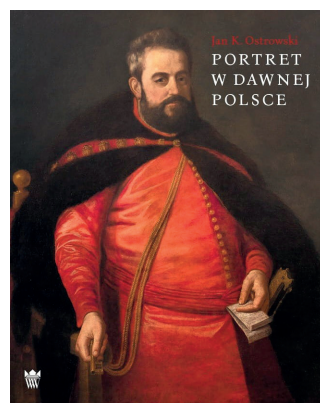


Maciej Dariusz Kossowski
(Warszawa)
<https://orcid.org/0000-0002-5566-0749>

REFLEKSJE O KSIĄŻCE „PORTRET W DAWNEJ POLSCE”

Jan K. Ostrowski, Portret w dawnej Polsce, Wydawnictwo Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2019, ss. 496 + ilustracje



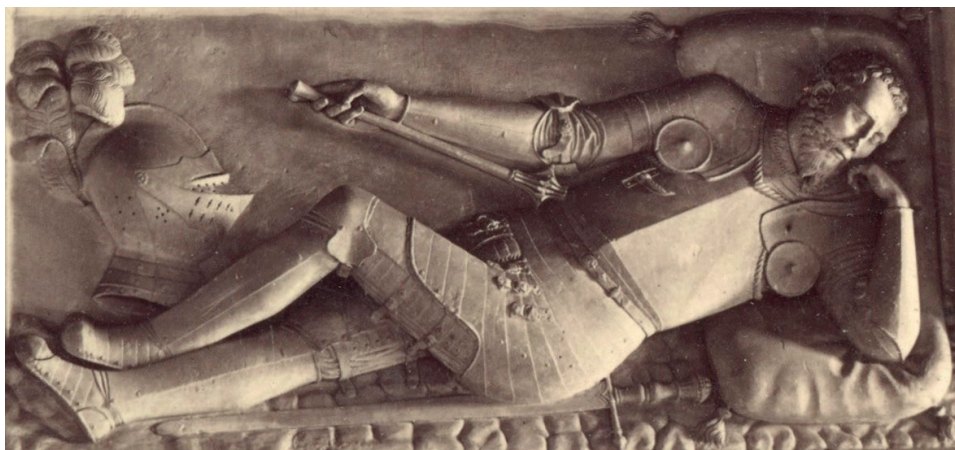
Wydawnictwo Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie opublikowało w listopadzie 2019 r. dzieło autorstwa Jana K. Ostrowskiego, emerytowanego dyrektora Zamku Królewskiego na Wawelu i wykładowcy historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, pt. „Portret w dawnej Polsce”. Pierwsze wrażenia z oglądu książki, wydrukowanej i oprawionej w drukarni Dimograf w Bielsku-Białej, były bardzo pozytywne. Okładka została zaprojektowana profesjonalnie. Dobór portretu na niej okazał się trafny. Na tle jednorodnego, ciemnego tła postać podkomorzego Adama Kazanowskiego w czerwonym żupanie, z uwagą spoglądającego na widza, wzbudza zaufanie i niejako zachęca do zainteresowania się obszernym dziełem, korespondującym z fizjonomią konterfektu. Pokażny format A4 (24,5 × 29,5 cm), twarda oprawa z tektury 2 mm z wyklejką 150 g/m² i oklejką wykończoną folią matową, blok 23 × 29 cm o objętości 496 stron, zszyty ze składek szesnastostronicowych, wydrukowanych w technice offsetowej na drukarce Heildelberg XL na dobrym papierze – Arctic Volume White o gramaturze 130 g/m², kapitałka i tasiemka czerwone, przynoszą uznanie drukarni i wydawnictwu. Druk jest wyrazisty, jakość ilustracji odpowiednia, także ich dobór i liczba (589) rzeczowo łączą się z narracją utworu.

Charakterystykę rozdziałów pominięto, ponieważ omówiona została w recenzjach z 2020 r. Marii Kałamajskiej i Mariana Wolskiego, o których poniżej.

Zakres przedmiotowy pracy obejmuje malarskie konterfekty naścienne i ściennie, epitafijne i trumienne, miniaturę samoistną i z rękopisów oraz grafikę, a także portrety w rzeźbie i płaskorzeźbie. Zasadnie Autor włączył w zakres książki portret z chorągwi funeralnych (ss. 84-93), specyficzny obyczaj kulturowy z ziem polskich, podobnie jak portret trumienny. Ramy chronologiczne zawierają się w okresie od XIV do XX w. W przeważającej mierze Jan K. Ostrowski uwagę poświęca stuleciom XVI, XVII, XVIII i XIX, w większości prezentując portrety malarskie na płótnie, deskach i blasze. Są to zwłaszcza portrety szlachty. Przedstawiciele pozostałych stanów portretowani byli z rzadka, stąd ich niewielka reprezentacja w publikacji. Autor wykorzystuje źródła pamiętnikarskie, co jest szczególnie zasadne przy omawianiu dzieła sztuki w kontekście tradycji kulturowej epoki.

