII wieku²¹².

XVIII wiek był okresem znacznego wzrostu produkcji malarstwa portretowego. Proces ten łączył się z intensywną odbudową zniszczonych w czasie Wojny Północnej pałaców i dworów. Pojawiło się wówczas zapotrzebowanie na podobizny osób nie tylko współcześnie żyjących, lecz także antenatów, mające zastąpić zniszczone galerie lub tworzyć nowe. Były to wizerunki przeznaczone do komnat pałacowych, nierzadko kopie starszych konterfektów sporządzonych w oparciu o współczesne wymogi zleceniodawcy. Do pewnego stopnia spełniały warunki tak zwanego „idealnego wizerunku przodka”, charakteryzującego się występowaniem inskrypcji na powierzchni neutralnego tła. Sam wizerunek sprawiał wrażenie całkiem umownego.

²¹⁰ F. St o l o t, *Malarstwo...*, il. na s. 66.

²¹¹ S. K r z y s z t o f o w i c z -K o z a k o w s k a, F. St o l o t, *iw.*, s. 86.

²¹² Por.: T. C h r z a n o w s k i, *Portret staropolski...*, s. 47.

Z portretów tego typu przemawiał naiwny realizm i niskie walory artystyczne. Niektóre z nich stanowiły cenny dokument kostiumologii z początku XVI wieku²¹³.

4. Podsumowanie

Prezentacja uwzględnionych w rozprawie przykładów malarstwa portretowego, zawdzięczających swoje powstanie artystom obcym, działającym we własnych

²¹³ Por. Duma i wolność..., s. 14. Do wizerunków tego typu wypada zaliczyć całopostaciowy konterfekt Jana Krzysztofa Tarnowskiego (zm. 1567) – dzieło nieznanego polskiego malarza powstałe w XVIII w. Sportretowany stoi na tle ogólnikowo zaznaczonego wnętrza. Ma na sobie srebrzystą szatę przypominającą żupan, sięgającą z przodu powyżej kolan, z tyłu do kostek, na piersi bogato szamerowany. Wierzchnią szatę stanowi delia z szarego adamaszku, podbita czarnym futrem, przykrywająca lewą część postaci. Szlachcic na nogach ma czerwone buty sięgające powyżej kolan, na głowie zaś czarny futrzany kołpak z bogatą szkofią i srebrzystymi piórami. W prawej ręce trzyma białą chustę z kolorowym haftem. Spod delii wysuwa się rękojeść szabli. W obrębie pierwszego planu sceny, w górnej strefie płótna, widnieje przewieszona kotara z trenem opadającym wzdłuż lewej krawędzi obrazu. Pod kotarą znajduje się obszerna inskrypcja charakteryzująca sportretowanego: „Joannes Christophorus Comes / In Tarnow Tarnowski. Castelanus [tak] / Woynicensis Opulentia Tesauri et / Bonorum Immobilium eo Tempore in Com / morabilis, Cum Anna Comitissa Odrowansionis / filia quam Progenerat Gena Ducissa Ma / soviae nullum reliquit Succesorem. Natus / Joanne Amor Comite in Tarnow Supr : Exer / cituum Poloniarum Lussitanorum Hunga / rorum et Bohemorum Ducis Victores / [...] mo et Sophii Comitissa de Szydłowiec / Succesit [...] ei Soror Germana Sophia Ducis / Constantini Palatini Kiiioviae et Marschalei / [...] yszae . Coniunx. Sepultus Tarnoviae in He / reditaria... Collegiata Ecclesia. Sub Extracto / Marmoreo Mausoleo Parentii Suo Exercitu / um Duci Nominato Ae 1485”. Na ciemnym tle po prawej stronie widnieje herb. Strój Tarnowskiego jest być może szesnastowiecznym ubiorem rycerza portugalskiego z pewnymi elementami węgierskimi, takimi jak miękka czapka z futra, ozdoba z piór przy czapce, typ szabli, krótko podcięty z przodu żupan do konnej jazdy. Węgierskie akcenty mogły służyć ilustrowaniu związków rodziny Tarnowskich z Węgrami. Konterfekt stanowi jeden z pięciu reprezentacyjnych portretów Tarnowskich, namalowanych w tym czasie: Jana (zm. 1561), Jana Krzysztofa (zm. 1567), Gabriela Amora (zm. 1628), Michała Stanisława (zm. 1654/55) i Aleksandra Dominika (zm. 1707). J. Ruszczyćówna, Portret polski XVII i XVIII w. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień-maj 1977, poz. 105, il.5. Zob. Л. И. Тананаева, Сарматский портрет. Из Историй польского портрета эпохи барокко, Москва, 1979, s. 125; Z. Żygulski, Akcenty tureckie w stroju Batorego..., s. 6-67, s. 65 (il.); Orient w sztuce polskiej. Katalog wystawy, czerwiec-październik 1992, red. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 1992, s. 69, poz. II/21, il. 65; J. K. Ostrowski, Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury?..., s. 53; J. T. Petrus, Kierunki malarstwa portretowego w Polsce w w. XVI, w: Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie, t. 2, red. E. Zawadzka, Kraków 1985, s. 68, il. 6; B. Biedrońska-Słotowa, Kogo przedstawia portret Jana Krzysztofa Tarnowskiego? Szesnastowieczna geneza orientalizacji gustu w siedemnastowiecznej Polsce, w: Sztuka XVII w. w Polsce. Materiały sesji SHS, Kraków grudzień 1993, Warszawa 1994, s.133-141; M. Ochnio, Czy portret J. K. Tarnowskiego jest wizerunkiem pośmiertnym? „Studia Muzealne”, 19 (2000), s. 112-119 (tamże tłumaczenie inskrypcji autorstwa W. Seńko).

