

## Myśli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego

\*

JAN K. OSTROWSKI

W dniach 1–4 października 1981 roku około 30 osób z Polski, Węgier i Czechosłowacji zamknęło się w murach zamku niedzickiego, aby wymienić poglądy na temat specyficznego gatunku sztuki portretowej, określonego w tytule spotkania jako portret typu sarmackiego<sup>1</sup>. Trwałym plonem seminarium jest tom materiałów wydany w roku 1985, zawierający 22 referaty oraz kilkanaście wypowiedzi dyskusyjnych<sup>2</sup>. Rozległość poruszanej problematyki uniemożliwia pobieżne choćby zasygnalizowanie wszystkich wątków seminarium. Poniższe uwagi koncentrują się na jednym w zasadzie zagadnieniu, jakim jest rzeczowa i geograficzna zawartość terminu „portret sarmacki”. Jak się wydaje, szczególnie w tej dziedzinie seminarium niedzickie przyniosło wyniki, pozwalające na zrobienie pewnego kroku naprzód.

Sformułowanie tematu seminarium i tytuł powstałej w jego wyniku książki sugerują istnienie szerokiego, nawet międzynarodowego konsensu odnośnie stosowania terminu „portret sarmacki”. W czasie seminarium sprawa wzbudziła jednak pewne zastrzeżenie. Adam Małkiewicz, stwierdzając występującą w literaturze daleko posuniętą niejednorodność rozumienia tego terminu, określił go jako nieprecyzyjny i wieloznaczny, stawiając nawet retoryczne oczywiście pytanie, czy jest on w ogóle potrzebny<sup>3</sup>. Ja sam starałem się zwrócić uwagę na trudności w przyporządkowaniu pojęciu „portret sarmacki” kategorii obiektów, wydzielonej na podstawie jednolitego kryterium<sup>4</sup>.

Seminarium wniosło nowe istotne elementy do tej problematyki, dostarczając argumentów na rzecz szerokiego rozumienia terminu „portret

<sup>1</sup> A. Małkiewicz, E. Śnieżyńska-Stolot *II Seminarium Niedzickie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 45, 1983, s. 116–118.

<sup>2</sup> *Seminaria Niedzickie*, t. 2: *Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech*, Kraków 1985 (dalej cyt. SN).

<sup>3</sup> A. Małkiewicz *Co to jest „portret sarmacki”? Kilka uwag na temat terminologii*, SN, s. 43–50.

<sup>4</sup> J.K. Ostrowski *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury? Uwagi o charakterze, metodach badania i wartościowaniu portretu zwanego sarmackim*, SN, s. 51–57.

sarmacki” jako produktu określonego typu kultury, nie zaś ograniczania go na podstawie kryteriów ikonograficznych (portret sarmacki = portret odzianego w żupan, delię lub kontusz Polonusa), a tym bardziej formalnych. Za szczególnie ważny można uznać referat Tadeusza Chrzanowskiego na temat sarmatyzmu w rzeźbie portretowej<sup>5</sup>, w którym w przekonujący sposób zostały włączone do kręgu kultury sarmackiej niezliczone nagrobki szlacheckie, należące pod względem stylowym do renesansu i manieryzmu. Pomnik leżącego rycerza, pozbawiony w zasadzie typowo sarmackich atrybutów, realizowany za pomocą języka formalnego wywodzącego się ze sztuki włoskiej, wyraża równie dobitnie jak kontuszowy portret ideologię stanową szlachty, kładąc nacisk na jej tradycyjną, rycerską komponentę<sup>6</sup>. (Nawiasem mówiąc, pomimo ogromnej przewagi rycerskich figur w zbrojach, w rzeźbie dokonała się nie później niż w malarstwie kodyfikacja wizerunku Sarmaty z wszystkimi jego orientalizującymi elementami, jak o tym świadczy choćby płyta nagrobna Pawła Samostrzelskiego w Sadkach pod Nakłem, datowana na lata około 1560–1580<sup>7</sup>.)

Dzięki referatowi Ewy Smulikowskiej pojęcie portretu sarmackiego możemy rozciągnąć również na kategorię wizerunków duchownych, które wykazują ideową i formalną zbieżność z konterfektami osób świeckich<sup>8</sup>.

Interesujące wyniki przynosi wreszcie praca Ireny Kubistalowej na temat portretu trumiennego braci czeskich z Leszna i Wschowy<sup>9</sup>. Żyjąca na zachodnich kresach Rzeczypospolitej wspólnota, znajdująca się na marginesie katolickiego w większości narodu, przez pielęgnację polskiego obyczaju starała się z całą świadomością podkreślić swą pełnoprawną przynależność do szlacheckiego społeczeństwa. Stosowanie typowych dla sarmatyzmu obrzędów pogrzebowych, których materialnym śladem jest portret trumienny, nabiera w ten sposób charakteru świadomej opcji ideowej, nie pozbawionej aspektów politycznych.