Niestety, na tym kończą się walory publikacji. Już w spisie treści występują mankamenty. Niezrozumiałe jest nadanie podrozdziałowi tytułu „Portret w wiekach XVII-XVIII (XX)” (spis treści i s. 146). Skoro Autor omawia w nim dość liczne portrety z XIX w. (ss. 159-163 i 165), dlaczego wyodrębnia w nawiasie wiek XX, o którym nie wypowiedział tu ani słowa, a pominął XIX? Można to uznać za błąd typograficzny, ale w takim wypadku jaki cel ma nawias? Czy nie zasadniej brzmiałoby „Portret w wiekach XVII-XIX” albo „Portret w wiekach XVII-XVIII-XIX”? Także tytuł części składowej podrozdziału budzi zdziwienie, a mianowicie „Wizerunki zmarłych na łożach paradnych i katafalkach” (w spisie treści oraz na ss. 116 i 119, także na ss. 29 i 84). Zmarły nie uczestniczył w paradzie na łożu funeralnym. Autorowi chodziło niewątpliwie o łożo honorowe, zw. z franc. *lit d'honneur*, lecz użył nieadekwatnego miana.

W książce zabrakło portretów z zabytków złotnictwa i toreutyki. Nieobecne są wota portretowe na srebrnych plakietach o wysokim poziomie artystycznym: z Jasnej Góry (trybowany portret Stanisława Koniecpolskiego na srebrnej blasze wotywniej), z Wawelu (takież portret Jerzego Ossolińskiego) i Nieszawy (ryte portrety rodzin szlacheckich w pozie adoracji). Niemal zupełnie pominięto portrety medalierskie. Niemal, ponieważ Autor zamieszcza tylko jeden medal z wizerunkiem Zygmunta I (il. 156 na s. 130) oraz niezwiązany z Polską medal z portretem Franciszka I (il. 4 na s. 32). Pomija całkowicie walory numizmatyczne, lecz wspomina o mniej wyrazistych portretach na sfragistycie. Jeśli świadomie opuszcza pierwszy polski portret Bolesława Chrobrego z unikatowego denara GNEZDVN CIVITAS, jako mało czytelny, to przecież szereg późniejszych monet prezentuje doskonale klasy portrety władców Polski od Zygmunta I po Stanisława Augusta, a także m.in. ostatniego Piastowicza – Jerzego Wilhelma, księcia na Legnicy, Brzegu i Wołowie na monecie 15-krajarowej z 1675 r. oraz na medalu pogrzebowym z tegoż roku czy niezwyklej urody portret księżnej Izabeli Czartoryskiej na dwudukacie



Il. 3. Pomnik nagrobny Piotra Boratyńskiego z buzdyganem w ręku z Katedry Wawelskiej. Fot. J. Krieger [online]. Muzeum Narodowe w Krakowie [dostęp: 2024-08-18]. Dostępny w Internecie: <<https://zbiory.mnk.pl/pl/katalog/32050>>

z kolegiaty w Żółkwi czy popiersi Jana III i Marii Kazimierzy wywiezionych przez cara z Wilanowa do Petersburga w trakcie III wojny północnej.

Nie można zgodzić się z Autorem, że żaden z XVI-wiecznych portretów (za wyjątkiem miniatur Szydłowieckich z *Liber genesos*) „nie ukazuje szlachcica przybranego w zbroję czy choćby stalowy napierśnik” (s. 163). Płyta nagrobna Andrzeja z Szamotuł h. Nałęcz, zm. w 1511 r., z bazyliki w Szamotułach, wykonana w 1505 r. w odlewni Vischerów w Norymberdze, zrabowana w czasie II wojny światowej przez Niemców, a następnie Sowietów, i zwrócona w 1990 r. z Ermitażu², ma wyraźne cechy graficzno-malarskie. Wojewoda poznański ukazany został w zbroi pełnej i z głową nieosłoniętą hełmem. Światło, padające na linie rytu pod różnym kątem, w zależności od ich zagęszczenia, tworzy efekty malarskie w postaci mieniającej się i połyskującej zbroi oraz wydobywa światłocieniową plastykę twarzy sportretowanego³.