zagranicznych pracowniach bądź na terenie Polski oraz malarzom rodzimym, wskazała na znaczenie takich elementów, uznawanych za typowe dla portretu zwanego sarmackim, jak pierwszoplanowe ujęcie postaci tytułowej na tle kotary i w kontekście stolika pełniącego funkcję miejsca prezentowania najbardziej zasadniczych atrybutów osoby sportretowanej. Z dorobku wielu znawców sztuki wynika, że wyszczególnione elementy kompozycji występowały już na szesnastowiecznych konterfektach *en pied*, przedstawiających władców i wielmożów włoskich²¹⁴, hiszpańskich²¹⁵, francuskich²¹⁶, flamandzkich czy holenderskich²¹⁷, z oczywistych racji nie można więc było uznać tychże elementów za produkt sztuki polskiej²¹⁸. Swoje źródło w twórczości artystów Europy Zachodniej mają także inne cechy staropolskiego malarstwa portretowego, takie choćby jak linearyzm, dekoracyjność, ozdobność stroju uzupełnianego klejnotami, upodobanie do dwuwymiarowości i inne²¹⁹.

Zagadnienia tego, choć dotyczącego malarstwa portretowego w ogólności, nie można było pominąć w materiale przewidzianym w rozprawie. Zasługiwało ono na omówienie w pierwszej kolejności. Specyficzne rodzime cechy wizerunku polskiego szlachcica, uznawane za echo inwencji twórczej Marcina Kobera, wyrażonej w całopostaciowym portrecie króla Stefana Batorego, przedstawione zostały dopiero w dalszej kolejności. Za Dobrowolskim²²⁰ przyjęto, że obrazy naśladowujące ów znamienity konterfekt utrzymane były w typie „malarstwo-syntetycznym”, rozprzestrzenionym na całym obszarze kraju w XVII wieku. Charakteryzowały się nieco sztywnym upozorowa-

²¹⁴ A. G e n t i l i, *Malarstwo w Wenecji i Veneto w XVI wieku*, w: *Galeria Narodowa w Londynie. Arcydzieła malarstwa (I dipinti della National Gallery di Londra)*, red. E. C a n d e r, Warszawa 2001, il. 251; G. R o m a n e l l i, *Artyści obcego pochodzenia i nowe tendencje*, w: *Wenecja. Arcydzieła malarstwa (I dipinti di Venezia)*, red. A. G o g u t, Warszawa 2003, il. 327; A. B e t t a g n o, G. F o s s a l u z z y, *jw.*, il. 269.