Ze wszystkich trzech wymienionych artykułów wynika, że dzieła sztuki portretowej, wyrosłe na gruncie sarmackiej kultury nie muszą koniecznie przedstawiać ubranego w polski strój wężala. Sarmata mógł kazać się uwiecznić równie dobrze w renesansowej zbroi (mniejsza o wierność jej odtworzenia), czy w szatach duchownego. Nawet na portretach trumiennych, których związek z obyczajowością sarmacką jest oczywisty, spotykamy przedstawienia mężczyzn w zachodnioeuropejskim stroju (ściślej w zbroi zachodnioeuropejskiego typu) i w równie kosmopolitycznej peruce<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> T. Chrzanowski *Portret sarmacki w polskiej rzeźbie i snycerstwie*, SN, s. 131–143.

<sup>6</sup> Zwracał na to uwagę już wcześniej M. Zlat *Typy osobowości w sztuce polskiej XVI w.* [w:] *Renesans*, Warszawa 1976, s. 263–265.

<sup>7</sup> Wspomniana przez Chrzanowskiego, op. cit., s. 135; por. też *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 11, z. 20: *Wyrzysk, Nakło i okolice*, oprac. T. Chrzanowski i M. Kordecki, Warszawa 1980, s. 39, il. 92.

<sup>8</sup> E. Smulikowska *Portret sarmacki stanu duchownego w Polsce*, SN, s. 167–176.

<sup>9</sup> I. Kubistalowa *Zespół portretów trumiennych braci czeskich w Lesznie i Wschowie*. SN, s. 183–188.

<sup>10</sup> Por. np. portrety Jana Samuela Zychlińskiego, muzeum w Lesznie (repr. Kubistalowa, op. cit., il. 100); Stanisława

Tak więc mechaniczne stosowanie kryterium zewnętrznej sarmackości portretowanego może prowadzić do nieporozumień i paradoksów, na które wskazywałem w moim wystąpieniu na seminarium. O wiele ważniejsze od orzekania na temat każdego wątpliwego wypadku i uporczywego poszukiwania w obrazach rodzimych realiów wydaje się zresztą prześledzenie wartości i znaczeń, jakie w interesującej nas epoce wiązano z noszeniem stroju narodowego, a co za tym idzie — również z uwiecznieniem się w takim stroju na portrecie. Poniższe uwagi na ten temat mają służyć jako przykład drogi, zmierzającej do ściślejszego powiązania portretu z całością kultury staropolskiej.

Jak wiadomo, polski strój męski, zbliżony do węgierskiego, mający również wiele cech orientalnych, ukształtował się w 2 połowie XVI w., a około roku 1600 zyskał już dość powszechną sankcję rodzimości. Dawne pamiętniki oraz literatura dotycząca historii obyczajów przynoszą bogaty materiał na temat opinii dawnych Polaków odnośnie do sposobów ubierania się. Na tym miejscu można oczywiście jedynie zasygnalizować najbardziej charakterystyczne stwierdzenia. Noszenie się po polsku uważano więc za wyraz stateczności, powagi, przywiązania do tradycji, które przeciwstawiano zniewieściałości i fircykostwu mody cudzoziemskiej<sup>11</sup>. Nie bez znaczenia była świadomość wschodniego pochodzenia rzekomych sarmackich przodków polskiej szlachty. Sprawa miała jednak i aktualny walor polityczny, szczególnie w 1 połowie XVII wieku. W ramach rodzimego ethosu szlacheckiego istotną rolę odgrywała przecież ideologia demokratyczno-republikańska, zasadniczo sprzeczna z dążeniem do *absolutum dominium* ze strony dworu Wazów, noszącego się w większości po cudzoziemsku.

Równie ważnym aspektem było trwałe kojarzenie stroju polskiego z cnotami wojskowymi. Trzeba tu przypomnieć, że moda węgiersko-orientalna dotarła do Polski w znacznym stopniu dzięki walczącym i ubierającym się na sposób wschodni formacjom husarii i pancernych, w których służba stała się z czasem cenionym przez szlachtę przywilejem. Żupan, delia, kołpak i węgierskie buty zastąpiły jako atrybut rycerskości zbroję, dobrą w wizerunku nagrobkowym, ale niepraktyczną i przestarzałą z punktu widzenia wymogów nowożytnego pola walki. Rodzimy strój stał się wręcz rodzajem munduru, obowiązującego hetmanów. Jak pisze Jędrzej Kitowicz „Skoro który pan otrzymał od króla JMci buławę wielką lub pełną, natychmiast — jeżeli używał stroju francuskiego — musiał przebrać

Antoniego Szczuki, kościół w Szczuczynie (repr. S. Wiliński *U źródeł portretu staropolskiego*, Warszawa 1958, il. 25); Hieronima Franciszka Jaraczewskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu (repr. J. Dziubkova *Portrety trumienne, tablice inskrypcyjne i herbowe*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, katalogi zbiorów, t. 1, Poznań 1981, s. 58); nieznanego szlachcica, Muzeum Czartoryskich w Krakowie (zob. *Galeria obrazów, katalog tymczasowy*, Wydawnictwa Muzeum XX Czartoryskich, t. 1, Kraków 1914, s. 49, nr 221).