Wykorzystane przez Autora archiwalia są w przeważającej mierze późne. Dostrzegalny jest niedobór rodzimych źródeł rękopiśmiennych z okresu staropolskiego. Nie lepiej jest w zakresie źródeł drukowanych. Pozują one na obszerny zestaw, gdy w istocie zostały sztucznie rozdęte. Autor, zdając sobie zapewne sprawę ze szczupłości tej części bibliografii, wymienia dwa wydania „Armamentarium heroicum” z 1601 i 1603 r., w wersji językowej łacińskiej i niemieckiej, które w zasadzie niczym nie różnią się w zakresie zawartej w nich treści i ikonografii, a do tego

² Gąsiorowski 1991, s. 11-12 i 18-21; Karłowska-Kamzowa 1991, s. 38-39 i 43-44; Labuda 1991, s. 47-62; Trelińska 1991, s. 65-74.

³ Zwróciła na to uwagę Karłowska-Kamzowa 1991, s. 38.



Il. 4. Portret Andrzeja Świdwy Szamotulskiego, fragm. płyty nagrobnej z bazyliki kolegiackiej w Szamotułach. Fot. Ireneusz Walerjańczyk [online]. Region Szamotulski [dostęp: 2024-08-18]. Dostępny w Internecie: <<http://regionszamotulski.pl/plyta-nagrobna-andrzeja-szamotulskiego/>>

jeszcze faksymilowe wydanie z 1981 r. łączące w sobie obie XVII-wieczne edycje. Czyżby musiał korzystać aż z trzech tych wersji? Dopiero druk z 1735 r. wyszedł z odmienną wersją ikonograficzną, pomijającą ornamentykę okołoportretową. „Żywoty” Vasario także wymienia w postaci starodruku i przekładu w opracowaniu Karola Estreichera. Czy konieczne okazało się studiowanie klasyka w oryginale i poprawianie przekładu Estreichera? Wbrew twierdzeniu Autora nie wypacza on oryginału, za to przekopiowany tekst nie zachowuje zgodności z pierwowzorem (w druku z 1568 r. na s. 775 jest *il vivo*, a nie *al vivo*, s. 32). Jeżeli już Autor stosuje cudzysłów apostrofowy podwójny, to powinien zapiszycytować w formie dosłownej, a więc *il viuio*. Wobec tego, czy rzeczywiście wydanie z 1988 r. było niewystarczające? Przecież, dajmy na to, tytułu „Herbów rycerstwa” Paprockiego nie odnotowuje w pierwodruku, lecz w wydaniu z 1858 r. „Pamiętniki” Niemcewicz także zostały zmultiplikowane w dwóch edycjach (s. 443), a dzieło Paolo Giovia aż w trzech: „Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita”, Venetiis 1546; „Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita”, Florentiae

1551; „Paoli Jovii Episcopi Nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium”, Basileae 1575 (s. 442). Czy nie wystarczyła ta ostatnia pozycja, powtarzająca skład osobowy wcześniejszych edycji, a do tego wzbogacona rycinami?

Przy omówieniu mundurów wojewódzkich, obywatelskich i przyjacielskich Jan K. Ostrowski pominął wartościową monografię Stefana Krzysztofa Kuczyńskiego „Polskie herby ziemskie” z 1993 r.⁴, w której autor przywołał kilka ważnych dla tematu źródeł i zawarł cenne spostrzeżenia dotyczące powiązań barw mundurów z heraldyką województw i ziem oraz prywatną. Skoro już mowa o ubiorze, dostrzegalne jest pominięcie znacznej grupy odzienia męskiego noszonego przez zakonników oraz ich konterfektów, a uwzględnienie jedynie dostojników Kościoła i kilku przedstawicieli niższego kleru, co dziwi, bowiem podrozdział książki Autor zaczął od zdania: „Bardzo istotna rola duchowieństwa w życiu społecznym i politycznym dawnej Rzeczypospolitej sprawia, że wizerunki duchownych stanowią znaczną część zasobów zabytkowych dawnego portretu polskiego” (s. 424). Nie zobaczymy więc w książce portretów niezmiernie zasłużonych dla kultury i historii Polski jezuity o. Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, pijara o. Stanisława (Hieronima Franciszka) Konarskiego czy karmelity o. Marka Jandołowicza, słynnego księdza Marka, duchowego przywódcy Konfederacji Barskiej.

Zestawiając różnorodne mundury, Autor nie uwzględnił umundurowania Księstwa Warszawskiego ani ubiorów Powstańców Styczniowych i nie zakończył tych rozważań na mundurze wojskowym II RP, w którym barwa otoków czapek garnizonowych, patek barw broni i proporczyków miała istotne znaczenie przynależności do określonego rodzaju formacji i identyfikacji żołnierza. Ikonografia do wieku XIX jest obszerna, a od połowy stulecia obejmuje także portrety fotograficzne. W okresie dwudziestolecia międzywojennego powstało sporo wybornych portretów malarskich oficerów i generałów WP, między innymi gen. Kazimierza Sosnkowskiego pędzla Stefana Norblina.