²¹⁵ W. B u r c h a m, *jw.*, il. 307; A. E. P é r e z S á n c h e z, *jw.*, il. 60, 167, 172, 206.

²¹⁶ D. F o l g a - J a n u s z e w s k a, *jw.*, il. na s. 613.

²¹⁷ Ch. B r o w n, *jw.*, il. 500, 638; D. F o l g a - J a n u s z e w s k a, *jw.*, il. na s. 162, 263.

²¹⁸ Zob. A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”?*..., s. 45–46; K. Kalinowski, *Kultura szlachecka w Polsce w XVII i XVIII wieku*, w: *Duma i wolność. Obrazy szlachty polskiej w dobie baroku. Katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Poznaniu marzec-kwiecień 1991*, red J. Dziubkowska, Z. Dolczewski, K. Kalinowski, Poznań 1991, s. 13.

²¹⁹ Precyzja i drobiazgowość w traktowaniu formy każą ówczesny portret objąć pojęciem stylu rysunkowo-analitycznego. W czasach Batorego, u schyłku XVI wieku, ukształtował się prawdziwie oryginalny portret polski, który swój pełny wyraz osiągnął jednak w ciągu następnego stulecia. Także ten portret należał do wielkiej rodziny wizerunków związanych z Północą, o odmiennych niż sztuka włoska tendencjach artystycznych. Zachowała się w nim skłonność do dużych, płasko położonych plam barwnych z silnym uwzględnieniem czerwieni. Najbardziej istotną cechą stał się rys reprezentacji, a więc dostojna poza modelu ujętego w całej postaci i neutralne tło, uzupełnione niekiedy kotarą. Wyrażał aspiracje sztuki przede wszystkim dworskiej, pozostającej na usługach króla i magnatów. T. D o b r o w o l s k i, *Malarstwo...*, s. 228–229.

²²⁰ T. D o b r o w o l s k i, *Polskie malarstwo portretowe...*, s. 97–98; t e n ż e, *Cztery style portretu „sarmackiego”...*, s. 91.

niem postaci, monotonnymi płaszczyznami ubioru oraz dążnością do realistycznego oddawania rysów twarzy. Z wcześniejszych ustaleń zaczerpnięto również pogląd, że demonstrowane w tych portretach przedmioty o określonej symbolice, stanowiące oznaki władzy lub godności, uzupełniane były często nieorganicznymi wkomponowanymi w malowidło herbami i napisami informacyjnymi. Powyższe cechy znalazły swój najpełniejszy wyraz w twórczości wielu malarzy działających zwłaszcza na prowincji, którym do pewnego stopnia obce były reminiscencje sztuki znamienitych środowisk twórczych Zachodniej Europy. Na miarę swego talentu usiłowali oni realistycznie odwzorowywać twarze swych modeli, przedstawiali ich przypadłości, takie jak blizny wojenne, ślady przebytych chorób, bijatyk na libacjach czy wreszcie naturalną starość. Wizerunki tak wykonane, nierzadko zredukowane do przedstawień w półpostaci, były masowo produkowane w Polsce. Szczególne nasilenie tego zjawiska przypadało na pierwszą połowę XVII stulecia²²¹.

Omawianiu poszczególnych konterfektów towarzyszyło dążenie do wskazania w danym wizerunku atrybutów pretendujących do roli wizualnego dokumentu, upamiętniającego osobę sportretowaną, a także zawierającego określony przekaz adresowany do odbiorcy. Dotychczasowe badania sztuki okresu staropolskiego pozwoliły ustalić, że w ówczesnym malarstwie portretowym ważniejsze od informacji wskazujących na wysiłek twórczy było powielanie rozwiązań obiegowych, wynikające poniekąd ze słabej indywidualności większości artystów, a także z charakteru zamówienia społecznego. Troszczono się wówczas o tworzenie wspomnianych wyżej galerii rodzinnych, o naśladowanie wizerunku osoby możniejszej, o mnożenie kopii wykazujących małe zróżnicowanie formalne. Ponieważ portret był głównie łącznikiem między przedstawioną osobą a widzem, w układzie tym nie pozostawało wiele miejsca na organizację formalną samego dzieła ani na samego artystę najczęściej anonimowego²²².

