

Jeszcze o stroju polskim w malarstwie portretowym w XVII–XX wieku.

Pomiędzy obrazami a źródłami*

JAN K. OSTROWSKI
POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI
ORCID: 0000-0002-2912-0183

Polski strój narodowy o korzeniach węgiersko-orientalnych zrodził się w wyniku kilkudziesięcioletniego procesu w latach ok. 1560–1600. Główne przesłanki owego procesu to fala wpływów węgierskich za czasów Stefana Batorego, stałe kontakty z krajami Wschodu, upowszechnienie się przekonania o sarmackim, a więc orientalnym pochodzeniu polskiej szlachty, wreszcie reakcja przeciwko cudzoziemskim (głównie niemieckim) obyczajom dworu Zygmunta III. Zjawisko to jest dobrze ukazane w literaturze zarówno na podstawie źródeł pisanych, jak i obrazowych¹.

* Artykuł powstał w ramach pracy nad obszerną książką *Portret w dawnej Polsce*, wydaną w r. 2019 przez Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

¹ Zob. przede wszystkim P. Mrozowski, *Orientalizacja stroju szlacheckiego w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 243–261; I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, s. 11–23; P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVII w.*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 19–27; tenże, *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju*

W ciągu pierwszej tercji XVII w. narodowa moda męska została powszechnie przyjęta² i wkrótce pojawiło się zjawisko swoistego eksportu owej mody pod „marką” polską. Jan Chryzostom Pasek zapisał pod rokiem 1658, że kurfürst brandenburski Wilhelm dla przypodobania się polskiej szlachcie

narodowego w Polsce, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej i in., Kraków 2017, s. 243–250. Cytowani autorzy wyrażają nieco odmienne opinie co do chronologii tego zjawiska. Irena Turnau sytuuje je w szerokim przedziale 1500–1640, a Przemysław Mrozowski podkreśla przełomowe znaczenie ostatniej ćwierci XVI w. Kontrowersja jest w gruncie rzeczy pozorna, gdyż chodzi przecież nie o jednorazowe wydarzenie, a o proces społeczny, zachodzący przez długi czas na rozległym terytorium.

² Trzeba jednak zwrócić uwagę, że jeszcze w 1632 r. Szymon Starowolski pisał: „Co do ubioru, ani stały jest, ani jeden jego rodzaj albo rodzaje [...], lecz jaki się komukolwiek, bogatemu czy ubogiemu podoba. Zagraniczne atoli szczególną cieszą się u szlachty popularnością, żołnierze zaś najbardziej owej różnorodności strojów są sprawcami. [...] I w ten sposób w ciągu jednego tylko dziesięciolecia trzy- albo czterokrotnie wygląd wierzchniej odzieży poprawialiśmy albo raczej szpecili ustawicznym zmienianiem. [...] Zazwyczaj jednak wszyscy używamy sukien zagranicznych, mianowicie niemieckich, flandryjskich, francuskich, angielskich, hiszpańskich oraz włoskich”. S. Starowolski, *Polska albo opisanie Królestwa Polskiego*, tłum. i oprac. A. Piskadło, Kraków 1976, s. 123–124. Zob. też J. Horoszkiewicz, *Strój narodowy w Polsce*, Kraków 1900, s. 32.

„po polsku chodził”³. Przykładem owej mody są również malowane przez Justusa Sustermansa portrety „alla polacca” młodych Medyceuszy z początku lat 20. XVII w.⁴ czy wizerunki króla szwedzkiego Gustawa II Adolfa w stroju *à la polonaise* (w tym dzieło autorstwa Mathäusa Meriana, 1632; Skokloster)⁵. Cały zespół doskonale zachowanych strojów z ok. 1640 r., określanych jako polskie, należących do króla Danii Fryderyka III, znajduje się w zbiorach zamku Rosenborg w Kopenhadze⁶. Obydwaj władcy skandynawscy nosili okrycia zbliżone do ferezji, z bogatymi szamerunkami. Po Fryderyku III zachowały się także dwa żupany.

Niezależnie od tradycyjnych określeń, inspiracje polskie bywają w takich przypadkach trudne do odróżnienia od węgierskich, a nawet moskiewskich.

3 J.Ch. Pasek, *Pamiętniki*, Warszawa 1987, s. 12.

4 M. Piwocka, *Polski strój Medyceuszy*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 4, 1998, s. 231–242. Szczególnie niezwykle jest portret ok. 10-letniego Ferdynanda (późniejszego wielkiego księcia Toskanii Ferdynanda II) na wspaniałym siwym koniu (Konopište, zamek), od dawna fascynujący polskich badaczy, którzy uważali go za wizerunek Jana Kazimierza. Jako taki obraz został sprowadzony na wystawę wazowską na Wawelu w 1976 r. (poza katalogiem), a następnie na jej wersję pokazaną w Sztokholmie. Tożsamość portretowanego została wyjaśniona kilka lat później. J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Mieczysław Morka*, „Polski nowożytny portret konny”, [recenzja], „Folia Historiae Artium”, t. 24, 1988, s. 175–177.

5 Zob. m.in. *Orzeł i Trzy Korony. Sqsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem (XVI–XVII w.)*, red. K. Połujan [katalog wystawy], Warszawa 2002, s. 208, poz. III 3.

6 Zob. S. Flamand Christensen, *Kongedragterne fra 17. og 18. aarhundrede (De Danske Kongers Kronologiske samling Paa Rosenborg)*, København 1940, s. 84–97, poz. 36–40, 271–272, tabl. XL–IL; K. Johansen, *How Polish is Frederik III's „Polish” garment*, w: *Crossroads of Costume and Textiles in Poland. Papers from the International Conference of the ICOM Costume Committee and the National Museum in Cracow*, ed. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 2005, s. 15–18; O. Renaudeau, *Les influences de l'Europe centrale sur le costume de guerre et le costume civil occidental, XV^e–XVIII^e siècles*, „Cahiers d'Etudes et de Recherches du Musée de l'Armée”, t. 6, 2008, s. 99–113.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że w XVIII w. strój węgierski, a przynajmniej inspirowany przez węgierski, na powrót stał się obcym, jak o tym świadczy np. portret Hieronima Floriana Radziwiłła pędzla Jakuba Wessla (1746; Muzeum Narodowe w Warszawie)⁷. Taneczny wykrok ubranego w kwiciasty strój Radziwiłła świadczy jednocześnie o kryzysie staropolskiego *modus* powagi i dostojeństwa⁸.

Wyraźna dominacja stroju polskiego trwała przez ponad stulecie. Podlegał on oczywiście przemianom – moda nie znosi stabilizacji ani zastoju. Notowali to obserwatorzy XVII- i XVIII-wieczni. Jan Chryzostom Pasek zapisał pod 1660 r.: „Co ja już pamiętam odmiennej mody w sukniach, w czapkach, w butach, szablach, rządziakach, w każdym aparacie wojennym i domowym, nawet w czuprynach, gestach, w stąpaniu i witaniu”⁹. Ewolucję mód w XVIII w. dokładnie opisywali Jędrzej Kitowicz¹⁰ i Kajetan Koźmian¹¹. Pasek i Kitowicz są zgodni, że motorem zmian była chęć wyróżnienia się na tle otoczenia¹².

7 Portretowi temu poświęcił osobne studium L. Rościszewski, *Mundur w kwiatki – niezwykle portret księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, ok. 1746 roku*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 183–199. Identyfikuje on strój Radziwiłła jako mundur huzarski (co – jeżeli chodzi o krój – jest całkowicie słuszne). Mamy tu do czynienia z tzw. *uniforme de fantaisie*, czy maskaradowym *fancy dress*, być może, jak chce autor, związanym ze ślubem księcia z Magdaleną z Czapskich. Znaczna część uwag zawartych w artykule sprawia jednak wrażenie nadinterpretacji.

8 Podobną kompozycję zastosowano w niemałej liczbie portretów z I. poł. XVIII w., co ciekawe, zazwyczaj łącząc ją z rycerskim kostiumem w postaci zbroi płytowej.

9 J.Ch. Pasek, dz. cyt., s. 43.

10 J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, red. i koment. Z. Goliński, oprac. tekstu A. Skarżyńska, Warszawa 1985, s. 247–261.

11 K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 1972, s. 362.

12 J.Ch. Pasek, dz. cyt., s. 43: „moda ma wielką komplikację u ludzi, póki nie przyjdzie do prostych ludzi”.



1. *Wskrzeszenie Piotrowina przez św. Stanisława*, ok. 1650 r., kaplica Oświęcimów w kościele franciszkanów w Krośnie. Fot. P. Łopatkiewicz

Kitowicz wskazuje przy tym kontuszowego arbitra elegancji w osobie wojewody smoleńskiego Piotra Sapiehy¹³, a Tadeusz Konopka wspomina młodych ludzi, Niemirycza i Dłuskiego, którzy już za czasów Stanisława Augusta wprowadzili szczególną modę zdobienia kontusza sznurami z pereł¹⁴.

Dawne portrety stanowią podstawowe źródło do odtworzenia staropolskich strojów, szczególnie wobec szczątkowego stanu zachowania oryginalnych okazów¹⁵. Z przeglądu materiału wynika, że elementem niejako ponadczasowym był żupan. W XVII w. jako okrycie wierzchnie przeważała delia. Obecność „lisztewek” pomaga w identyfikacji ferecji. Kontusz dojrzałą formę uzyskał dopiero w XVIII w. Analiza materiału portretowego pozwala na stwierdzenie, że w XVII w. dwa główne elementy stroju polskiego (żupan i delia) były zazwyczaj jednolitej barwy. Przewaga różnych odcieni czerwieni i purpury dobrze ilustruje genezę nazywania członków górnej warstwy stanu szlacheckiego karmazynami. W XVIII w. żupan i kontusz szyto zazwyczaj z materii o różnych barwach. Rozpowszechnienie się tego zjawiska było najpewniej związane z pojawieniem się mundurów orderowych, mundurów jazdy autoramentu polskiego, później kawalerii narodowej, wreszcie mundurów wojewódzkich. Barwy tych ostatnich wywodziły się przede wszystkim z heraldyki ziemskiej, z natury rzeczy były więc żywe, a często kontrastowe.