<sup>11</sup> Zob. np. J.S. Bystroń *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce, wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1960, t. 2, s. 441-443; — P. Mrozowski *Orientalizacja stroju szlacheckiego na przełomie XVI i XVII w.*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986, s. 243-261.

się po polsku<sup>7</sup>. Tradycję tę złamał dopiero Franciszek Ksawery Branicki w roku 1773<sup>12</sup>. Po polski strój jako atrybut pana wojennego sięgali i królowie. W krytycznym momencie bitwy zborowskiej Jan Kazimierz zmienił szaty francuskie na polskie i osobiście zagrzewał wojsko do wytrwania. Dopiero po zawarciu ugody z Chmielnickim i powrocie do Warszawy ponownie przywdział strój cudzoziemski, co zresztą wywołało negatywne opinie<sup>13</sup>. Do tego wojennego epizodu z życia króla nawiązuje najprawdopodobniej jego portret pędzla Daniela Schultza ze zbiorów Gripsholmu, ze względu na żupan, delię, a nawet podgoloną głowę, tak bardzo różny od większości jego przedstawień (il. 1)<sup>14</sup>. Podobne przesłanki zadecydowały zapewne również o powstaniu wilanowskiego portretu Władysława IV, który usilnie zabiegał o opinię zwycięskiego wodza<sup>15</sup>.

Narodowy strój portretowanego stanowi więc istotny wyróżnik przynależności danego dzieła do kultury sarmackiej, nie może to być jednak wyróżnik jedyny, wykluczający inne, szersze kryteria. Zasygnalizowana wyżej problematyka wymaga dalszych, pogłębionych badań, a szczególnie jaskrawą lukę, którą należy wypełnić jak najprędzej, stanowi problem chorągwi nagrobnych. Kwestię tę przypomniała na seminarium Janina Ruszczyćówna<sup>16</sup>. Nasza wiedza na ten temat nie wykracza jednak poza kilka stwierdzeń, powtarzanych na ogół za Władysławem Łozińskim i Janem S. Bystroniem. Podstawową trudnością odstrasżającą badaczy jest tu katastrofalne wręcz wyniszczenie materiału zabytkowego, który stanowi dziś — jak należy domniemywać — kilka nie setnych nawet, a tysięcznych części pierwotnego stanu. Jak się wydaje, właśnie umieszczenie wizerunków zmarłych na chorągwiach stanowi o odrębności zabytków polskich. Same chorągwie znano i w innych krajach, zawierały one jednak jedynie napisy i elementy heraldyczne<sup>17</sup>.

Kapitałny problem geografii portretu sarmackiego poruszyła w swym referacie Janina Ruszczyćówna<sup>18</sup>, w mocno skróconym tekście drukowanym nie znalazł on jednak niestety należytego rozwinięcia. Sprawa jest zresztą bardzo skomplikowana, a każdy, nawet drobny postęp w tej dziedzinie wymaga żmudnych, niezwykle pracochłonnych badań. Jeżeli chodzi o portrety zdobiące niegdyś rezydencje szlacheckie, od ponad 40 lat pozostaje jedynie rozpoznawanie proveniencji obiektów w zbiorach muze-

<sup>12</sup> J. Kitowicz *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowiczowej, Warszawa 1985, s. 206.

<sup>13</sup> *Pamiętnik Mikołaja Jemiołowskiego*, wyd. A. Bielowski, Lwów 1850, s. 13 i 28.

<sup>14</sup> G. Ryba *Kopie graficzne według obrazów Daniela Schultza mł. (1615–1683) na tle jego sztuki portretowej*, Kraków 1985 (praca magisterska, mpis w Archiwum UJ), s. 75.

<sup>15</sup> O propagandzie tego rodzaju zob. J. A. Chrościcki *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów*, Warszawa 1983, s. 74–77.

<sup>16</sup> J. Ruszczyćówna *Geografia portretu sarmackiego w Polsce (uwagi wstępne)*, SN, s. 74–75.

<sup>17</sup> Obszerny artykuł O. Neubecker *Fahne*, s.v. [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 7, München 1973, omawiający m. in. chorągwie nagrobne (szp. 1126–1130) nie wymienia chorągwi z portretami. Portetów nie zawierają również znane mi przykłady chorągwi niemieckich i szwedzkich.

<sup>18</sup> Ruszczyćówna, op. cit., s. 73–79.