Skoro obrazowo i opisowo prezentuje Autor znaczną różnorodność mundurów ziemskich, orderów i szabel, czemu niedosyt pozostawiają broje? Widzimy tylko jedną kolczugę i jedną karacnę, zresztą nie najwyższego kunsztu spośród zachowanych. Brakuje chociażby zbroi husarskiej Stefana Batorego spod Pskowa, fenomenalnie odwzorowanej z oryginału przez Jana Matejkę, czy półzbroi ceremonialno-turniejowej po Mikołaju Radziwille „Czarnym”, inkrustowanej barwną emalią, w której zażyczył sportretować się jego syn Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka” na zamieszczonym przez Autora sztychu wyrytowanym przez Dominika Custosa (il. 279 na s. 217).

Omawiając słynną galerię portretów sławnych mężów Paola Giovia (s. 214), skopiowanych przez Cristofana dell’Altissimo i znajdujących się obecnie w Gal-

⁴ Kuczyński 1993, s. 217-218.

leria Gioviana w Uffizzi, Autor nie wymienił konterfektów Polaków pochodzących z tego zbioru, w tym Zygmunta I i Jana Zamoyskiego, chociaż wyszczególnia pochodzące z galerii Ferdynanda II Tyrolskiego (s. 215). Nie odnotowuje galerii obrazów elektora Maksymiliana Emanuela w Düsseldorfie, w której znalazły się portrety wywiezione z Polski w 1642 r. przez Annę Katarzynę, najmłodszą córkę Zygmunta III. Spośród rodzimych pomija słynną kolekcję Wincentego Potockiego, podkomorzego nadwornego koronnego z nieruchomości w Niemirowie, Kowalówce i na jurydyce podwarszawskiej Leszno, zawierającej liczne portrety.

Dla przeciętnego odbiorcy, osoby niezorientowanej w temacie, spoza kręgu specjalistów, treść książki może sprawiać wrażenie erudycyjnego wykładu, który miejscami wnika dogłębnie w analizowane detale. Jednakże nie widzimy w niej niczego odkrywczego, żadnej pogłębionej refleksji nad ustaleniami od dziesięcioleci obecnymi w literaturze przedmiotu. Oczywiście, nie ma w tym nic złego, jeżeli dzieło miało stanowić syntezę dotychczasowej wiedzy i muzealnego stanu posiadania. Jednakże od autora z tytułem profesora oczekiwać należy więcej, przynajmniej tyle, żeby nie powielał stereotypów i nie utrwał błędów. Autor bowiem nie poprzestał na zebraniu reprezentatywnych dzieł w ujęciu monograficznym, ale podjął też próbę wydobycia z nich głębszych treści. W wielu wypadkach te starania okazały się chybione. Przykładem jest wniosek wysnuty z jednego detalu, w dodatku nietrafnie zidentyfikowanego, a mianowicie obuwia typu wschodniego, rozpoznanego jako złożonego z buta zewnętrznego i wewnętrznego (s. 277). Doprawdy, nie sposób zrozumieć, jaką woltą udało się Janowi K. Ostrowskiemu zajrzeć do wnętrza cholewy, skoro wypełnia ją noga, zaś kształt dobrze widocznego noska nie potwierdza wskazanego rozpoznania, tym bardziej że na sąsiedniej stronie omawianej książki widnieje „Portret królewicza Władysława Zygmunta Wazy” Pietera Soutmana w obuwiu, którego noski są identyczne, lecz tym razem Autor nie określa go w ten sposób. Egzotyczna identyfikacja obuwia nie jest znaczącym uchybieniem, gorzej, że na jej podstawie Pisarz wysnuwa daleko idące wnioski – identyfikuje sportretowanego z konkretnym imieniem posła chana tatarskiego do Rzeczypospolitej – „Dedeszem Agą” (z niezrozumiałych względów tytuł tatarski przy imieniu tegoż pisze wielką literą). Wiąże także wszystkie osoby z tego portretu zbiorowego Daniela Schultza II z Tatarami, odbywającymi podróż zagraniczną, spośród których dwaj przejęli strój kroju zachodniego. Rzecz w tym, że trzy osoby, w tym dwie w ubiorze zachodnioeuropejskim, nie są bynajmniej Tatarami, czego dowodzi ich fizjonomia. W połączeniu z materiałami źródłowymi i pogłębioną analizą symboliki tego portretu zbiorowego można było ustalić, że są łowczymi królewskimi. Dwaj są Polakami, trzeci to najprawdopodobniej Stefan de Baluze, z pochodzenia Francuz. Główną postacią tego portretu jest Mehmed Şah bej, a nie Dedeş aga. Portret namalowany został w 1655 r., a nie przypuszczalnie rok wcześniej, jak powtarza Autor, m.in. za muzealnikami z Ermitażu.