J. Kitowicz, dz. cyt., s. 259: „nie wiedzieli panowie, jak się mieli różnić od szlachty; jakkolwiek oni modę wymyślili, wnet ją widzieli na szlachcie”.

13 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 260.

14 T. Konopka, *Historia domu naszego. Raptularz z czasów Stanisława Augusta*, wyd. M. Konopka, Warszawa 1993, s. 58.

15 Zob. m.in. M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968; M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979; I. Turnau, dz. cyt., s. 11-23.

W połowie XVIII w. nieodzownym akcesorium stał się pas tekstylny, jedwabny, srebrno- lub złotolity, dziś uważany za jeden z głównych elementów stroju polskiego. Każde zestawienie polskich portretów z XVII–XVIII w. uderza bogactwem barwy, nieco nadmierną obfitością formy, często także nadużywaniem klejnotów. Trudno jednak na ich podstawie w pełni zrekonstruować niezwykłą różnorodność oraz dynamikę rozwoju stroju narodowego, opisywaną przez dawnych autorów. Niewiele wiemy też na temat ewentualnie występujących jego odmian regionalnych, choć Kitowicz wspomina, że Litwini wykonywali plecy żupana z surowego płótna¹⁶, Konopka przypisuje im zwyczaj noszenia żupana dłuższego niż kontusz¹⁷, a Jan Duklan Ochocki szat zbyt obszernych, „buchastych”¹⁸.

Przewaga stroju narodowego nie oznaczała oczywiście całkowitej eliminacji mody obcej: niemieckiej, włoskiej, hiszpańskiej, a od drugiej połowy XVII w. niemal wyłącznie francuskiej. Jej ośrodkami był dwór królewski za Wazów i Sasów oraz część najwyższych kręgów magnaterii z Radziwiłłami na czele, utrzymujących stałe kontakty z krajami Zachodu i tęskniących za dziedzicznymi przywilejami tamtejszej arystokracji. Nawet w najbliższym otoczeniu króla-Sarmaty Jana III strój francuski nie był rzadkością – przywdziewali go m.in. jego synowie¹⁹. Interesującym dokumentem ilustrującym zjawisko współistnienia strojów różnego pochodzenia jest obraz ołtarzowy w kaplicy Oświęcimów przy kościele franciszkanów w Krośnie, przedstawiający wskrzeszenie Piotrowina (ok. poł. XVII w.; il. 1).

16 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 256; J. Horoszkiewicz, dz. cyt., s. 24, określa takie rozwiązanie jako „żupan z fałszem”.

17 T. Konopka, dz. cyt., s. 102.

18 J.D. Ochocki, *Pamiętniki*, Warszawa 2019, s. 92, 134.

19 Zob. np. K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Dziennik i relacje z lat 1691–1696*, wyd. J. Woliński, Wrocław 1958, s. 3, 26, 42, 195, 270.

Świadkiem tego wydarzenia jest cała rodzinna fundatorów, której starsze pokolenie jest przybrane w stroje polskie, a młodsze najwyraźniej uległo już wpływom płynącym z Zachodu²⁰.

Wśród portretów męskich powstałych w okresie ok. 1600–1730/50 w naturalny sposób przeważają postacie przybrane w strój narodowy. Wśród wczesnych wysokiej klasy przykładów można wymienić wizerunki Stanisława Tęczyńskiego (przypisywany Tomaszowi Dolabelli, ok. 1634; Zamek Królewski na Wawelu), królewicza Władysława Zygmunta (Pieter Soutman, ok. 1625; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)²¹ czy Adama Kazanowskiego (Pieter Danckers de Rij, 1638; Zamek Królewski na Wawelu). W owym czasie używanie stroju polskiego i decyzja o jego wyeksponowaniu na portrecie wyrażały zapewne niewiele więcej niż przynależność do dominującego nurtu obyczajowego oraz przywiązanie do narodowej tradycji. Z drugiej strony noszenie stroju cudzoziemskiego wcale nie musiało wiązać się z postawą kosmopolityczną. Najlepszym przykładem jest tu kanclerz litewski Stanisław Albrycht Radziwiłł, który ubierał się wprawdzie z niemiecka, ale jego pamiętniki stanowią prawdziwy pomnik obyczaju polskiego²².

Osobne zjawisko stanowią portrety w strojach polskich osób, które zazwyczaj nosiły się po cudzoziemsku. Owe spektakularne

20 Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. 1, z. 1, oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Warszawa 1977, s. 88, il. 227. Na analogiczne współistnienie figur asystencyjnych w strojach polskich i obcych zwraca uwagę I. Poniński, *Ikografia stroju polskiego na terenie Prus Królewskich*, w: *Europa – Rzeczpospolita – Prusy Królewskie – Nowożytność*, red. D. Dettlaff, Bydgoszcz–Puck 2018, s. 253–264.

21 Piękny wizerunek, zazwyczaj uważany za kopię wg Soutmana, za jego autorskie dzieło uznał K. Barrett, *Pieter Soutman: Life and oeuvre*, Amsterdam 2012, s. 141–142, poz. PA-10.

22 A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, tłum. i oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980.

„konwersje” miały podłoże polityczne lub też wynikały z presji specyficznego obyczaju. W czasie kampanii moskiewskiej 1617 r. ubranego po hiszpańsku harcownika Jana Tarnowskiego jego komilitoni przywitali okrzykami „do Salamanki, do Compostelli, mospanie Hiszpan”²³. Uczestnicy wyprawy najwyraźniej traktowali więc strój polski jako jedyny przystojny żołnierzowi walczącemu za ojczyznę. Budowie rycerskiej sławy Władysława Zygmunta Wazy miały niewątpliwie służyć jego wizerunki w stroju polskim. Pierwszy z nich (ok. 1622; Muzeum Książąt Czartoryskich) ukazuje królewicza w stroju husarskim, z folgowym napierśnikiem i buzdyanem. Na drugim, nieco późniejszym, autorstwa Pietera Soutmana (ok. 1625; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie), widzimy Władysława Zygmunta w karmazynowym żupanie i takiej delii, ze wspaniałą szablą u boku i buławą w prawej ręce. Na stoliku po lewej stronie obrazu umieszczono szyszak husarski. O politycznej randze tych przedstawień, najpewniej inspirowanych, a przynajmniej akceptowanych przez samego króla, świadczy przekaz, że na co dzień Zygmunt III wymagał „aby Władysław po niemiecku się nosił, a gdy ten od rowienników i przyjaciół swej młodości, Kazanowskich, Opalińskich i innych różnić się ubiorem nie chcąc, polskiego się trzymał, ojciec małoletniemu chłostą, starszemu gniewem swym odgrążał”²⁴. Szczególnie interesujący w tym kontekście jest epizod z wyprawy zborowskiej Jana Kazimierza w 1649 r., gdzie w sytuacji paniki powstałej wśród pospolitego ruszenia „król zrzuciwszy z siebie szaty francuskie, a polskie oblokłszy, w nocy z lanemi świecami po obozie biegał i że jest obecny,

ani ustępować nie myśli sam swym głosem upewniał”²⁵. Materialnym śladem po tym wydarzeniu jest portret Jana Kazimierza w stroju polskim (Daniel Schultz, ok. 1651; Gripsholm, Statens Porträttsamling; il. 2), a zapewne też jego wizerunki w kolczudze – zbroi jazdy pancerniej²⁶.

Konsekwencją owego powiązania stroju narodowego ze strojem wojskowym, czy wręcz traktowania go jako swoisty mundur *avant la lettre*, był zwyczajowy obowiązek używania go przez hetmanów²⁷. Dokumentuje go ikonografia Janusza Radziwiłła, który jako hetman porzucił noszony wcześniej strój cudzoziemski na rzecz polskiego²⁸. Owej konwersji zawdzięczamy

25 M. Jemiołowski, *Pamiętnik*, wyd. A. Bielowski, Lwów 1850, s. 13. Dwa inne przekazy na ten temat cytuje I. Poniński, *Wizerunki króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 196–198; tenże, *Prawda i fantazja. Portrety króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, „Kronika Zamkowa. Roczniki”, Seria Nowa, t. 4 (nr 70) 2017, s. 129–135.

26 G. Ryba, *Kopie graficzne obrazów Daniela Schultza mł. (1615–1683) na tle jego twórczości portretowej*, Kraków 1985 [praca magisterska, mpis w Archiwum UJ], s. 74–75; I. Poniński, *Wizerunki króla Jana Kazimierza...*, dz. cyt., s. 201–205; tenże, *Prawda i fantazja...*, dz. cyt. Nie można tu powstrzymać się od uwagi, że ten ostatni autor, intensywnie eksploatujący przekaz Mikołaja Jemiołowskiego, stanowiący klucz do efemerycznego zjawiska przyjęcia przez Jana Kazimierza stroju polskiego, nie zadał sobie trudu zacytowania pracy z 1985 r. Grażyny Ryby, autorki tego niezwykle interesującego spostrzeżenia. Trudno wymagać sięgania do niepublikowanych prac magisterskich sprzed dziesięcioleci, ale to niewątpliwie osiągnięcie dawno wprowadziłem do literatury przedmiotu. Zob. J.K. Ostrowski, *Myśli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 174.

27 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 206. J. Horoszkiewicz, dz. cyt., s. 44 zapisał zdanie swego dziadka, konfederata barskiego, który twierdził że „strój polski to był przecież uniform”.

28 A. Sieradzka, *Europejczyk i Sarmata*, „Spotkania z Zabytkami” 2003, nr 9 (99), s. 7–9; też, *Kostiumologia*

23 K. Siarczyński, *Obraz wieku panowania Zygmunta III, króla polskiego i szwedzkiego*, t. 1, Poznań 1843, s. 72–73; J. Tazbir, *Spotkania z historią*, Warszawa 1979, s. 109; P. Mrozowski, *Orientalizacja stroju...*, dz. cyt., s. 259.