1. Daniel Schultz *Portret Jana Kazimierza*, ok. 1650. Sztokholm, Gripsholm, Nationalmuseum

alnych. Nieco lepiej przedstawia się sytuacja w dziedzinie portretów trumiennych, które przynajmniej w części zachowały się *in situ*. Jak wiadomo, najwięcej zabytków tego rodzaju znajduje się na terenie Wielkopolski. W katalogu zabytków dawnego województwa poznańskiego Janina Ruszczycówna naliczyła 94 obiekty, do których należałoby dodać kilkanaście dalszych w kościołach samego Poznania, bogaty zbiór tamtejszego Muzeum Narodowego oraz ważny zespół w Muzeum w Lesznie. Materiał z ziemi wschowskiej, nie objętej jeszcze wydanym drukiem katalogiem, znamy dzięki opracowaniu Ireny Kubistalowej<sup>19</sup>. Liczne i często bardzo interesujące artystycznie portrety trumienne ujawnia katalog zabytków dawnego województwa bydgoskiego i to nie tyle z terenu Kujaw, co z dawnego pogranicza północnego Rzeczypospolitej — powiatów toruńskiego, wąbrzeskiego, chełmińskiego, bydgoskiego, sępoleńskiego, grudziądzkiego i świeckiego. Rzadziej portrety trumienne występują na Mazowszu oraz w województwach południowych i wschodnich, znane są też przykłady ze Lwowa i Rusi Czerwonej, niektóre opatrzone ruskimi napisami<sup>20</sup>.

Uchwytny dziś fragment geografii portretu trumiennego pozwala na jedno przynajmniej stwierdzenie — mianowicie, że był on szczególnie rozpowszechniony na zachodnich i północnych kresach dawnej Polski. Dowodzi to żywotności kultury sarmackiej, która nie traciła swej oryginalności w kontakcie z odmiennym i stojącym wysoko pod względem cywilizacyjnym sąsiedztwem. Co więcej, stanowiła ona siłę przyciągającą dla osób pochodzenia obcego, jak o tym świadczą nazwiska niektórych portretowanych.

Znacznie słabiej rozpoznana jest geografia chorągwi nagrobnych. Pomimo wspomnianego już zniszczenia ogromnej większości zabytków, w tej dziedzinie można jeszcze zrobić wiele, ponieważ opisy wizytacyjne często wymieniają chorągwie zawieszane w kościołach. Nieliczne zachowane obiekty oraz przekazy źródłowe świadczą o bardzo szerokim rozpowszechnieniu tego typu zabytków, od Pomorza po Ruś Czerwoną, a nawet dalekie kresy ukraińskie (wzmianki o chorągwiach Piotra Konaszewicza Sahajdacznego i Tymofieja Chmielnickiego)<sup>21</sup>. Chorągwi używali zarówno katolicy, jak prawosławni i protestanci. Można przyjąć, że były one znane na całym terytorium Rzeczypospolitej, a przykłady chorągwi zawierających portrety ze Spisza i Orawy (Łąpsze Niżne, Zubrzyca Górna) oraz z Prus Książęcych<sup>22</sup> pozwalają snuć przypuszczenia na temat ekspansji obyczaju sarmackiego na mieszane pod względem etniczym obszary przygraniczne.

<sup>19</sup> I. Kubistalowa *Portret trumienny w południowo-zachodniej Wielkopolsce*. „Rocznik Leszczyński”. 6, 1982, s. 271–308.

<sup>20</sup> Por. przede wszystkim M. Gębarowicz *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław 1969 oraz P. Bielecki *Ukraińska portrietnaja żywopiś*, Moskwa 1981, s. 138–146.

<sup>21</sup> Gębarowicz, op. cit., s. 86–88; — Bielecki, op. cit., s. 54–55.

<sup>22</sup> T. Szydłowski *Powiat nowotarski. Zabytki sztuki w Polsce*, cz. III, t. I, z. 1, Warszawa 1938, s. 97–99, 174, 176. Jedna z chorągwi z Łąpsz znajduje się obecnie na zamku w Niedzicy. Już w trakcie druku niniejszej książki powstała praca magisterska J. Kozina *Chorągwie nagrobne*, Kraków 1988, mpis w Archiwum U.J. (tam dane na temat chorągwi pruskich.)

Geografia portretu typu sarmackiego ma przy tym aspekt międzynarodowy w o wiele szerszym sensie. Temat ten znalazł się w samym centrum zainteresowania uczestników seminarium, które z założenia ma służyć badaniom wzajemnych stosunków artystycznych polsko-czesko-słowacko-węgierskich. Specyfika tematu spotkania z roku 1981 nakażywała ponadto wyjście poza klasyczny krąg środkowoeuropejski i wzięcie pod uwagę również Rosji. Niestety, pominięto natomiast Ukrainę, której od połowy XVII w. nie można już sprowadzać do roli prowincji w ramach Rzeczypospolitej lub carstwa moskiewskiego.