W publikacji Jan K. Ostrowski pomija niezwykle dzieło, jakim jest „Portret zbiorowy Jana III z rodziną” z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil. 1123. Nie wydaje się, aby nie było Badaczowi znane, skoro omówiło je ponad 20 historyków sztuki i muzealników. Nie przywołuje „Portretu Marii Kazimierzy z synem Jakubem” z Muzeum w Nieborowie, nr inw. NB 285, o unikatowej symbolice dynastycznej, powiązanej z konkretną sytuacją polityczną. Pomija także parę obrazów Jerzego Eleutera Szymonowicza: „Portret Jana III z synem Jakubem” oraz „Portret Marii Kazimierzy z córką Teresą Kunegundą” z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil. 1154 i Wil. 1152, oraz szczególnie wymowny „Portret potrójny synów Jana III” z Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, nr inw. XII-358. Nie wspomina o obrazie portretowym „Jan III przekazujący synowi Jakubowi prawo do korony z Muzeum w Łęczycy”, nr inw. MŁ/As-8, wybornie zinterpretowanym przez Władysława Tomkiewicza w 1966 r.

Nie dostrzegamy też niczego uzupełniającego w omówieniu równie wartościowego od strony artystycznej i symbolicznej „Portretu Marii Kazimierzy z dziećmi przed pomnikiem Jana III”, także ze zbiorów wilanowskich, nr inw. Wil. 1950. Autor bezkrytycznie powtarza za Mariuszem Karpowiczem błędne złączenie imion bóstw Gai i Rhei w rozpoznaniu Marysieńki. Są to dwie odrębne postacie, których nigdy nie łączono jednoosobowo (za wyjątkiem Karpowicza). Cytuje czterowrazową frazę ze spójnikiem w języku włoskim *animo piacevole, trattabile et amorevole*, wzbogaconą dwoma błędami, bowiem poprawny zapis to *anima piacevole, trattabile e amorevole*, która odnosi się do alegorycznego przedstawienia dziecka na delfinie. Autor dodaje, że to „inwencja Cezarego Ripy usadziła [dziecko] na grzbiecie delfina”, choć faktycznie obecność ta wynika z przekazu Pliniusza Starszego, zawartego w księdze IX „Historii naturalnej” o chłopcu z Bajów zaprzyjaźnionym z delfinem, który przewoził go na swoim grzbiecie do Puteoli, zdarzeniu odnotowanym w pismach Mecenasa, Fabiana i Flawiusza Alfiusza, a więc poświadczonym wieloma źródłami. Nie opowiada się przy tym co do pierwotnej lub wtórnej obecności na płótnie Jakuba Ludwika. Przypomina jedynie, że Karpowicz uważa, iż postać królewicza wprowadzona została wtórnie, i aby gładko wybrnąć z niezręcznej komplikacji, spowodowanej uwagą tegoż badacza, niejako przychyła się to jego tezy, pisząc o pewnym dysonansie w wyrafinowanej konstrukcji portretu, ale motywuje ją faktem urodzin syna przed elekcją ojca i nadaniem mu „zwykłego” imienia po dziadku (s. 156).

Omawiając dzieło Henriego Gascara „Portret rodziny Sobieskich przy konterfekcie Jana III” z Zamku Królewskiego na Wawelu, nr inw. 3222, wnosi do istniejących ustaleń nowinkę w postaci rozpoznania rangi pułkownika na podstawie buzdyganu w ręku Konstantego Sobieskiego (s. 157). Niepoparte źródłowo stwierdzenie Autora pozostaje domniemaniem, bowiem buzdygan w Polsce od XVI do XVIII w. był także oznaką rotmistrzów, poruczników i chorążych. Przy omówie-

niu „Portretu Konstantego Sobieskiego” pędzla Eleutera ze zbiorów wilanowskich, nr inw. Wil. 1688, wyraził nieuzasadniony pogląd, że zestawienie herbowego znaku Sobieskich Janina z krzyżem ocierało się o bluźnierstwo (s. 156). Zapewne nie postawiłby takiej tezy, gdyby znał wymowę tarczy i krzyża, odnotowaną w XVII-wiecznych słownikach symboliki chrześcijańskiej i kompendiach emblematycznych, np. w dziele Jana Davida „Veridicus Christianus” z 1601 r. oraz Filippa Picinelliego „Mondo Simbolico” z 1653 r., lub samego krzyża omówionego współcześnie przez Stefana J. Rittela („Znak wobec znaku. Studium prakseosemiotyki krzyża”)⁵.