24 K. Siarczyński, dz. cyt., s. 65.

jego portret autorstwa Daniela Schultza (ok. 1652–1653; Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi; il. 3), który po niedawnej konserwacji i usunięciu XIX-wiecznych (?) przemalowań całkowicie zmienił znany od lat wygląd i uzyskał rangę jednego z najpiękniejszych dzieł malarstwa portretowego XVII w.²⁹ Od polskiego stroju odszedł dopiero niesławnej pamięci Franciszek Ksawery Branicki, który „złamał to prawo, nie odmieniwszy używanego przez siebie stroju francuskiego, choć wziął najpierw buławę polną, a potem wielką”³⁰. Ale i on zmienił swą postawę w czasie Sejmu Wielkiego, starał się „wszelkimi sposoby pozyskać popularność i wziętość, przywdziewając strój dawny”³¹.

Przewaga stroju narodowego zaczęła słabnąć za panowania Augusta III, które mimo pogarszającej się sytuacji politycznej stanowiło okres pomyślności gospodarczej i postępu cywilizacyjnego w różnych dziedzinach³². Jędrzej Kitowicz zanotował, że za Augusta II strój „niemiecki” (*de facto* francuski)³³ był wyjątkiem, a „podczas koronacji

polska jako nauka pomocnicza historii, Warszawa 2013, s. 103–110. Ściśle rzecz biorąc Janusz Radziwiłł przywdział strój polski na pewien czas przed uzyskaniem urzędu hetmańskiego, zapewne w związku z zabiegami o tę nominację, która nastąpiła w r. 1646.

29 Spektakularną konserwację przeprowadzili w latach 2017–2018 Arkadij Szpunt i Aleksandr Łagunowicz-Czerenko. Odzyskana w ten sposób jakoś artystyczna portretu Janusza Radziwiłła rodzi pytanie o stan konserwatorski (czy wręcz o własnoręczność wykonania przez Schultza) portretu Jana Kazimierza z Gripsholmu, bardzo zbliżonego jeżeli chodzi o kompozycję i realia, ale znacznie słabszego z punktu widzenia ściśle malarzkiego.

30 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 206. Branicki został hetmanem polnym koronnym w r. 1773, a wielkim w r. 1774.

31 J.D. Ochocki, dz. cyt., s. 130.

32 J.K. Ostrowski, *Czasy saskie: „ostatni stopień upadku” czy początek odrodzenia?*, w: *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 9–18.

33 Na to powszechne w Polsce przesunięcie semantyczne zwraca uwagę F. Schulz, *Podróże Inflantczyka z Rygi*



2. Daniel Schultz, Portret Jana Kazimierza, ok. 1651 r., Gripsholm, Statens Porträttsamling. Fot. Statens Porträttsamling

▲ August III i wszyscy panowie polscy, żadnego nie wyłączając, byli w polskiej sukni. Lecz skoro August III zbywszy tę ceremonię wrócił się do rodowitego swego stroju niemieckiego, natychmiast i panowie wrócili się do niemczyzny, [...] tak iż ku końcu panowania Augusta III ledwo dziesiąta część senatorów

do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793, tłum. J.I. Kraszewski, wyd. W. Zawadzki, Warszawa 1956, s. 77.



3. Daniel Schultz, *Portret Janusza Radziwiłła*, ok. 1652–1653, stan po konserwacji, Mińsk, Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi. Fot. Narodowe Muzeum Sztuki Republiki Białorusi

i urzędników koronnych została przy polskiej sukni. Nareszcie połowa narodu okryła się niemiecką suknią. Na wszystkich zjazdach publicznych prezentowały się oczom dwa narody: jeden polski, drugi niemiecki³⁴.

Owa dychotomia strojów była oczywiście tylko zewnętrznym wyrazem zjawisk o wiele głębszych – narastającego z czasem konfliktu kulturowego oraz zróżnicowanych postaw intelektualnych, obyczajowych i politycznych, które w daleko idącym uproszczeniu można ująć jako opozycję tradycji i nowoczesności oraz wartości narodowych i zachodnioeuropejskich. Upraszczając po raz kolejny – orientację tradycyjną i „sarmacką” reprezentowało (przynajmniej w pewnym okresie) tzw. stronnictwo hetmańskie (Potockich), a „postępową” i zachodnioeuropejską – Familia Czartoryskich i wyrosły z niej król Stanisław August Poniatowski. Wraz z rozwojem sytuacji politycznej postawy te wielokrotnie podlegały ewolucji i nieoczekiwanym zwrotom, co znajdowało nadzwyczaj intensywny oddźwięk w literaturze pięknej i publicystyce politycznej drugiej połowy XVIII w. „Wojna” pomiędzy kontuszem a frakiem stanowiła ich powracający wciąż motyw³⁵.

Dla znacznej części szlachty, szczególnie na prowincji, noszenie stroju polskiego było czymś zupełnie naturalnym³⁶, choć w niektórych przypadkach

można mówić o świadomej manifestacji przywiązania do tradycji (ikonografia Mikołaja Bazylego Potockiego³⁷ czy Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”). Hetman Waclaw Rzewuski zawarł w swym portrecie w mundurze Orderu Orła Białego (ok. 1773; Muzeum Narodowe w Warszawie) cały katechizm swych cnót i zasług dla ojczyzny. Z drugiej strony – dla przedstawicieli warszawskiej elity ze Stanisławem Augustem na czele sportretowanie się w kontuszu było niemalże nie do pomyślenia. Warto jednak podkreślić, że narody „polski” i „niemiecki” według określenia Kitowicza miały wspólny, ściśle konwencjonalny kostium, w którym bardzo chętnie portretowali się członkowie obydwu grup. Była nim zbroja płytowa, w XVIII w. całkowicie anachroniczna, ale nad wyraz często występująca w malarstwie portretowym. Wystarczy powiedzieć, że odnajdujemy ją na wizerunkach hetmanów (m.in. Kazimierza Jana Sapiehy, Józefa Potockiego, Waclawa Rzewuskiego, Jana Klemensa Branickiego), kanclerzy (Jana Fryderyka Sapiehy, Jana Małachowskiego) i wielu innych dostojników. W ostatniej fazie istnienia I Rzeczypospolitej w zbrojach takich sportretowali się Stanisław Szczęśny Potocki i Franciszek Ksawery Branicki, ale także... Tadeusz Kościuszko.

Renesans stroju narodowego nastąpił w okresie Sejmu Czteroletniego³⁸, a jednocześnie pojawiły się tendencje historyzujące, polegające na poszukiwaniu wzorów mody narodowej na dawnych portretach. Postąpił tak Adam Wawrzyniec Rzewuski, który,

polskiego zdały się nikczemne i śmieszne”.

Zob. J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, wyd. J. Dihm, t. 1, Warszawa 1957, s. 40.

37 Zob. B.R. Pokotycka, *Portrety Mikołaja Potockiego, starosty kaniowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 57, 1995, nr 3/4, s. 365–377.

38 W strojach polskich sporadycznie występowali nawet Adam Kazimierz Czartoryski i Jan Potocki, zob. A. Ročko, dz. cyt., s. 57–64.

34 J. Kitowicz, dz. cyt., s. 247–248. K. Koźmian, dz. cyt., t. 1, s. 175, mając na myśli to samo zjawisko, pisze o narodach Sarmatów i Gallopolaków.

35 Zagadnienia te są szeroko omawiane przez literaturoznawców. Kompleksowo przedstawia je A. Ročko, *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.

36 Julian Ursyn Niemcewicz (ur. 1758), wychowany w majątku rodzinnym w województwie brzeskoliteńskim napisał, że nie zapomni nigdy wrażenia, które sprawił na nim ujrzenie po raz pierwszy (przed 1770 r.), strój „niemiecki” Kazimierza (?) Ossolińskiego, którego „zielona suknia, kamizelka pąsowa z galonem, czarne aksamitne pluderki z tasiemką złotą u kolan, osobliwie głowa ufryzowana i upudrowana, przyzwyczajonemu do poważnego stroju

mianowany posłem do Danii w r. 1789, „miał zamiar odbyć swą ambasadę w stroju dawnym narodowym i z wielką okazałością [...]. Zwożono portrety z XV [sic!], XVI i XVII wieku, z których brano formy na suknie”³⁹. Ubrany w ten sposób ambasador został sportretowany przez duńskiego malarza Christiana Augusta Lorentzena (1790 r.; Sankt Petersburg, Muzeum Suworowa⁴⁰; il. 4; Kopenhaga, Muzeum Narodowe⁴¹).

Entuzjazm dla stroju narodowego osłabł wraz z klęską prób odnowy państwa, a utrata niepodległości zamknęła opisany wyżej etap jego rozwoju. Jak to obrazowo ujął Julian Ursyn Niemcewicz: „widziano [...] jeszcze kontusze, lecz tonęły one

39 Ochocki, dz. cyt., s. 149. Zob. także P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz...*, dz. cyt., s. 19; tenże, *Imagines maiorum – galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz i in., Warszawa 2009, s. 287.

40 Portret jest zwykle datowany na 1788 r., co stanowi oczywisty błąd. Rzewuski został odznaczony Orderem Świętego Stanisława, który figuruje na portrecie, dopiero 7 X 1789, a misję w Kopenhadze sprawował od 24 XI 1789 do 22 V 1790. Zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 34, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992–1993, s. 95 (Z. Zielińska). Petersburski egzemplarz, o wymiarach 244 × 142,5 cm, został przywieziony do kraju i znajdował się w Pohrebyszczach, a następnie w Hajworonie na dalekim Podolu, gdzie, chociaż jest opatrzony sygnaturą Lorentzena, był wiązany z Janem Chrzycielem (?) Lampim. L. Lipkowski, *Moje wspomnienia 1849–1912*, Kraków 1913, s. 167. Po rewolucji trafił do Kijowa, a obecnie należy do zbiorów Muzeum Suworowa w Sankt Petersburgu. A. Ryszkiewicz, *Deux portraits polonais au Musée de Kiev*, w: *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, red. T. Vianu i in., București 1961, s. 511–518; *Balzac dans l'empire russe. Da la Russie à l'Ukraine*, ed. A. Klimoff, J. Meyer-Petit Paris 1993, s. 128–130; *Живописный портрет XVIII – начала XX века из собрания Государственного мемориального музея А.В. Суворова*, red. Е.В. Жукова, Б.В. Галенко, Санкт Петербург 2014, s. 111, poz. 194.