Analizując poszczególne, tak rozumiane przykłady, wzięliśmy pod uwagę spostrzeżenia wielu znawców, dotyczące osób sportretowanych w stroju sarmackim, którzy nie zawsze czuli się sarmatami bądź tych, przedstawionych według mody zachodnioeuropejskiej, którzy nie odzegnawali się od sarmatyzmu bądź mieli własne odniesienie do tej ideologii. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby konterfekt Władysława Wazy (**il. 12**), na którym królewicz został przedstawiony w stroju narodowym, później zaś nosił się według mody zachodniej, oraz konterfekty tych, którzy wychowani w obcej kulturze, mieli potrzebę pozowania do portretu w stroju polskim²²³. Na wziętym pod uwagę portrecie króla Augusta III (**il. 26**) widzimy ubiór będący najbardziej przekonującym wyznacznikiem interpretacji samego portretu.

²²¹ M. Walicki, *Z zagadnień pozy portretowej...*, s. 269 nn.; T. Dobrowolski, *Malarstwo...*, s. 228-229; F. Stolor, T. Chruścicki, *iw.*, s. 88; F. Stolor, *Malarstwo...*, s. 62.

²²² J. K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury?...*, s. 54-55.

²²³ Por. tamże, s. 52.

Niektóre obrazy uwzględnione w rozprawie nie odbiegają pod względem ikonograficznym ani stylistycznym od portretów sarmackich i spełniają całkowicie postulaty „rodzimości”, przedstawiają jednak postacie pozbawione jakichkolwiek cech polskich. Przedmiotem dyskusji mogą być zwłaszcza wizerunki Albrechta Stanisława Radziwiłła (il. 7) i Jerzego Radziwiłła (il. 17), powstałe niewątpliwie w kręgu kultury sarmackiej. Pierwszy ze wspomnianych magnatów ucharakteryzowany jest na Szweda, a drugi nosi zachodnioeuropejską zbroję. Z kolei młody Aleksander Janusz Zasławski-Ostrogski ma długie ufryzowane włosy i bogaty francuski strój (il. 9), choć towarzyszy mu widoczny na drugim planie sługa w ubiorze polskim²²⁴. Cechy zewnętrzne, będące istotnym nośnikiem przekazu o sportretowanym, przesądzają o interpretacji wielu dzieł, uwzględnionych w rozprawie, nie mówią jednak o sarmatyzmie, który mogły skrywać zachodnioeuropejskie szaty.

Zastosowany w rozprawie podział materiału stanowi do pewnego stopnia implikację funkcjonowania w najnowszej literaturze fachowej takich pojęć, jak „portret z epoki sarmatyzmu”, „portret sarmaty” bądź „portret sarmacki”²²⁵. W pierwszym i drugim przypadku chodzi o kontekst czasu powstania dzieła, a także o system wartości i obyczaje portretowanego, o artystyczne składniki kultury obejmującej różnorodne zjawiska występujące w literaturze, sztuce, ideologii, polityce i świadomości społecznej, powstałe w wyniku przeobrażeń i zmian wiodących od geograficznych określeń i mitu o rodowodzie Polaków²²⁶. Kolejne pojęcie dotyczy samego portretu wyposażonego w określone, wspomniane wyżej rekwizyty oraz cechy formalne i symboliczne.

Uwzględniając w rozprawie portrety polskich *nobiles*, którzy woleli na swych wizerunkach prezentować się w strojach znanych modzie zachodnioeuropejskiej, a zatem wśród widomych oznak tak zwanej kosmopolitycznej europejskości, chciano uwydatnić wartości, dla których najważniejszym jest określenie „portretu z epoki sarmatyzmu” czy też portretu staropolskiego, nie uznano ich jednak za konterfekty w ścisłym znaczeniu sarmackie, lecz co najwyżej pretendujące do rangi „portretów sarmaty”, gustującego w zewnętrznym splendorze obcej proweniencji. Większość przykładów to te, które zasługują na miano nie tylko „portretu z epoki sarmatyzmu”, lecz także „portretu sarmackiego”.