Autor pisze, że „spośród władców jedynie Jan III konsekwentnie stosował w swej ikonografii metodę heroizacji i antykizacji” (s. 155). Wypada zauważyć, że była ona także stosowana przez Stefana Batorego i Wazów. Z przekazów wiadomo także, że Ludwika Maria zamówiła u Justusa van Egmonta portret w wielkim rozmiarze, życząc być przedstawioną pod postacią Junony wespół z małżonkami w charakterze Jowiszów: ziemskim – aktualnie panującym Janem Kazimierzem, i niebiańskim – zmarłym Władysławem IV. Flamań, który wcześniej portretował Marię Ludwikę Gonzagę, przyjął propozycję wykonania portretu.

Przy omówieniu „Portretu Stanisława Augusta z klepsydrą” pędzla Marcello Bacciarellego Autor wymienia szereg aspektów, które jakoby miały wpłynąć na jego powstanie, a więc historyczne – nieuchronność II rozbioru kraju, osobiste – utrata tronu, filozoficzne – wyznawany stoicyzm, i wreszcie wolnomularskie – „najtrudniejsze do wyjaśnienia” (s. 159), gdy właśnie te ostatnie były zasadnicze w kreacji tego wizerunku. Ponadto zupełnie nieadekwatna do faktów historycznych jest apologetyczna opinia Autora o tym królu, „który dysponował programem naprawy ojczyzny, ale któremu brakło sił i szczęścia” (na tej samej stronie). Autor w oparciu o intuicyjne rozpoznanie cech fizycznych modelu wyraził przekonanie, że „Portret Janusza Radziwiłła” z Zamku na Wawelu przedstawia w rzeczywistości Bohdana Chmielnickiego. Rozróżnienie obu hetmanów – litewskiego i kozackiego – uważa za niemożliwe na podstawie analizy formalnych cech dzieła (ss. 184-185). Intuicyjna metodyka badania dzieła sztuki przez Jana K. Ostrowskiego przyniosła ewidentny postęp – Radziwiłł przeistoczył się w Chmielnickiego. Jednakże cechą charakterystyczną portretów Chmielnickiego był zakręcony kosmyk włosów pośrodku czoła, bardziej lub mniej przypominający pazur. Nie występuje on na omawianym portrecie Janusza Radziwiłła. Obu różni także oprawa oczu, wielkość i uwypuklenie ust oraz szerokość wyniosłości bródkowatej. W żadnej mierze portret wawelski nie może być portretem Chmielnickiego. Także kosztowny żupan i delia ze srebrzysto-perłowego jedwabiu lub adamaszku o złocistym desenie floralnym uprawdopodobniają osobę księcia, a nie Kozaka. Sportretowana

⁵ Rittel 2006, s. 383-398.

osoba została dawno temu prawidłowo rozpoznana, wobec czego dalsze poszukiwania w tym kierunku nie są konieczne, tym bardziej w oparciu o intuicję.

Walentego Wańkowicza ocenia Autor jako przeciętnego malarza, chociaż „Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale” określa mianem arcydzieła (s. 42). Portretów Mickiewicza w wieku 24 lat, Marii Szymanowskiej czy Wojciecha Pusłowskiego tegoż malarza w żadnym wypadku nie można uznać za przeciętne. Ten ostatni portret znalazł wszakże miejsce w książce (s. 293).

Wśród wymienionych portretów powstałych u schyłku XIX wieku pominięty został wybitnej klasy „Portret Jana Reszke w roli rycerza Rodryga (Cyda)” pędzla Jana Styki z 1887 r. Upowszechniony został wprawdzie dzięki aukcji po wydaniu książki, ale przecież wcześniej nie był nieznany. Zasługiwał na uwzględnienie z racji sportretowanej osoby i tematyki przedstawienia.