41 Zob. P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz...*, dz. cyt., s. 20; tenże, *Imagines maiorum...*, s. 291. Wersję tę, o wymiarach zaledwie 81 × 57,5 cm, należy określić jako *modello*.



4. Christian August Lorentzen, Portret Adama Wawrzyńca Rzewuskiego, 1790 r., Sankt Petersburg, Muzeum Suworowa. Fot. Muzeum Suworowa

w mnóstwie fraków⁴². We wszystkich częściach podzielonego kraju żupan i kontusz przetrwały jednak przynajmniej do połowy XIX w., raczej w środowiskach prowincjonalnych niż elitarnych, choć nie było to powszechną regułą. W Księstwie Warszawskim stołeczna elita opowiedziała się w ogromnej większości za strojem francuskim. W czasie pobytu Napoleona w Wilnie w 1812 r. „[Stanisława] Aleksandrowicza strój polski mocno go bawił”, co wskazuje, że cesarz wcześniej się z tym zjawiskiem nie spotkał. „Wielu innych obywateli wtedy miało zamiar po narodowemu się przebrać. Kilku tak uczyniło nawet w Księstwie Warszawskim, lecz widząc, że nie ma Polski na krój polski, wróciło znów do sukni skrajanej na sposób cudzoziemski⁴³.”

W Królestwie Polskim używanie stroju narodowego było oczywiście legalne, władza pilnie przyglądała się jednak, kto pozwalał sobie na gest przywdziania kontusza i co w ten sposób pragnął wyrazić. Niczego nie ryzykowali młodzi arystokraci w ramach uroczystości rodzinnych, nestor

warszawskich adwokatów ani rosyjski adiutant wielkiego księcia Konstantego na balu kostiumowym u wdowy po Stanisławie Kostce Potockim⁴⁴. Jerzy (Józef) Okołów, prezes Izby Obrachunkowej, według Kajetana Koźmiana intrygant i oszczerca, w pełni lojalny wobec zaborcy, choć wcześniej „nosił się po francusku, w początkach Królestwa przebrał się po polsku, co dało powód publiczności do mówienia: «Okołów przebrał się za Polaka». Ubierał się starannie: nosił szaty dobrane, pasy bogate, karabele złociste, czapkę konfederatkę ogromną, na wierzchu opończę szaraczkową, atłasem karmazynowym wyłożoną i często w czerwonych butach⁴⁵. Z drugiej strony, kiedy młody Albert Potocki herbu Szeliga (awanturnik, oszust, ale i poeta) ubrał się w żupan, kontusz i inne staropolskie dodatki, został wezwany do namiestnika Józefa Zajączka, który następnie musiał złożyć wizytę w tej sprawie u wielkiego księcia Konstantego (Zajączek opowiedział o tym Kajetanowi Koźmianowi, który zapisał jego relację: „wielki książe już wiedział, zastałem go w dobrym humorze i przestał na moim wytłumaczeniu tego dzieciństwa”. Inni uczniowie też zaczęli przebierać się po polsku (choć sprawa z wielkim księciem Konstantym ich od tego odwiodła), ale młodzież „przez nieznanomego sługę przysłała do jego [Samuela Bogumiła Lindego – J.K. O.] przedpokoju zawinięcie z całym garniturem sukni polskiej. Przestraszony Linde, jakby na niego mogło padać kiedy podejrzenie, że się zamysłą przebrać i tym dać popęd do przebierania się uczniom, zabrał ten prezent i przelękł, wraz z tym zawinięciem,

42 J.U. Niemcewicz, dz. cyt., t. 2, s. 246. Uwaga dotyczy towarzystwa zgromadzonego w Łańcucie w r. 1803.

43 A. Ostrowski, *Żywot Tomasza Ostrowskiego, ministra Rzeczypospolitej później prezesa Senatu Księstwa Warszawskiego oraz rys wypadków krajowych od 1763 r. do 1817 przez autora Pomysłów o potrzebie reformy towarzyskiej*, t. 2, Paryż 1840, s. 207–208. Na temat epizodu dotyczącego ubranego po polsku Aleksandrowicza, którego Francuzi złośliwie określili jako „le polonais en jupon”, zob. K. Ajewski, *O ubiorze sejmowym 1776–1815*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Dzdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. J.A. Chrościcki i in., Kraków 2006, s. 399, na podst.: A. Nakwaska, *Wyjątki z pamiętników współczesnych*, „Gazeta Warszawska” 1852, nr 219 (21 VIII), s. 3. Jest bardzo prawdopodobne, że Stanisław Aleksandrowicz to jedyna przybrana w polski strój postać, widoczna na rysunku Józefa Peszki, *Napoleon z obywatelami litewskimi* (1812; Muzeum im. Lubomirskich, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. *Lietuva, Tėvyne mano... Adomas Mickiavičius ir jo poema „Ponas Tadas” – Litwo, Ojczyzno moja... Adam Mickiewicz i jego poemat „Pan Tadeusz”* [katalog wystawy], red. M. Orzeł, Vilnius 2018, s. 422–423, poz. II.4.9.

44 T. Lipiński, *Zapiski z lat 1825–1831*, wyd. K. Bartoszewicz, Kraków 1883, s. 10, 171, 206.

45 K. Koźmian, dz. cyt., t. 3, s. 149. Zob. też T. Lipiński, dz. cyt., s. 69. Warto zaznaczyć, że ów strój Okołowa władze tolerowały, spotkał się on natomiast z naganą za... noszenie białego kapelusza, co zapisał cytowany wyżej Teodor Lipiński.

przedstawił się namiestnikowi z tłumaczeniem się i wypieraniem⁴⁶. Jak widać, uczniowskie wybryki dotyczące stroju miały wystarczający ładunek polityczny, by przyciągać uwagę najważniejszych osób Królestwa⁴⁷.

Sporadyczne pojawianie się stroju polskiego nie znalazło w okresie 1815–1830 odbicia w malarstwie portretowym kręgu warszawskiego. Jedyne dobrej klasy przykłady to dwupokoleniowe wizerunki Józefa i Jana Mikorskich (Franciszek Lampi, ok. 1820; Muzeum Narodowe we Wrocławiu) oraz Stanisława i Jana Krajewskich (Antoni Brodowski, ok. 1823; Muzeum Narodowe w Poznaniu), na których żupany i kontusze zostały wprowadzone jako odwołanie się do tradycji I Rzeczypospolitej⁴⁸.

Po powstaniu listopadowym decyzja o sportretowaniu się w stroju narodowym z pewnością wiązała się z określonym przesłaniem. Ranga takiego przesłania mogła być różna. Nieco trywialny, ale pouczający przypadek tego rodzaju opisuje znakomity pamiętnikarz Tadeusz Bobrowski. Dotyczy on hreczkosieja Franciszka Gumowskiego, żyjącego w drugiej ćwierci XIX w. w Żywotówce w pow. lipowieckim, w niegdysiejszym woj. kijowskim, który

„miał pretensją, że ma postać kontuszową i tak też w kontuszu, którego nigdy nie nosił, kazał się sportretować⁴⁹. Istotne myśli zdają się natomiast zawierać trzy kontuszowe portrety z drugiej ćwierci XIX w., które oprócz motywu stroju narodowego łączą, jak się wydaje, specyficzne akcenty patriotyczne, zawierające przy tym aluzje o charakterze martyrologicznym. Niestety, ich rozpoznanie i interpretacja są utrudnione ze względu na brak źródeł pisanych oraz niezadowolającą wiedzę na temat miejsca, czasu i okoliczności powstania malowideł.

Referendarz stanu w Królestwie Polskim Wojciech Grzymała (1793–1871) sprawił sobie portret niewielkich rozmiarów, ale pomyślany reprezentacyjnie, na co wskazują bogaty strój, ordery (malarz nieznan, 2. ćw. XIX w.; Muzeum Narodowe w Warszawie; il. 5). Zawiera on w tle intrygujący motyw fortecznej budowli. Trudno go interpretować inaczej niż jako aluzję do uwięzienia Grzymały w latach 1826–1829 za udział w konspiracji Towarzystwa Patriotycznego, w warszawskim klasztorze karmelitów, a następnie w twierdzy Pietropawłowskiej. Wprawdzie ukazana na portrecie budowla nie jest podobna do żadnego z tych gmachów, których architektura nie kojarzy się z funkcją penitencjarną, należy jednak przyjąć, że wystylizowano ją w taki sposób, by budziła określone skojarzenia. Można jeszcze dodać, że tak zrekonstruowany program ikonograficzny portretu nie jest w pełni konsekwentny, gdyż Wojciech Grzymała uwzględnił w nim z jednej strony Order Świętego Stanisława, nadany mu przez Aleksandra I, z drugiej zaś aluzję do więzienia, do którego wtrącił go Mikołaj I.

Młody Stanisław Potocki (zm. 1887), jest także przybrany w kontusz, co na tle ówczesnych stosunków w Królestwie samo w sobie jest już pewną rzadkością

46 K. Koźmian, dz. cyt., t. 3, s. 451–453.

47 Inną wersję tych wydarzeń opisał w liście do matki z 12 IX 1918 Leon Sapieha: „Uczniowie naszej Akademii zrobili sobie strój podobny do polskiego i niektórzy przez ciekawość poszli piechotą do Wiednia. Wielki książe wystawił sobie, że jest to spisek przeciwko niemu zrobiony [...] kazał sobie dać listę uczniów”. L. Sapieha, *Wspomnienia (z lat od 1803 do 1863)*, przedm. S. Tarnowskiego, wyd., wstęp i oprac. B. Pawłowski, Lwów 1914, s. 276.