Próbując rozwiązać powyższy problem należy postawić kolejno pytania o występowanie w sztuce portretowej krajów ościennych zjawisk zbliżonych do znanych z terenu Rzeczypospolitej, dalej o ich genezę ideową i formalną, wreszcie o prawomocność stosowania wobec nich określenia „sarmacki”. W ramach seminarium na pytania te udało się odpowiedzieć — jak się wydaje — tylko częściowo. Złożyła się na to z jednej strony nieobecność części referentów (luka ta została na szczęście wypełniona przez wydrukowanie nadesłanych tekstów), z drugiej zaś ukierunkowanie wystąpień większości kolegów z Czechosłowacji i Węgier, którzy starali się przedstawić materiał ze swych krajów w sposób możliwie wszechstronny, nie koncentrując się w wystarczającym stopniu na zagadnieniu wzajemnych relacji. (Taki polonocentryczny punkt widzenia jest usprawiedliwiony ze względu na miejsce, gdzie odbywało się seminarium, oraz o wiele bardziej zaawansowany w stosunku do innych krajów stopień opracowania materiału polskiego.)

Wyniki seminarium oraz dostępna literatura przedmiotu świadczą, że sytuacja kształtowała się odmiennie w każdym z krajów. W Czechach warunki historyczne i społeczne (brak samodzielności państwowej, bliski kontakt z Zachodem, brak, szczególnie po bitwie pod Białą Górą, warstwy drobnej i średniej szlachty, zniemczenie arystokracji) spowodowały, że nie ukształtował się tam rodzimy obyczaj szlachecki, zbliżony do panującego w Polsce i na Węgrzech, a co za tym idzie, pomimo pewnych interesujących zapowiedzi na początku XVII w., w zasadzie nie ma tam również portretu dającego się określić jako sarmacki<sup>23</sup>.

Podstawowe znaczenie ma uchwycenie wzajemnego stosunku pomiędzy rodzimą twórczością portretową Rzeczypospolitej i Węgier, łącznie ze Słowacją, w interesującym nas okresie wchodzącą w skład krajów korony św. Stefana. W czasie seminarium, pod wpływem referatów Gizelli Cenner-Wilhelmb<sup>24</sup> i Enikő D. Buzási<sup>25</sup> przeważał raczej pogląd, że pomiędzy

<sup>23</sup> Portretowi czeskiemu poświęcony był w ramach seminarium referat: E. Bukolská. *Malovaný portrét v Čechách v období renesance*, SN, s. 85–95; zob. też katalogi wystaw *Renesanční portret*, I i II, Roudnice n/L., 1972 i 1975 oraz J. Neumann Rudolfská Praha. Praha 1984.

<sup>24</sup> G. Cenner-Wilhelmb *Stilprobleme der ungarischen provinziellen Porträtmalerei im 17. Jahrhundert*, SN, s. 103–112.

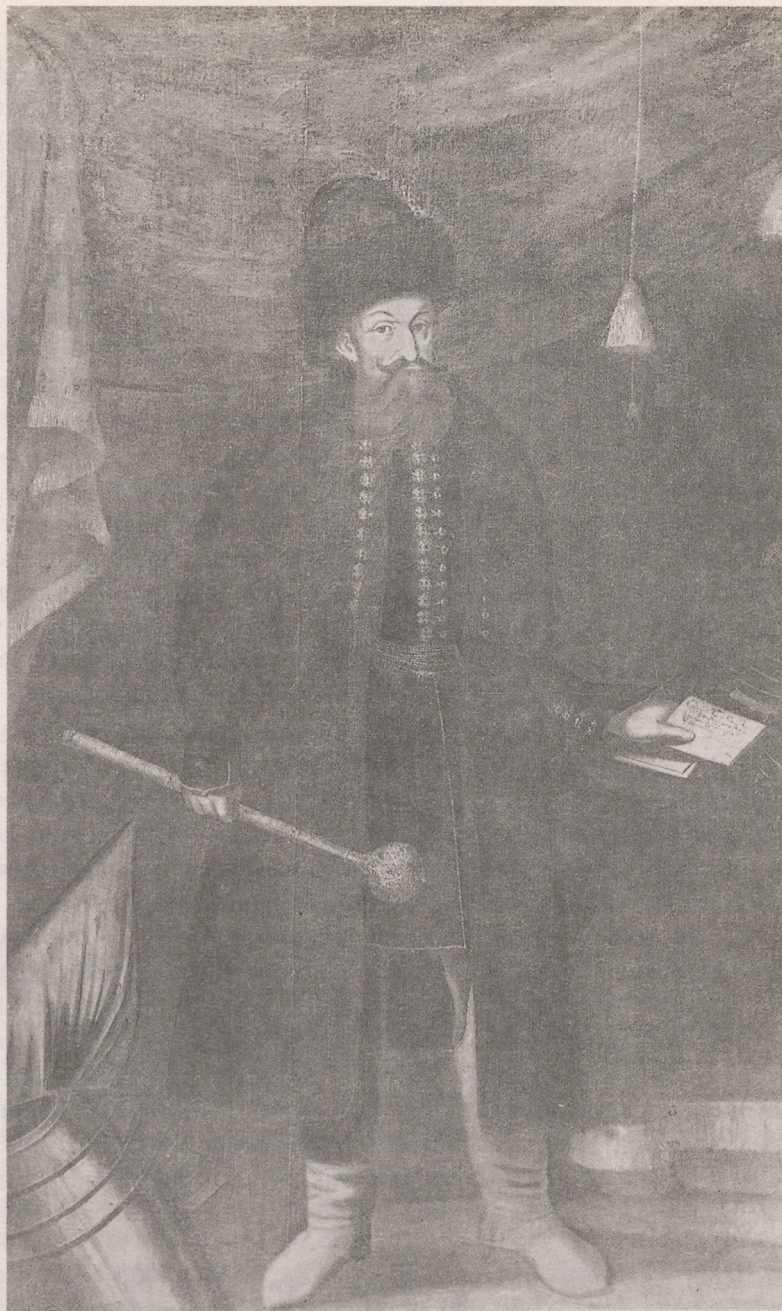
<sup>25</sup> E.D. Buzási *Ungarische Totenbildnisse des 17. Jahrhunderts (Zur Frage des geistigen Hintergrundes des Manierismus in Ungarn)*, SN, s. 177–182.