Jan K. Ostrowski stosuje swoiście pojęte paralele. Fizjonomię twarzy Władysława Jagiełły z wawelskiej tumbi zestawia z psychologiczną charakterystyką króla z „Roczników” Jana Długosza (s. 52), dziejopisarza mało przychylnego wobec władcy. Wyraża pogląd, że dokument omówiony przez Andrzeja Włodarka ostatecznie przesądza sprawę datowania pomnika króla. Przyjmuje zatem, że wizerunek nagrobny monarchy powstał przed 1430 r. Nie jest to jednak takie jednoznaczne, jakby mogło wydawać się z treści opublikowanego dokumentu. Wiele argumentów przemawia za tym, że tumba powstała po śmierci króla. Rysy Jagiełły także wskazują, że mogły zostać utrwalone *post mortem*. Chociaż koncepcja symboliczna pomnika jest spójna, nie wyklucza możliwości, że portret króla był jednym z ostatnich wykonanych detali, bowiem tumba nie stanowi monolitu, lecz składa się z wielu elementów, a cokół zachodniego boku nie został wykończony. Kwestie te nie są ostatecznie rozstrzygnięte i wymagają jeszcze wielu badań. Wniosek zasadniej jest na razie formułować z umiarem. Słusznie zaś Autor uważa, że wizerunek z płyty nagrobnej stał się pierwowzorem w scenie „Hołdu Trzech Króli” w tryptyku Matki Boskiej Bolesnej z krakowskiej kaplicy Św. Krzyża, który jednak nie zdominował późniejszej ikonografii tego Jagiellona. Omawiając wyborny w zakresie realizacji portret nagrobny Stefana Batorego, odmawia mu rzeczywistych cech wierności i nawet zastanawia się, dlaczego Santi Gucci nie skorzystał z portretu autorstwa Marcina Kobera jako wzoru podczas odkuwania marmuru (s. 58). Omówienie portretu nagrobnego kończy refleksją, że nie dowiemy się nigdy, w jakim stopniu XVI-wieczne pomniki utrwały wierność rysów twarzy ludzi Złotego Wieku (s. 62). Pogląd ten nie ma racji bytu wobec wyników badań zachowanych pochówków, które poddane ekshumacji, skanowaniu czaszek i komputerowej rekonstrukcji anatomicznej części miękkich twarzy, umożliwią odtworzenie wiernych wizerunków pochowanych.

Przasadnym uogólnieniem jest pogląd Autora, wyrażony za Tadeuszem Chrzanowskim, że polskie *decorum* portretowe wymagało słusznej sylwetki, czy-



Il. 5. Jan Styka, Portret Jana Reszke w roli Cyda, 1887 r. Fot. [online]. POLSWISSART [dostęp: 2024-08-18]. Dostępny w Internecie: <<https://www.polswissart.pl/pl/aukcje/277-aukcja-dziel-sztuki/14293-portret-jana-reszke-1887>>

li... obszernego brzucha. Osobnik zbyt szczupły wyglądał w stroju polskim mało poważnie – pisze Autor (s. 274). Przeczy takiemu uogólnieniu wyborny i majestatyczny w postawie „Portret Stanisława Tęczyńskiego”, przypisywany Tomaszowi Dolabelli z zamku na Wawelu. Przeczą temu fenomenalnie wykonane bezimienne portrety na tzw. „Wzorcu ubiorów polskich” z Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. Mp. 841, cenne poznawczo także z racji gestów i postawy sportretowanych, których jednak Autor nie omawia w swoim elaboracie.

Nie można zgodzić się z Autorem, że portrety targowiczan powieszone publicznie 29 września 1794 r. w Warszawie były „raczej konwencjonalnymi podobiznami zdrajców” (s. 29). Na obrazie z Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MNW 4881 MP) dokumentującym to wydarzenie rozpoznać można podobizny Stanisława Szczęsnego Potockiego (na szubienicy), Seweryna Rzewuskiego (u podnóża) i Franciszka Ksawerego Branickiego (na wozie).

Portrety Stanisława Samostrzelnika, znane z „Liber geneleos illustris familiae Schidloviciae” o historii rodu Odrowążów, określa mianem *quasi*-portretów (s. 124). Portrety konwencjonalne oraz imaginacyjne, choć nie malowane z natury, należą do wspólnej grupy portretów. Nie są pozorne czy rzekome, nie są to jakby portrety, którym odpowiadałoby znaczenie przedrostka *quasi*. Portret malowany *ad vivum*, kopiowany z wcześniejszego dzieła i tworzony na podstawie opisu wizerunku lub domniemania, zawsze pozostanie portretem.

W dalszej części pracy Autor poświęca uwagę kwestiom oczywistym, wielokrotnie omówionym przez specjalistów zajmujących się ubiorem, zbrojami, bronią, orderami, insygniami władzy i pełnionych funkcji. Przy omówieniu ubioru (ss. 276 i 281) zabrakło jednak informacji dotyczących etnogenezy kontusza oraz pasów tkanych, powszechnie uznawanych za rodzimy stój narodowy, która byłaby niewątpliwie przydatna dla czytelników. Konkluzja Autora na temat odwzorowania typologicznego zbroi na heroizowanych portretach XVII- i XVIII-wiecznych dostojników nie jest w pełni trafna. Uznał on, że nie są to zbroje rzeczywiste, lecz symboliczno-dekoracyjne (s. 370). Zupełnie nie przekonuje argument, że skoro na portretach hetmana Kazimierza Jana Sapiehy występują trzy różne zbroje płytowe, to nieprawdopodobne jest, aby posiadał on taką liczbę mało przydatnych, a kosztownych, atrybutów. Natomiast po hetmanie Stanisławie Jabłonowskim – pisze Autor – zachowały się dwie zbroje husarskie i karacenowa, lecz nie one, a zachodnioeuropejska zbroja płytowa (za każdym razem inna), ozdabia jego konterfekty (s. 372). To kolejny argument za powyższym wnioskiem. Otóż z reguły podczas portretowania malarz odtwarzał zbroję ustawioną na stelażu lub na podstawie szkicu rysunkowego zdjętego z oryginału, choć imaginacyjne wyobrażenia też się zdarzały. Nie znaczy to, że skoro widniejący na płótnie wyrób płatnerski nie przetrwał do naszych czasów, to nie istniał w rzeczywistości. Kirys husarski i hełm hetmana wielkiego koronnego Jana Zamoyskiego nie zachował się w Zbrojowni Bohaterów