48 Zob. D. Suchocka, *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005, s. 38, poz. 125; E. Houszka, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów [Muzeum Narodowe we Wrocławiu]*, Wrocław 2013, s. 127–129, poz. 234; *Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831*, red. D. Nowacki, M. Zawadzki [katalog wystawy], Warszawa–Kraków 2015, s. 344–346, poz. 191, 192 [E. Houszka i A. Skalska-Graczyk].

49 T. Bobrowski, *Pamiętnik mojego życia*, wyd. S. Kieniewicz, t. 1, Warszawa 1979, s. 231.



5. Portret Wojciecha Grzymały, 2. ćw. XIX w., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. K. Wilczyński



6. Tomasz Tyrowicz, Portret Stanisława Potockiego, 1848 r., Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Fot. Z. Reszka



7. Edward Trzemeski, Sokal, d. klasztor brygidek, baszta narożna obwarowań, rysunek, 1892 r.

8. Giacomo Giuseppe Battig (Batić), Portret Władysława Hieronima Sanguszki, po 1845 r. Tarnów, Muzeum Okręgowe. Fot. Muzeum



9. Joseph Désiré Court, Portret Władysława Pusłowskiego, 1844 r., Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fot. J. Kozina

(Tomasz Tyrowicz, 1848; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie⁵⁰; il. 6). W tle malowidła widzimy tym razem zrujnowaną budowlę, stanowiącą najwyraźniej narożnik murów obronnych, nakrytą kopułą z latarnią zwieńczoną krzyżem, wystylizowanym na herbową Pilawę. Jak wynika z sygnatury artysty, portret powstał w Brzeżanach, ale ukazany na nim motyw nie jest związany z tamtejszym zamkiem. Rysunek Edwarda Trzemeskiego z r. 1892⁵¹

50 Zob. A. Straszewska, *Strój polski w malarstwie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 128–129. Stosunkowo mało znany Stanisław Potocki (syn Aleksandra, wnuk Stanisława Kostki) był związany zarówno z zaborem rosyjskim (był carskim koniuszym i ochmistrem dworu), jak Galicją, gdzie mieszkał przez kilkadziesiąt lat.

51 Zob. J. Zachariewicz, *Wycieczka w powiat sokalski*,

(il. 7) umożliwia natomiast jego nie pozostawiającą wątpliwości identyfikację z basztą wchodzącą w skład obwarowań dawnego klasztoru brygidek w Sokalu. Budowla zachowała się zresztą do dziś, choć jej obecny stan nie pozwoliłby na powyższe ustalenie. Dlaczego Stanisław Potocki wybrał właśnie mało znany zabytek z Sokala, z którym osobście nic go nie łączyło? Otóż starostwo sokalskie przez ok. 80 lat znajdowało się w rękach rodziny Potockich⁵², a fundatorami klasztoru brygidek byli Feliks i Krystyna z Lubomirskich⁵³, w piątym pokoleniu przodkowie Stanisława. On sam odznaczał się pewnym poczuciem historycznym (w latach 1876–1878 przeprowadził renowację kościoła zamkowego w Brzeżanach oraz uporządkował nagrobki i sarkofagi Sieniawskich). Z braku przesłanek dla innej interpretacji, należy przyjąć, że zrujnowaną fundację Potockich, zwieńczoną ich herbowym znakiem uznał za wymowny obraz zmierzchu wielkości dawnej Polski.

Triadę zbliżonych malowideł uzupełnia wizerunek Władysława Hieronima Sanguszki (Giacomo Giuseppe Battig vel Batic, po 1845; Muzeum Okręgowe w Tarnowie; il. 8)⁵⁴. Książę ma na sobie pąsowy żupan i czarny kontusz, ciasno spięty

„Tekę Konserwatorską. Rocznik Koła C.K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej”, t. 1, 1892, s. 135.

52 K. Chłapowski, *Starostowie niegrodowi w Koronie 1565–1795 (Materiały źródłowe)*, Warszawa 2017, s. 264. Starostami byli kolejno Stanisław „Rewera” hetman wielki koronny i wojewoda krakowski, Feliks Kazimierz hetman wielki koronny i kasztelan krakowski, Michał wojewoda wołyński oraz Franciszek Ksawery Potoccy. Ponadto w 2. poł. XVIII w. starostwo trzymali Franciszek Ksawery i niesławnej pamięci Stanisław Szczęsny Potoccy.

53 Zob. m.in. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 11, red. B. Chlebowski, Warszawa 1890, s. 10.

54 Zob. P. Chrzanowska, *Katalog portretów książąt Sanguszków w zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie*, oprac. i uzupełn. K. Sołtys, Tarnów 1994, s. 82–83, poz. 38; K. Sołtys, *Sanguszkowie. Katalog wystawy stałej*, Tarnów 2016, s. 50–51.

bogato kameryzowanym pasem kaukaskim. Na rapciach ze złotego sznura zawiesił szablę kaukaską (z rękojeścią typu perskiego, jak się wydaje, charakterystyczną dla wschodniogruzińskiej prowincji Khevsur). Na stoliku nakrytym XVIII-wieczną tkaniną z tzw. ornamentem koronkowym leży czerwona czapka z futrzanym otokiem oraz białe rękawiczki, zupełnie nieprzystające do stroju staropolskiego, ale niezbędne na XIX-wiecznym balu czy prezentacji na dworze. W tle rysuje się sylwetka Tarnowa. Powyższy opis, zawierający nietypowe elementy i atrybuty jest wskazówką, że portret nie jest dziełem standardowym, ale uwzględnia osobiste życzenia i preferencje modela. Wskazane wyżej kaukaskie akcesoria stroju księcia Władysława to najpewniej podarunek od jego starszego brata Romana Stanisława, który po powstaniu listopadowym odbył pieszo i w kajdanach („пешком и в цепи” – zgodnie z osobistą decyzją Mikołaja I) wędrowkę na Sybir, ale przez większość zesłania służył wojskowo właśnie na Kaukazie (w tym także w Gruzji). W 1845 r. ostatecznie powrócił do kraju, co zbiegło się z czasem powstania portretu jego brata. Pamiątka wygnania księcia Romana Stanisława stanowi prawdopodobnie klucz do jeszcze jednego specyficznego elementu zawartego w portrecie. Na neogotyckiej szafce przy prawej krawędzi obrazu stoi mianowicie średniej wielkości figura, od pasa w górę zakryta przez kotarę. Z pewnością nie jest to jedna z postaci mitologicznych, powszechnie spotykanych w epoce. Jej strój można ewentualnie odczytywać jako polski, ale nie jest to strój odpowiadający statusowi członka rodziny Sanguszków. Za klucz do rozwiązania jej tożsamości należy uznać wyraźnie widoczny kij pielgrzyma czy tułacza. Na portrecie eleganckiego, bywającego na wiedeńskim dworze Władysława Sanguszki, który zresztą też walczył w powstaniu, został więc upamiętniony jego brat-zesłaniec,



10. Cesare Spinetti, Portret Krystyna Ostrowskiego, 1876 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. K. Wilczyński

powszechnie otoczony sławą narodowego męczennika⁵⁵.

O ile powyższe spostrzeżenia są prawidłowe, omówione malowidła należałoby uznać za ślad patriotycznego nurtu w sztuce portretowej okresu międzypowstaniowego, w którym strój narodowy przedstawionych osób odgrywał istotną rolę. Jako świadomą

⁵⁵ Wskazane związki portretu z Romanem Sanguszką wzmacnia fakt, że G.G. Battig został przez niego sprowadzony po 1845 r. do Sławuty, gdzie był nauczycielem rysunków i malarstwa jego dzieci oraz niejako nadwornym portrecistą. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, red. J. Maurin-Białostocka i in., 1971, s. 103. Ewentualność, iż pas i szabla Władysława Sanguszki mogłyby być wyrobami węgierskimi, została wykluczona przez specjalistów z Muzeum Wojska i Węgierskiego Muzeum Narodowego w Budapeszcie. K. Sołtys, dz. cyt., s. 51, określa pas portretowanego jako przeworski (niewątpliwie niesłusznie), notuje też obecność w obrazie figury, nie podejmując jednak próby jej rozpoznania i interpretacji.

manifestację polskości należy też traktować portrety kontuszowe powstające za granicą, głównie we Francji. Sprawiali je sobie zarówno Polacy przebywający tak czasowo (Joseph Désiré Court, *Portret Władysława Pusłowskiego*, 1844; Muzeum UJ; il. 9)⁵⁶, jak i dożywotni emigranci (zob. portrety pisarza i działacza emigracyjnego Krystyna Ostrowskiego, Cesare Spinetti, 1876; Muzeum Narodowe w Warszawie, il. 10; Urbino, Casa di Raffaello).

Już wkrótce strój polski (w połączeniu z żałobą strojów kobiecych) miał się stać ważnym narzędziem walki politycznej w okresie tzw. polskich czasów oraz powstania styczniowego⁵⁷, a represje usunęły go na wiele lat z życia zaboru rosyjskiego. Dokumentacja obrazowa stroju polskiego z tego czasu to przede wszystkim fotografie powstańców, wykonywane w Krakowie przed ich wyruszeniem w pole. Istnieje za to niemało portretów kobiecych w żałobnej czerni, te jednak w warstwie realiów nie zawierają narodowych akcentów, a za to wpisują się w europejską modę, wprowadzoną przez królową Wiktorię po śmierci księcia Alberta w 1861 r.

Po powstaniu styczniowym wyłamywanie się z zakazów dotyczących strojów mogło mieć poważne konsekwencje. Przekonał się o tym niezbyt zrównoważony psychicznie książę Wilhelm Radziwiłł, który wprawdzie okres powstania spędził za granicą i nie był skompromitowany politycznie, ale po powrocie „przyszła mu fantazja pójść do gen.-gubernatora [kijowskiego] w polskim stroju, za co pod sąd oddany, w fortecy osadzony, miał sobie skonfiskowany cały majątek i w więzieniu pomieszania dostał”⁵⁸. Dopiero protekcja spokrew-

nionego z Radziwiłłami dworu pruskiego uwolniła go od zesłania, które zamieniono na deportację do Galicji.