D. Comes Gaspar Illesházy  
de Kadan, Septimus à Trenčini.  
Inclitorum Costru Trenčiniens.  
et Liptoviensis Septimus ac  
Arvensis Supremus Comes.  
Sacrae Caesaris Regis Matris  
Consiliarius.

2. Portret Gaspara Illesházy, 1648. Muzeum w Trenčine





3. *Portret Jerzego Rakoczego*, poł. XVII w. Budapeszt, Węgierska Galeria Portretów

portretem polskim a węgierskim więcej jest różnic niż podobieństw. Uważna lektura materiałów drukowanych prowadzi jednak do wręcz przeciwnego wniosku. Wiąże się to między innymi z włączeniem do książki referatu na temat portretu na Słowacji (historyczne Górne Węgry) autorstwa Danuty Učnikovej<sup>26</sup>. Badaczka słowacka, i Gizella Cenner-Wilhelmb powołują się wielokrotnie na przykłady polskie jako analogie i precedensy portretów węgierskich. Reprodukowane wizerunki Gaspara i Jerzego Illesházy, Gabriela Bethlena, Jerzego Rakoczego, Gaspara Kornisa, Daniela Absolona czy Jana Kemeny'ego (il. 2 i 3)<sup>27</sup> wykazują najdalej idące analogie z zabytkami polskimi, tak jeżeli chodzi o pozę i strój portretowanego, jak i o jakości ściśle malarskie. Wydaje się więc, że jeżeli nie całe Węgry, to przynajmniej ich górna część oraz Siedmiogród wytworzyły typ wizerunku bardzo zbliżony do portretu polskiego.

Jak wspomniała w dyskusji Enikő D. Buzási, węgierska historia sztuki jest od dawna świadoma tych analogii. We wcześniejszej literaturze przyjmowano nawet, że na Węgrzech działali polscy malarze<sup>28</sup>. Dzisiejsi badacze starają się traktować te analogie raczej jako wynik paralelnego rozwoju, wynikającego z analogicznych warunków historycznych i społecznych. Obydwa kraje rzeczywiście łączyło zbliżone położenie w Europie Środkowej, wspólnota kultury późnośredniowiecznej oraz podobna struktura socjalna, z dominującą, liczną warstwą szlachecką, przypisującą sobie mniej lub więcej mityczną genealogię orientálną. (Węgrzy pragnęli wywodzić się od Scytów<sup>29</sup>). Zbliżone przesłanie ideowe portretu szlacheckiego w obydwu krajach, związane z manifestowaniem przywiązania do rodzimego obyczaju i tradycyjnego systemu wartości, na Węgrzech zawierało z pewnością silny element obrony tożsamości narodowej, który w Polsce pojawił się dopiero od czasów konfederacji barskiej i rozbiorów. Nie negując znaczenia powyższych faktów jako warunku ułatwiającego pojawienie się podobnych form artystycznych, ze względu na łączące obydwie kraje sąsiedztwo i intensywne kontakty należy się jednak wypowiedzieć za rozwiązaniem dyfuzjonistycznym. Sprawa pierwszeństwa i kierunku wpływów wymaga dalszych badań i nie jest chyba jeszcze ostatecznie przesądzona (choć sami badacze portretu węgierskiego odnajdują w Polsce precedensy dla swych zabytków, nie zaś odwrotnie). Trzeba przecież pamiętać choćby i o tym, że sarmacka moda przeniknęła do naszego kraju właśnie z Węgier.