Spośród wielu znanych aspektów analizy wybrano ten, który pozwala spojrzeć na konterfekty polskich królów, magnatów i przedstawicieli możniejszej szlachty wyłącznie w aspekcie treści i formy samych obrazów, charakteryzujących je jako malarskie nośniki prawdziwych bądź jedynie wykreowanych na zamówienie informacji o sportretowanym. Zaakceptowano pogląd utrzymujący, że o istocie portretu sarmackiego nie decyduje kompozycja zawierająca wyszczególnione wyżej elementy i pozę modela,

²²⁴ Por. tamże.

²²⁵ Zob. A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”?...*, s. 44.

²²⁶ S. Cyński, *iw.*, s. 15.

a zatem cechy wspólne całopostaciowym wizerunkom polskiego szlachcica i konterfektom *en pied*, znanym w malarstwie portretowym na terenie Zachodniej Europy, lecz jedynie znamienne wyłącznie dla rodzimego klimatu kulturowego. Przyjęto, że istotną inność wizerunku polskiego sarmaty stanowi właśnie strój sportretowanego oraz atrybuty wskazujące na jego przynależność do stanu szlacheckiego.

Rekwizyty tego typu wyróżniały polonusów od przedstawicieli innych narodów. Może o tym świadczyć wspaniały orszak posłów polskich, który w 1572 roku wyruszył do Paryża po nowego króla Henryka Walezego. Uczestnicy orszaku budzili podziw bogactwem i odmiennością strojów, składających się z charakterystycznych czapek i długich delii. „*De Thou* o przyjęciu posłów polskich do Henryka wysłanych mówiąc, to wyraża: zdziwiło Paryżanów ich szlachetne i dumne spojrzenie, powaga i długie gęste brody, sobolowe kołpaki, miecze ozdobne drogiemi kamieniami, boty z srebrnymi podkówkami, łuki i kołczany, długie złotolite szaty”²²⁷.

Na wyjątkowość polskich ubiorów szlacheckich wskazuje miedzioryt Paulusa Pontiusa z 1630 roku, sporządzony według olejnego szkicu wykonanego przed 1620 rokiem przez Petera Paula Rubensa, przedstawiający *Thomyris z głową Cyrusa*²²⁸. Wielofigurowa scena z „polonusami” nie zasługuje na miano portretu sarmackiego, zawiera jednak elementy charakteryzujące określoną grupę konterfektów, wyróżniając je wśród wizerunków *en pied*, powstałych w pracowniach renomowanych artystów na terenie Zachodniej Europy.

W 1574 roku Jan Krasieński w dziele dedykowanym Henrykowi Walezemu pisał: „Nasz ubiór narodowy długi, do węgierskiego i dalmackiego podobny. Naród polski w ubiorach nadzwyczajnie kocha się, możniejsi bogato się stroją, materyi na szaty bławatnych lub tkanic ze złota, futer sobolich i innych drogich używają, napierśniki złote lub srebrne zwykle noszą, takowemi haftkami suknie spinają, pasy mają złote lub srebrne perłami nasadzone, szable wielkiej ceny, czyli tak zwane karabele perskie w złotych lub srebrnych pochwach, których rękojeście kamieniami drogiemi i dyamentami sadzone”²²⁹. Warto nadmienić, że część Polaków w tamtym czasie nosiła się też po francusku²³⁰, jednak rodacy dystansowali się do kusych ubiorów zachodnich, ściągających gromy na tych, którzy „nie wstydzą się okazywać tych części ciała, które powinny być zakryte”²³¹.

Brane pod uwagę w naszej rozprawie kryterium formalne odnosi się przede wszystkim do samego przedstawienia, widocznego na portrecie, kostiumów i rekwizytów,

²²⁷ L. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane*, Warszawa 1830, s. 26, dostęp: <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=2885&from=publication>.