W zaborze austriackim było inaczej. Moda narodowa (co ciekawe, także kobieca) pojawiała się tam w czasie kolejnych prób powstańczych w latach 1846 i 1848. Równolegle żupany, kontusze oraz damskie kontusiki były coraz częściej obecne na arystokratycznych ślubach, a w okresie autonomii galicyjskiej strój polski nie tylko zdominował tamtejsze życie publiczne, ale zyskał (podobnie jak strój węgierski) rangę galowego stroju na dworze wiedeńskim, która nie przysługiwała „demokratycznemu” frakowi⁵⁹.

W ciągu kilkadziesiąt lat moda kontuszowa podlegała ewolucji i oddalała się od wzorów z czasów I Rzeczypospolitej. Rozwijała się przy tym przynajmniej dwutorowo. Przede wszystkim nastąpiło wyraźnie zróżnicowanie stroju propowstaniowej inteligencji oraz „oficjalnego” stroju galicyjskich notabli. Pierwszy typ sugerownie opisuje Kazimierz Chłędowski: „Ten strój z roku 1863 bynajmniej nie odpowiadał wymaganiom dobrego smaku. Przede wszystkim strój polski, oparty na strojach wschodnich, powinien być barwnym, szerokim, fałdzistym, aby być miłym dla oka. Strój zaś barwny i fałdzisty nie był wygodny do zajęć i sposobu bycia literatów, adwokatów, malarzy, rzeźbiarzy, kontuarzystów, i za dużo kosztował. Okrojono więc dawny strój polski, zrobiono zeń czarną, otwartą czamarę, czarny żupan z lichego jedwabnego rypsu, przepasany czarnym lakierowanym rzemieniem, zapiętym na posrebrzaną dużą klamrę z wypukłym orłem polskim, i uzupełniono go także czarnymi, mniej więcej szerokimi spodniami, tudzież palonymi, pomarszczonymi butami. To wszystko koronowała krakuska, [...] często jednak ta krakuska zamieniała się na

56 Zob. A. Jasińska, *Malarstwo obce w zbiorach Collegium Maius*, Kraków 2003, s. 46–47.

57 Zob. J.K. Ostrowski, *Barok – romantyzm – kresy*, Warszawa 2017, s. 391–397.

58 T. Bobrowski, dz. cyt., s. 326.

59 M. Rosco Bogdanowicz, *Wspomnienia*, wyd. J. Gintel, t. 1, Kraków 1959, s. 423, 453.

11. Edward Lepszy, Portret Emiliana Czyrniańskiego, po 1874 r., Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fot. J. Kozina

bardzo wysoką konfederatkę, z białego, czerwonego lub niebieskiego sukna, która z chudym strojem bardzo mizernie wyglądała⁶⁰. Czerń zdominowała również „oficjalny” strój polski galicyjskiej elity. Zjawisko to, niezgodne z tradycją przedrozbiorową⁶¹, należy wiązać z powszechnie obowiązującą barwą strojów męskich (w tym „demokratycznych” fraków), ale zapewne także z trudną sytuacją w Królestwie⁶². Nie oznacza to oczywiście, by całkowicie zniknęły barwne żupany i kontusze. Kazimierz Chłędowski, który krytykował strój polski *à la pompe funebre*, opisał również jego wersję „na wesoło”: [Walerian Podlewski] „konfederatkę miał wysoką z czerwonego aksamitu, żupan z jakiejś krzyczącej materii, kontusz granatowy, a do strojnego ubrania nawet czerwone lub żółte buty”⁶³. Na portretach Włodzimierza Dzieduszyckiego (Henryk Rodakowski, 1880; Muzeum Narodowe w Krakowie) i Leona Sapiehy (Leopold Horowitz, 1882; Zamek Królewski na Wawelu) widzimy żupany o głębokiej barwie amarantowej, Mikołaj Zybliekiewicz (Jan Matejko, 1887; Muzeum Narodowe w Krakowie) nosi biały żupan i amarantowy kontusz, żupan i delia Romana Potockiego (Teodor Axentowicz, ok. 1900, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, dep. w Łańcucie; il. 13) są białe, a strój Andrzeja Lubomirskiego zawiera zestawienie srebrzystej materii żupana z granatem kontusza (Kazimierz Pochwalski, 1925; Lwowska



Narodowa Galeria Sztuk). Portret prof. Emiliana Czyrniańskiego (Edward Lepszy, po 1874; Muzeum UJ; il. 11) ukazuje jedyne w swoim rodzaju zestawienie karmazynowego żupana przewiązanego złotym pasem kontuszowym z togą rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Odtworzenie dawnego stroju nie było łatwe, a klasyczne połączenie żupana i kontusza mało praktyczne, na co zwracał uwagę cytowany wyżej Kazimierz Chłędowski. Pas wiązano więc z reguły na żupanie, a kontusz (lub archaiczna delia) były najwyraźniej traktowane jako strój wierzchni, który można było zdjąć we wnętrzu. W niektórych przypadkach strój polski składał się z trzech elementów, tj. żupana, kontusza i delii.

60 K. Chłędowski, *Pamiętniki*, oprac. A. Knot, t. 1, Wrocław 1951, s. 72.

61 Za czasów I Rzeczypospolitej czarne stroje służyły jedynie w okresach żałoby, a K. Koźmian, dz. cyt., t. 1, s. 363, podaje, że ubierano je także w piątki.

62 Głównym powodem była tu żałoba narodowa, ale trzeba też przypomnieć, że władze rosyjskie, z jednej strony walczyły z żałobą w strojach kobiecych, a z drugiej zakazywały używania jaskrawych barw w strojach męskich.

63 K. Chłędowski, dz. cyt., s. 164. Warto zwrócić uwagę, że opis ten zawiera niemal wszystkie elementy zakazane przez władze zaborcze w Królestwie.



12. Kopia wg Floriana Cynka (?), Portret Ludwika Helcla, zm. 1872 r., Kraków, Dom Pomocy Społecznej im. L. i A. Helclów. Fot. D. Błażewski



13. Wilhelm Leopolski, Portret Kazimierza Grocholskiego, 1880 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. MNK

Żupany upodobniano niekiedy do czamar, które w skromniejszej, „powstańczej” wersji były okryciem wierzchnim. Jako przykłady można przytoczyć portrety Adama Sapiehy (Franciszek Machniewicz, 1896; Zamek Królewski na Wawelu), Stanisława Badeniego (Kazimierz Pochwalski, 1903; Muzeum Narodowe w Krakowie) i wspomniany już portret Romana Potockiego ręki Axentowicza. Ciemnogrnatowy, aksamitny kontusz Piotra Moszyńskiego (Jan Matejko, 1874; Muzeum Narodowe w Krakowie) jest zbliżony do domowego szlafroka.

Powyższe obserwacje dowodzą, że skomponowanie stylowego stroju, mającego swe korzenie w dalekiej przeszłości, a używanego w realiach drugiej połowy XIX i na początku XX w. wymagało

trudnych zapewne decyzji zainteresowanego oraz wysokiej klasy wykonawców. Ponieważ „krawcy krakowscy i lwowscy zatracili zupełnie tradycję robienia pięknych kontuszów, [...] najlepszym krawcem kontuszowym został pierwszy wiedeński krawiec Niemiec [Carl Moritz] Frank, który z dawnych rycin strój polski odrabiał, zastosowując go, o ile możliwości, do dzisiejszej postaci. Taki Siemieński, Alfred Potocki, później starosta Badeni i inni zawsze mieli kontusze od Franka”. Pewną przeciw wagą dla niego był mimo wszystko lwowianin „słynny na całą wschodnią Galicję [Jan] Wieczyński”, pracujący m.in. dla Sapiehów „ze względów patriotycznej ekonomii”⁶⁴.

64 K. Chłędowski, dz. cyt., s. 73. Firmę C.M. Frank jako dostawcę dworu (*Currentenwarehandel und*



14. Teodor Axentowicz, Portret Romana Potockiego, ok. 1900 r., Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, dep. w Muzeum Zamkowym w Łańcucie. Fot. M. Kosior



15. Kazimierz Pochwański, Portret Andrzeja Potockiego, 1913 r., Muzeum Narodowe w Warszawie, dep. w Muzeum Zamkowym w Łańcucie. Fot. M. Kosior

Ok. 1880 r. jako „pierwszego krawca” Lwowa określono Karola Kropiowskiego⁶⁵. Do dziś zachowały komplety lub elementy strojów kontuszowych z drugiej połowy XIX i początku XX w., opatrzone naszywkami firmowymi: K. Kropiowski & K. Matlas / Lwów⁶⁶; J. Wieczyńskiego następcy / Wussyk

Schneider) wymienia m.in. *Handbuch des Allerhöchsten Hofes und des Hofstaates seiner k. und k. Apostolischen Majestät für 1899*, [Wien 1899], s. 351. Jan Wieczyński „krawiec i właściciel dóbr” był radnym miejskim i wchodził w skład komisji wystawy we Lwowie, co świadczy o jego wysokiej pozycji majątkowej i społecznej. Zob. „Gazeta Lwowska”, t. 62, 1872, nr 38 (16 II), s. 205.

65 M. Rosco Bogdanowicz, dz. cyt., s. 76.

66 Karol Kropiowski zmarł w 1904 r. W 1913 r. firmę przejął Franciszek Matlas, zapewne syn Karola. Zob. „Gazeta Lwowska”, t. 104, 1914, nr 59 (14 III), s. 14.

i Frydman / Lwów; K. Frydman, Lwów, Plac Maryacki l. 10; K. u. K. Hofschneider / Rothmayer & Pokorny / Wien I / Habsburgerstrasse 6; A. Matlach / Wien / Krugerstrasse 4; J. Lipczyński / Kraków; Józef Zarzycki / skład sukien / w Krakowie; Adam Rydek Kraków; Ignacy Marek⁶⁷. Osobne miejsce zajmują tu pamiątki po Janie Franciszku Stanisławie Konopce (1855–1948): dwa komplety stroju polskiego wykonane przez firmę K. Kropiowski i K. Matlas we Lwowie, z których jeden został wiernie ukazany na bardzo późnym (ok. 1930) portrecie autorstwa Jana Bąkowskiego (wszystkie

67 Zob. przede wszystkim B. Biedrońska-Słotowa, *Polski ubiór narodowy zwany kontuszowym*, Kraków 2005, s. 153–164.



16. Tadeusz Okoń, Portret Jana Gumińskiego, 1930 r., własność prywatna. Fot. D. Błazewski

obiekty w Muzeum Narodowym w Poznaniu)⁶⁸.