Wpływowi portretu polskiego na malarstwo Rosji poświęcony został nadesłany na seminarium referat Łarisy Tananajewej z Moskwy<sup>30</sup>. W skład

<sup>26</sup> D. Učnikova *Galerie portretowe na Słowacji. Próba wyodrębnienia portretu lokalnego*, SN, s. 97–102. Zob. też książkę tejże autorki: *Historický portrét na Slovensku*, Bratislava 1980.

<sup>27</sup> Za użyczenie il. 2 winien jestem wdzięczność dr Danucie Učnikovej, a il. 3 — dr Gizelli Cenner-Wilhelmb.

<sup>28</sup> SN, s. 205.

<sup>29</sup> A. Petneki *Gens Sarmatica, gens Scythica. Szlachta i jej świadomość w Polsce i na Węgrzech*, SN, s. 23–30.

<sup>30</sup> L. Tananajewa „*Portret sarmacki na ziemiach rosyjskich*”, SN, s. 113–121.

4. Portret Lwa Naryszkina, lata  
dziewięćdziesiąte XVII w. Moskwa,  
Istoriczeskij Muzej



materiałów drukowanych wszedł również tekst Barbary Dąb-Kalinowskiej na ten sam temat<sup>31</sup>. Obydwie autorki są zgodne co do tego, że pod koniec XVII w. pojawiła się w Rosji pewna liczba całopostaciowych na ogół portretów, inspirowanych przez wpływy idące z Rzeczypospolitej, a być może, przynajmniej częściowo, wykonywanych przez przybyłych z Polski artystów. Z portretu sarmackiego przejęto charakterystyczną pozę i atrybuty dostojności, w tym również imitacje herbów, w Rosji wówczas jeszcze nie znanych<sup>32</sup>. Trzeba tu dodać, że przy całym swym prowincjonalizmie, również i forma malarska kilku branych pod uwagę wizerunków zdradza wyraźnie zachodnią proveniencję (il. 4). Nie jest więc w pełni zrozumiałe, dlaczego są one łączone w jedną grupę z siedemnastowiecznymi portretami carskimi, dywanowobarwnymi i płaskimi, malowanymi techniką temperową, a wywodzącymi się organicznie z malarstwa ikonowego<sup>33</sup>. Z referatów zdaje się wynikać, że „sarmackość” portretów rosyjskich

<sup>31</sup> B. Dąb-Kalinowska *Początki portretu rosyjskiego*, SN, s. 123–130.

<sup>32</sup> Tananajewa, op. cit., s. 116.

<sup>33</sup> Tamże, s. 117.



5. Portret Danily Jefremowa, 1752. Kijów, Muzej ukrajinskoho mistectwa



6. Portret Iwana Sulimy, ok. 1721. Kijów, Muzej ukrajinskoho mistectwa

była tylko przejawem przejściowej mody. Warto jednak rozpatrzyć również możliwości, iż być może wyrażała ona dążenia jakiegoś odłamu możnych rosyjskich do uzyskania pozycji porównywalnej ze szlachtą polską. Tak czy inaczej, konkluzję obydwu referatów stanowi stwierdzenie, że sarmackie wpływy na portret rosyjski były bardzo ograniczone, tak w sensie czasowym, jak i w sensie liczby zabytków. W XVII w. złożyła się na to zupełnie odmienna od polskiej tradycja kulturowa, wyrażająca się między innymi łączeniem różnego rodzaju treści symboliczno-sakralnych z każdym przedstawieniem postaci ludzkiej, oraz odmienne stosunki społeczne, w ramach których car miał nieograniczoną przewagę nad każdym ze swych poddanych. Od czasu reform Piotra I i otwarcia się Rosji na Zachód sarmackie wzory przestały po prostu być atrakcyjne. Kończąc tę część rozważań warto podkreślić, że wspomniana wyżej odrębność kulturowa Rosji, wykluczająca głębszą asymilację wpływów polskich została o wiele silniej zaakcentowana przez Barbarę Dąb-Kalinowską, której wnioski wynikają między innymi z analizy tradycji i przekształceń teologii ikony. Wystawia to dobre świadectwo obiektywizmowi polskiej badaczki.

Zupełnie odmiennie niż w Rosji przedstawia się sprawa portretu na Ukrainie. Jak już wspomniano, problem ten nie został uwzględniony w programie seminarium, lukę wypełniają jednak publikacje kijowskiego uczonego Płatona Bieleckiego<sup>34</sup>. Do połowy XVII w. malarstwo portretowe na ziemiach ukraińskich (posługuję się tu tym terminem w jego szerokim, dwudziestowiecznym znaczeniu) należy rozpatrywać łącznie z rozwojem tej dziedziny sztuki w całej Rzeczypospolitej. Można tu co najwyżej odnotować drobne odrębności lokalne, związane z wpływem malarstwa ikonowego, na które zwracał uwagę Mieczysław Gębarowicz<sup>35</sup>. Sytuacja zmieniła się w związku z przejściem Lewobrzeża pod władzę carów i pogłębiającą się z czasem jego izolacją od Rzeczypospolitej, w tym również od pozostałych przy niej ziem ruskich. Lewobrzeżna Ukraina zachowała też długo odrębność wobec ziem rdzennie rosyjskich tak pod względem kulturowym jak społecznym. Od przełomu XVII i XVIII w. trwał tam jedyny w swoim rodzaju proces przeradzania się wybieralnej starszyny kozackiej w warstwę dziedziczną, która dopiero mniej więcej w 100 lat później stopiła się z resztą szlachty imperium. Wyrazem tego zjawiska było między innymi powstanie specyficznego typu portretu, którego najbardziej interesujące przykłady pochodzą z lat około 1750–1780.