²²⁸ Zob. *Dzieła Rubensa w grafice niderlandzkiej XVII wieku ze Zbiorów Graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*. Katalog, oprac. A. Treiderowa, E. Fejlova, Łódź [1977], s. 56, il. 19 (kat. 114); J. Dzik, *Franciszek Leleszycki malarz religijny baroku*, Kalwaria Zebrzydowska 1998, s. 156.

²²⁹ L. Gołębiowski, *iw.*, s. 25–26.

²³⁰ Z. Żygułski jun., *Wpływ Orientu na kulturę dawnej Polski*, w: *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572-1764*, red. J. Sweny, Warszawa 2000, s. 69-71.

²³¹ M. Moźdzysłska-Nawotka, *iw.*, s. 39-40.

a tylko pośrednio do wspomnianych czynników kulturowych czy wynikających ze świadomości osoby portretowanej. Pozwala to pominąć poglądy ideologiczne modela²³², lecz przesądza o znaczeniu samego wizerunku. Portret sarmacki, określane przede wszystkim ze względu na wspomniane cechy, uważamy za plastyczną wykładnię przekazu sarmackości, różnej od tego, co w tamtych czasach zasługiwało na miano wartości obcych, reprezentowanych przez ludzi Zachodu.

Kryterium to nie podważa poglądu domagającego się badania portretu sarmackiego jako takiego w kontekście szeroko rozumianego tła kulturowego. Wizerunek tego typu, powstały w XVII i XVIII wieku, należał w większości bardziej do folkloru artystycznego niż do prawdziwie wielkiej sztuki baroku i z trudem poddawał się w badaniach regułom metod analitycznych wypracowanych w historii sztuki. Był częściej dokumentem kultury, jak trafnie pisał Ostrowski, niż prawdziwie wielkim dziełem sztuki²³³, lecz przede wszystkim znakiem rozpoznawalnym poprzez swe zewnętrzne cechy formalne i rekwizyty.

Droga ku rozstrzygnięciu wielu kwestii winna prowadzić poprzez wyodrębnienie w interesujących nas wizerunkach takich elementów, których genezę uzasadniałoby wyłącznie polskie tło kulturowe. W badaniach tego typu, opartych na tekstach źródłowych, trzeba by uwzględnić analizę konkretnych atrybutów przedstawienia w ścisłym ich odniesieniu do osoby sportretowanej. Bezcennych informacji mogą dostarczyć w pierwszej kolejności herbarze, pełne licznych odniesień do wielu źródeł, nawet już nieistniejących, a także listy, pamiętniki, kroniki i inne dokumenty historyczne. Tego typu badania pozwolą spojrzeć na wszystkie możliwe konteksty zaistnienia danego obrazu i ułatwią pełniejszą interpretację istotnych cech decydujących o uznaniu, w jakim stopniu zasługuje on na miano portretu sarmackiego.

Sarmatian portrait within the context of the Polish whole-person portrait painting

Abstract

It is the next part of the „Sarmatian Portrait” dissertation. The article aims at the presentation of the examples of portrait painting, produced both outside and within Poland in the second half of the XVIth and in the XVIIth century. Their main subject was the Polish noble, especially magnate holding great riches and an attitude of superiority over the rest of the Polish gentry.

²³² A. Małkiewicz, *Co to jest „portret sarmacki”?*..., s. 45.

²³³ F. Stolorz, *Malarstwo...*, s. 62.



1. Nieznany malarz, *portret Sebastiana Lubomirskiego* (ok. 1580 r.) – Muzeum Pałac Króla Jana III w Wilanowie



2. Nieznany malarz, *portret króla Zygmunta III Wazy* (1601-1604) – Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (spalony 1945 r.)