Strój polski wymagał specyficznych dodatków. Nierzadko używano pasów XVIII-wiecznych: na portretach Adama Sapiehy autorstwa Daniela Penthera (1868) i Franciszka Machniewicza (1896) figurują pasy wykonane w radziwiłłowskiej persjarni w Słucku prowadzonej przez Madżarskich, należące obecnie (podobnie jak i portrety) do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu⁶⁹. Na portrecie

68 Zob. *Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* [katalog wystawy], red. J. Dziubkova, Poznań 2004, s. 73–75, poz. 56–58.

69 Pas z portretu ręki Penthera zidentyfikowała M. Bernasikowa, *Polskie pasy kontuszowe*, Warszawa 1986, il. 3, 4. Obydwa pasy są reproduktowane w: *Sapiehowie. Kolekcjonerzy i mecenas* [katalog wystawy], red. S. Link-Lenczowska, J. Winiewicz-Wolska, Kraków 2011, s. 256, 259, poz. 104, 107.

Ludwika Helcla (Kraków, Dom Pomocy Społecznej im. L. i A. Helclów; il. 12) wyraźnie widać znak manufaktury Paschalisa Jakubowicza. Zagraniczne manufaktury wznowiły też produkcję pasów z przeznaczeniem na rynek polski. Na znaczną skalę wykonywano metalowe guzy do żupanów i kontuszów oraz zapony do delii, a zapotrzebowanie na karabela doprowadziło do odrodzenia rzemiosła szabelniczego. W wyrobach tych stosowano formy dekoracyjne zgodne ze stylistyką historyzmu. Niekiedy atrybuty te zastępowano elementami nieco przypadkowymi. Na portretach autorstwa Pochwalskiego Andrzej Potocki (1903; Muzeum Narodowe w Krakowie) ma pas kaukaski, a Karol Lanckoroński (1919; Zamek Królewski na Wawelu) – szablę perską. Nie stylizowano fryzur ani zarostu według wzorów staropolskich⁷⁰, nie uważano też za niestosowne noszenia do stroju polskiego odznaczeń austriackich ani okularów⁷¹. W kilku przypadkach można zaobserwować występowanie tych samych atrybutów na różnych portretach. XIX-wieczna karabela o charakterystycznym jelcu zbudowanym ze splecionych prętów srebrnych (zachowana w Muzeum Narodowym w Krakowie), figuruje na portrecie Leona Sapiehy (Leopold Horowitz, 1882) i dwukrotnie na wizerunkach jego syna

70 Owo zarzucenie zasad staropolskiego *decorum* dobrze, jak się wydaje, uchwycił Stefan Badeni, który charakteryzując Kazimierza Grocholskiego, prezesa Koła Polskiego w parlamencie wiedeńskim pisze, że „nosił zawsze czarny strój polski, ale uczesanie jego, zarys wąsów i krótkich bokobrodów nadawały twarzy wraz obcy, niepolSKI”. S. Badeni, *Świat przedwczorajszy*, Warszawa 1996, s. 157–158. Tego rodzaju stwierdzenia są jednak zawsze zagrożone subiektywizmem: M. Rosco Bogdanowicz, dz. cyt., s. 73, opisał Grocholskiego jako osobę o „typowo polskiej powierzchowności” (il. 12).

71 Okulary noszą np. Wincenty Wdowiszewski (Władysław Rossowski, 1900 r.; Muzeum Historyczne Miasta Krakowa) oraz Andrzej Potocki (Józef Męcina-Krzesz, 1909; Muzeum Narodowe w Poznaniu. Zob. D. Suchocka, dz. cyt., s. 148, poz. 838).

Adama (Daniel Penther, 1868; Franciszek Machniewicz, 1896; wszystkie trzy malowidła w Zamku Królewskim na Wawelu)⁷². Na wspomnianych portretach autorstwa Horowitza i Machniewicza Leon i Adam Sapiehowie noszą również tę samą delię. Podobny przypadek, odnoszący do portretów Romana (Teodor Axentowicz, ok. 1900; Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, dep. w Muzeum Pałacowym w Łańcucie; il. 14) i Andrzeja (Kazimierz Pochwalski, 1913; Muzeum Narodowe w Warszawie, dep. w Muzeum Pałacowym w Łańcucie; il. 15) Potockich jest bardziej skomplikowany. Na obydwu malowidłach widzimy białą delię podbitą ciemnym futrem. Jest to najpewniej ten sam, nieco ekscentryczny element stroju polskiego, który nie mógł przejść od jednego z portretowanych do drugiego drogą prostego dziedziczenia, jak to było w przypadku Leona i Adama Sapiehów. Roman i Andrzej Potoccy należeli bowiem do różnych linii rodu (odpowiednio łańcuckiej i krzeszowickiej). Portret drugiego z nich jest jednak wizerunkiem pośmiertnym i nie ma żadnej pewności, że ukazany na nim strój był rzeczywiście noszony przez tragicznie zmarłego namiestnika Galicji. Wręcz przeciwnie, należy domniemywać, że był to rekwizyt, wypożyczony przez Pochwalskiego z Łańcuta. Możliwe również, że Pochwalski użył jako wzoru fotografii Romana Potockiego w jego wspaniałym stroju narodowym lub też reprodukcji jego portretu ręki Axentowicza.

Późny triumf żupana, kontusza i delii dokumentują dziesiątki, jeżeli nie setki portretów. Większość z nich można określić jako poprawne i dobrze spełniające wymogi malarstwa reprezentacyjnego, niemało jest także dzieł wybitnych. Co ciekawe, wśród ich twórców, obok czołowych przedstawicieli różnych kierunków akademickich, są także modernści, spod których pędzla

wychodziły niekiedy prace zdumiewającej urody, łączące tradycyjne realia z nowoczesną, pełną ekspresji formą⁷³.

W okresie międzywojennym spotykamy jeszcze nieco portretów kontuszowych przedstawicieli najwyższych kręgów arystokracji. Ale nie tylko. Gdy na przełomie lat 20. i 30. XX w. prezes Towarzystwa Rolniczego w Krakowie Jan Gumiński (1883–1938) został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Restituta, jako strój do pamiątkowego portretu wybrał właśnie kontusz, zgodnie z ówczesnymi przepisami, stanowiącymi, że orderzy mogą być noszone jedynie do fraka, munduru oraz stroju narodowego lub ludowego. Portret wykonał w 1930 r. Tadeusz Okoń (1872–1957). Według tradycji rodzinnej prezes Gumiński pozował mu tylko przy malowaniu głowy, natomiast figury swej użył lokaj Stanisław Ficek, przybrany w żółty żupan i ciemnogramatowy kontusz, z pasem i karabelą⁷⁴ (il. 16). Za naszych czasów powstają portrety kontuszowe członków Bractw Strzeleckich. W warstwie kostiumologicznej (choć niekoniecznie malarskiej – kilka takich dzieł wykonał Leszek Sobocki) są to, niestety, tandetne pastisze.

73 A. Sieradzka, *Ostatni Sarmaci. Polski strój narodowy w końcu XIX i w I. połowie XX w.*, w: *Ubiory w Polsce...*, dz. cyt., s. 96–105.

74 Informacja dra Samuela Gumińskiego, wnuka Jana. Istnieją dwie autorskie wersje malowidła w zbiorach rodzinnych. Fragmenty żółtej materii, z której uszyto żupan, zachowały się do dziś.

72 Zob. *Sapiehowie*, dz. cyt., s. 287–291, 319.

STRESZCZENIE

JESZCZE O STROJU POLSKIM
W MALARSTWIE PORTRETOWYM
W XVII–XX WIEKU. POMIĘDZY OBRAZAMI
A ŹRÓDŁAMI

Artykuł przedstawia wybrane zagadnienia dotyczące ukazania polskiego stroju narodowego na portretach z XVII–XX w. Portrety stanowią cenny materiał dla poznania tego zjawiska od strony kostiumologicznej, symbolicznej, a nawet politycznej, szczególnie w zestawieniu ze źródłami z epoki. Do ok. 1750 r. męski strój narodowy, pochodzenia węgiersko-orientalnego, miał wśród Polaków zdecydowaną przewagę i był uważany za znak rycerskiej tradycji szlachty. W drugiej połowie w. XVIII wybór stroju polskiego w opozycji do zachodnio-europejskiego był wyznacznikiem poglądów zachowawczych na poziomie kulturowym i politycznym, ale w okresie Sejmu Czteroletniego stał się wyrazem postawy patriotycznej. W XIX w. początkowo trwał peryferyjnie (niekiedy spotykamy go na portretach zawierających indywidualne przesłania ikonograficzne), a na szeroką skalę powrócił w drugiej połowie stulecia w Galicji. Był powszechnie noszony przez tamtejszą elitę arystokratyczną i polityczną oraz zyskał oficjalny status na dworze cesarskim w Wiedniu. Sporadycznie pojawiał się jeszcze w okresie międzywojennym, przede wszystkim w czasie arystokratycznych uroczystości rodzinnych, był też jedną z wersji stroju, do którego można było nosić odznaczenia państwowe. Większość powyższych zjawisk można egzemplifikować na podstawie odpowiednio dobranych portretów, a źródła (przede wszystkim pamiętniki) stanowią ikonograficzny klucz wyjaśniający motywacje osób portretowanych i artystów.