Starszyna kozacka w znacznym stopniu wzorowała swój sposób bycia na obyczajach szlachty polskiej. Jednym z tego przejawów był strój bardzo zbliżony do polskiego (tyle że jeszcze barwniejszy i bardziej dekoracyjny),

<sup>34</sup> Bielecki, op. cit. Zob. również jego wcześniejszą książkę: *Ukraiński portretny żywopiś XVII-XVIII st.*, Kyiv 1969.

<sup>35</sup> Gębarowicz, op. cit., s. 31–32. Związki portretu staropolskiego z malarstwem ikonowym bardzo mocno podkreślił ostatnio T. Chranowski *Orient i orientalizm w kulturze staropolskiej [w:] Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986, s. 47–48.

a zupełnie odmienny od używanego w zokcydentalizowanej już pod tym względem Rosji. Na kozackich wizerunkach odnajdujemy zaczerpnięte wprost z portretu sarmackiego pozy i atrybuty, łącznie z polskimi herbami, przysługującymi potomkom niektórych żołnierzy dawnego Wojska Zaporoskiego (il. 5). Owe sarmackie schematy zostały jednak zmodyfikowane ze względu na poły sakralną funkcję znacznej części portretów ukraińskich. Niektóre z nich służyły jako epitafia, inne upamiętniały fundatorów cerkwi, były zawieszane obok ikonostasu, a nawet obnoszone w czasie procesji<sup>36</sup>. Ów organiczny związek z *sacrum* powodował wprowadzanie do kompozycji modlitewnych gestów, a przynajmniej religijnych akcentów w postaci ikony lub krucyfiksu. Autorami większości portretów ukraińskich byli artyści uprawiający na co dzień malarstwo religijne, przyzwyczajeni do jego specyficznych wymogów i sztywnych kanonów. Wspomniane wyżej ideowe upodobnienie portretu do ikony znajdowało więc swój odpowiednik również w warstwie formalnej. Powstał w ten sposób niezwykle interesujący język artystyczny, operujący formami płaskimi i hieratycznymi, koncentrujący swe zainteresowania na bogactwie kompozycji barwnej, a niekiedy zdolny do uzyskania przejmujących efektów ekspresyjnych<sup>37</sup>.

Niezależnie od wszystkich odrębności lokalnych, Seminarium Niedzickie ugruntowało nasze przekonanie, że na rozległych obszarach Europy Środkowej i Wschodniej w wiekach XVII i XVIII występował specyficzny typ portretu, którego cechy formalne i ideowe najlepiej rozwinęły się na terenie Rzeczypospolitej. Osobny problem stanowi tu ewentualność zastosowania określenia „sarmacki” w stosunku do tych pokrewnych, ale i różnorodnych zjawisk. Teoretycznie, termin przyjęty na zasadzie wielostronnej zgody mógłby funkcjonować podobnie jak i inne określenia o nazwach często znacznie mniej uzasadnionych. Badacze interesującej nas problematyki podchodzą jednak do tego terminu w sposób bardzo niejednolity. Danuta Učnikova, która w tytule referatu zgłoszonego na seminarium użyła przymiotnika „sarmacki” w odniesieniu do materiału górnowęgierskiego, w wersji drukowanej już jednak z niego zrezygnowała. Gizella Cenner-Wilhelmb mówi po prostu o portrecie prowincjonalnym. Płaton Bielecki nazywa sarmackimi jedynie te portrety, które pod względem warsztatowym zbliżone są do zabytków polskich, a wyraźnie odmienne od typowych przykładów ukraińskich (il. 6). Jak się wreszcie wydaje, najchętniej wśród badaczy obcych terminem „sarmacki” posługuje się Łarisa Tananajewa. Czas pokaże, czy termin wyrosły na specyficznym gruncie polskim zdobędzie sobie szersze uznanie. Decyzja w tej dziedzinie należy z pewnością do uczonych ze wszystkich zainteresowanych krajów, a polska historia sztuki nie powinna narzucać innym swego punktu widzenia.

<sup>36</sup> Bielecki *Ukraińska portrietna żywopiś*, s. 90, 104.

<sup>37</sup> Szerzej na ten temat zob. J.K. Ostrowski *Czy istniał kozacki barok? O nowej książce Platona Bieleckiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 46, 1984, s. 415–418.