3. Joseph Heintz, *portret króla Zygmunta III Wazy* (pocz. 1625 r.) – Zamek Królewski w Warszawie



4. Nieznany malarz, *portret Mikołaja Wolskiego* (1616-1630) – kościół kamedułów na Białanach w Krakowie



5. Peter Danckers de Rij, *portret młodzińca* (ok. 1640 r.) – Muzeum Narodowe w Poznaniu



6. Peter Danckers de Rij, *portret mężczyzny* (ok. 1640 r.) – Muzeum Narodowe w Poznaniu



7. Nieznany malarz, *portret Albrechta Stanisława Radziwiłła* (1640 r.) – Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku



8. Bartłomiej Strobel, *portret Władysława Dominika Zasławskiego-Ostrogskiego* (1635 r.) – Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku



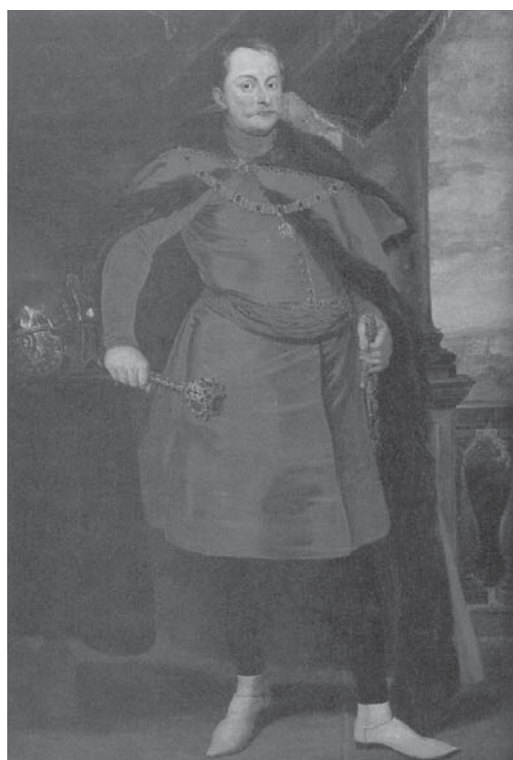
9. Andrzej Stech, *portret Aleksandra Janusza Zasławskiego-Ostrogskiego* (1670 r.) – Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku



10. Tomasz Dolabella, *portret Stanisława Tęczyńskiego* (przed 1634 r.) – Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu



11. Brodero Matthisen, *portret Stefana Czarnieckiego* (1659 r.) – Muzeum Narodowe w Warszawie



12. Nieznany malarz, *portret Władysława Wazy* (po 1621 r.) – Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie



13. Daniel Schultz, *portret Jana II Kazimierza Wazy* (ok. 1650 r.) – Zamek w Gripsholm (Szwecja)



14. Daniel Schultz, *portret Michała Korybuta Wiśniowieckiego* (1669 r.) – Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu



15. Jan Tricius, *portret Jana III Sobieskiego* (1677 r.) – Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie



16. Nieznany malarz, *portret Janusza Radziwiłła* (ok. 1690 r.) – Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu



17. Nieznany malarz, *portret Jerzego Radziwiłła* (2 poł. XVI w.) – Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku



18. Nieznany malarz, *portret Sebastiana Lubomirskiego* (ok. 1600 r.) – Muzeum Narodowe w Warszawie



19. Nieznany malarz, *portret Stanisława Lubomirskiego* (ok. 1649 r.) – Muzeum Narodowe w Warszawie



20. Nieznany malarz, *portret Krzysztofa Zbaraskiego* (ok. 1627 r.) – Lwowska Galeria Sztuki we Lwowie



21. Nieznany malarz, *portret Hieronima Radomickiego* (ok. 1652 r.) – Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk w Kórniku



22. Nieznany malarz, *portret Łukasza z Bnina Opalińskiego* (ok. 1640 r.) – Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie



24. Nieznany malarz, *portret Janusza Wiśniowieckiego* (3 ćw. XVII w.) – Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku



23. Nieznany malarz, *portret Krzysztofa Wiesiołowskiego* (1636 r.) – Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku



25. Nieznany malarz, *portret Mikołaja Hieronima Sieniawskiego* (ok. 1683 r.) – Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu



26. Louis de Silvestre, *portret króla Augusta III Wettyn* (ok. 1737 r.) – Muzeum Narodowe w Krakowie



27. Nieznany malarz, *portret Janusza Antoniego Wiśniowieckiego* (2 poł. XVIII w.) – Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi w Mińsku



28. Louis de Silvestre, *portret króla Augusta II Wettyn* (1709 r.) – Muzeum Narodowe w Warszawie