SŁOWA KLUCZOWE

dawny portret, strój polski, strój narodowy

SUMMARY

MORE ON THE POLISH NATIONAL ATTIRE
IN PORTRAIT PAINTING FROM THE 17TH
TO 20TH CENTURIES. BETWEEN IMAGES
AND SOURCES

The paper presents selected problems concerning the representation of the Polish national costume in portraits of the 17th–20th centuries. Portraits make a valuable material allowing to investigate this phenomenon from the costumological, symbolic and even political point of view, especially when juxtaposed with historical sources. Until around 1750, the male national costume of Hungarian-oriental origin had a definite advantage among Poles and was considered a sign of the knightly tradition of the nobility. In the second half of the 18th century, the choice of the Polish attire in opposition to the Western European one was a sign of a conservative attitude on the cultural and political level, but in the period of the Four Years' Sejm (1788–1791) it became an expression of a patriotic attitude. In the 19th century, initially it was used rather peripherally (sometimes, we find it in portraits containing individual iconographic messages), and returned on a large scale in the second half of the century in Galicia (i.e. the part of Poland occupied by Austria). It was commonly worn by the local aristocratic and political elite and gained official status at the imperial court in Vienna. It appeared sporadically in the period between 1st and 2nd World War, especially during aristocratic family celebrations. It was also one of the versions of the outfit that could be worn with state decorations. Most of the above phenomena can be exemplified on the basis of appropriately selected portraits, and the sources (mainly diaries) offer the iconographic key explaining the motivations of the portrayed people and artists.

KEYWORDS

old portrait, Polish national attire, national costume

BIBLIOGRAFIA**Źródła**

- Badeni S., *Świat przedwczorajszy*, Warszawa 1996.
- Bobrowski T., *Pamiętnik mojego życia*, wyd. S. Kieniewicz, t. 1, Warszawa 1979.
- Chłędowski K., *Pamiętniki*, oprac. A. Knot, t. 1, Wrocław 1951.
- „Gazeta Lwowska”, t. 104, 1914, nr 59 (14 III).
- Handbuch des Allerhochsten Hofes und des Hofstaates seiner k. und k. Apostolischen Majestat für 1899*, [Wien 1899].
- Jemiołowski M., *Pamiętnik*, wyd. A. Bielowski, Lwów 1850.
- Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, red. i koment. Z. Goliński, oprac. tekstu A. Skarżyńska, Warszawa 1985.
- Konopka T., *Historia domu naszego. Raptularz z czasów Stanisława Augusta*, wyd. M. Konopka, Warszawa 1993.
- Koźmian K., *Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 1972.
- Lipiński T., *Zapiski z lat 1825–1831*, wyd. K. Bartoszewicz, Kraków 1883.
- Lipkowski L., *Moje wspomnienia 1849–1912*, Kraków 1913.
- Nakwaska A., *Wyjątki z pamiętników współczesnych*, ogł. J. Korzeniowski, „Gazeta Warszawska” 1852, nr 197–219 (21 VIII), s. 3.
- Niemcewicz J.U., *Pamiętniki czasów moich*, wyd. J. Dihm, t. 1, Warszawa 1957.
- Ochocki J.D., *Pamiętniki*, t. 2, Warszawa 2019.
- Ostrowski A., *Żywot Tomasza Ostrowskiego*, t. 2, Paryż 1840.
- Pasek J.Ch., *Pamiętniki*, Warszawa 1987.
- Radziwiłł A.S., *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, tłum. i oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa 1980.
- Rosco Bogdanowicz M., *Wspomnienia*, wyd. J. Gintel, t. 1, Kraków 1959.
- Sarnecki K., *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Diariusz i relacje z lat 1691–1696*, wyd. J. Woliński, Wrocław 1958.
- Schulz F., *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, tłum. J.I. Kraszewski, wyd. W. Zawadzki, Warszawa 1956.
- Starowolski S., *Polska albo opisanie Królestwa Polskiego*, tłum. i oprac. A. Piskadło, Kraków 1976.

Opracowania

- Ajewski K., *O ubiorze sejmowym 1776–1815*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. J.A. Chrościcki i in., Kraków 2006, s. 399–408.
- Balzac dans l'empire russe: de la Russie a l'Ukraine* [exposition Paris, Maison de Balzac, 6 avril–11 juillet 1993], ed. A. Klimoff, J. Meyer-Petit, Paris 1993.
- Barrett K., *Pieter Soutman Life and Oeuvre*, Amsterdam 2012.
- Bartkiewicz M., *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979.
- Biedrońska-Słotowa B., *Polski ubiór narodo- wy zwany kontuszowym*, Kraków 2005.
- Chłapowski K., *Starostowie niegrodowi w Koronie 1565–1795 (materiały źródło- we)*, Warszawa 2017.
- Chrzanowska P., *Katalog portretów książąt Sanguszków w zbiorach Muzeum Okręgowego w Tarnowie*, opr. i uzupeł. K. Sołtys, Tarnów 1994.
- Flamand Christensen S., *Kongedragterne fra 17. og 18. aarhundrede (De Danske Kongers Kronologiske samling Paa Rosenborg)*, Kobenhavn 1940.
- Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubio- rów*, Wrocław 1968.
- Hennel-Bernasikowa M., *Polskie pasy kontu- szowe*, Warszawa 1986.
- Horoszkiewicz J., *Strój narodowy w Polsce*, Kraków 1900.
- Houszka E., Łukaszewicz P., *Malarstwo pol- skie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów* [Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 2013.

- Jasińska A., *Malarstwo obce w zbiorach Collegium Maius*, Kraków 2003.
- Johansen K., *How Polish is Frederik III's "Polish" garment*, w: *Crossroads of Costume and Textiles in Poland. Papers from the International Conference of the ICOM Costume Committee and the National Museum in Cracow*, ed. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 2005, s. 15–18.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. 1, z. 1, oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, Warszawa 1977.
- Lietuva Tėvynė mano... Adomas Mickiavičius ir jo poema „Ponas Tadas” – Litwo Ojczyzna moja... Adam Mickiewicz i jego poemat „Pan Tadeusz”* [katalog wystawy], red. M. Orzeł, Vilnius 2018.
- Mrozowski P., *Orientalizacja stroju szlacheckiego w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 243–261.
- Mrozowski P., *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVII w.*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 19–27.
- Mrozowski P., *Imagines maiorum – galerie przodków w kulturze dawnej Polski. Między imaginacją a potrzebą wiarygodności*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz i in., Warszawa 2009, s. 287–292.
- Mrozowski P., *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak i in., Kraków 2017, s. 243–250.
- Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem (XVI–XVII w.)* [katalog wystawy], red. K. Połujan, Warszawa 2002.
- Ostrowski J.K., *Barok – romantyzm – kresy*, Warszawa 2017.
- Ostrowski J.K., *Czasy saskie: „ostatni stopień upadku” czy początek odrodzenia?*, w: *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 9–18.
- Ostrowski J.K., *Myśli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 171–185.
- Ostrowski J.K., Petrus J.T., *Mieczysław Morka*, „Polski nowożytny portret konny” [recenzja], „Folia Historiae Artium”, t. 24, 1988, s. 175–177.
- Piwocka M., *Polski strój Medyceuszy*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 4, 1998, s. 231–242.
- Pokotycka B.R., *Portrety Mikołaja Potockiego, starosty kaniowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. 57, 1995, nr 3/4, s. 365–377.
- Polski słownik biograficzny*, t. 34, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992–1993.
- Poniński I., *Ikonoografia stroju polskiego na terenie Prus Królewskich*, w: *Europa – Rzeczpospolita – Prusy Królewskie – Nowożytność*, red. D. Dettlaff, Bydgoszcz–Puck 2018, s. 253–264.
- Poniński I., *Prawda i fantazja. Portrety króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, „Kronika Zamkowa – Roczniki”, Seria Nowa”, t. 4(70), 2017, s. 129–135.
- Poniński I., *Wizerunki króla Jana Kazimierza w strojach polskich*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 196–198.

- Praemiando incitat. Order Świętego Stanisława 1765–1831* [katalog wystawy], red. D. Nowacki, M. Zawadzki, Warszawa–Kraków 2015.
- Renaudeau O., *Les influences de l'Europe centrale sur le costume de guerre et le costume civil occidental, XVe–XVIIIe siècles*, „Cahiers d'Etudes et de Recherches du Musée de l'Armée”, t. 6, 2008, s. 99–113.
- Roćko A., *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.
- Rościszewski L., *Mundur w kwiatki – niezwykły portret księcia Hieronima Floriana Radziwiłła, ok. 1746 roku*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 183–199.
- Ryba G., *Kopie graficzne obrazów Daniela Schultza mł. (1615–1683) na tle jego twórczości portretowej*, Kraków 1985 [praca magisterska, mpis w Archiwum UJ].
- Ryszkiewicz A., *Deux portraits polonais au Musée de Kiev*, w: *Omągiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, ed. T. Vianu i in., București 1961, s. 511–518.
- Sapiehowie. *Kolekcjonerzy i mecenas* [katalog wystawy], red. S. Link-Lenczowska, J. Winiewicz-Wolska, Kraków 2011.
- Siarczyński K., *Obraz wieku panowania Zygmunta III, króla polskiego i szwedzkiego*, t. 1, Poznań 1843.
- Sieradzka A., *Ostatni Sarmaci. Polski strój narodowy w końcu XIX i w 1. połowie XX w.*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 96–105.
- Sieradzka A., *Europejczyk i Sarmata*, „Spotkania z Zabytkami” 2003, nr 9(99), s. 7–9.
- Sieradzka A., *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Warszawa 2013.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław 1971.
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 11, red. B. Chlebowski, Warszawa 1890.
- Sołtys K., *Sanguszkowie. Katalog wystawy stałej*, Tarnów 2016.
- Straszewska A., *Strój polski w malarstwie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Suchocka D., *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005.
- Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* [katalog wystawy], red. J. Dziubkowska, Poznań 2004.
- Tazbir J., *Spotkania z historią*, Warszawa 1979.
- Turnau I., *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991.
- Zachariewicz J., *Wycieczka w powiat sokalski*, „Teki Konserwatorska. Rocznik Koła C.K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej”, t. 1, 1892, s. 133–147.
- Живописный портрет XVIII – начала XX века из собрания Государственного мемориального музея А.В. Саворова*, red. Е.В. Жукова, Б.В. Галенко, Санкт Петербург 2014.