w tyrolskim zamku Ambras, do którego to wysłał go dziedzic Zamościa, lecz został odrysowany przez Giovanniego Battistę Fontanę i powielony w miedziorycie Custosa, co znane było Autorowi. W wypadku zaś portretu Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki”, sportretowanego w półzbroi swego ojca Mikołaja Radziwiłła „Czarnego”, zbroja wykonana przez Kunza Lochnera ok. 1555 r. zachowała się. Oczywiście, im dalej w wiek XVIII, tym więcej konwencjonalnych portretów w zbrojach, których portretowani nie używali na polu walki, jednak opowiadanie się wyłącznie za imaginacyjnym odzwierciedleniem kostiumu militarnego jest znacznym uproszczeniem. Uwagę na temat sposobu noszenia kałkana na plecach ochraniających zbroją kolczą, widocznych na niektórych portretach staropolskich, można było uzupełnić wyjaśnieniem tej przyczyny. Wynikała ona z konieczności ochrony jeźdźcy przed strzałami z łuku i dzirytami, których groty przebijały kolczugę, ale nie kałkan. Ten sposób noszenia zastosowany został z przyczyn utylitarnych i okazał się przydatny podczas starć zbrojnych na wschodzie i południowym wschodzie Rzeczypospolitej. Zgodzić się należy z Autorem, że Jan III był inspiratorem rozpropagowania karaceny wśród kawalerzystów, oraz że miała ona przede wszystkim podłoże ideowe (s. 378). Charakteryzując zastosowanie szabli pisze, że „była przede wszystkim orężem kawaleryjskim przeznaczonym w zasadzie do pojedynczego cięcia w galopie” (s. 383). To kolejne duże uproszczenie. Umożliwiała wprawdzie zadanie szybkiego ofensywnego podcięcia z konia, jak też defensywnego – cięcia odbijanego, ale szczególnie przydatna była w starciu pozycyjnym, zarówno konnym, jak i pieszym. Te ostatnie Polacy opanowali do perfekcji, fechtując szablą w tzw. sztuce krzyżowej, czyli dwóch szybko po sobie następujących cięciach diagonalnych na krzyż, zarówno górnych, jak i dolnych, wyprowadzonych z lewa na prawo i na odwrót. Ks. Franciszek Salezy Jezierski zaświadczył: „Węgrzyn tnie na odlew, Moskwicin z góry, Turczyn ku sobie, a Polak na krzyż macha swoją szablą”. W galopie i cwale do funkcji przełamującego uderzenia przeznaczone były kopie i koncerze.

Kolejnym uogólnieniem Autora jest stwierdzenie, że „szabla przy boku identyfikowała jej właściciela jako szlachcica” (s. 384). Na ogół tak, lecz szlachta nie posiadała prawa wyłączności do posiadania szabel, a źródła poświadczają ich noszenie także przez chłopów i mieszczan. Szable były na wyposażeniu oddziałów formacji polskiej zwanych piechotą węgierską, także piechota wybraniecka miała je na stanie. Eryk Lassota, opisując okolice m. Przyłuki, zaświadczył: „każdy chłop, gdy jedzie w pole, ma swoją (...) szablę lub tasak przy boku, ponieważ bardzo często nawiedzają ich Tatarzy i oni prawie nigdy nie są przed nimi bezpieczni”⁶. Ustawa kasztelana sandomierskiego z 1628 r. nakazywała „Aby (...) we wszystkiej Świnczy i Wolicy (...) kmiecie szable też mieć mają swoje”. Ustęp ten nie

⁶ Eryka Lassoty i Wilhelma Beauplana opis Ukrainy, 1972, s. 59.

dotyczy charakterystyki portretów, lecz omawianych przez Autora uwarunkowań społecznych, dlatego budzi zastrzeżenie. Także kolejne stwierdzenie, że „wobec braku spisów szlachty szabla była swoistą legitymacją, uprawniającą do udziału w sejmikach i innych wydarzeniach o charakterze publicznym” (s. 385), jest niezgodne z rzeczywistością. Samo posiadanie szabli nie otwierało drogi do udziału w życiu politycznym. Omawiając szablę husarską, wyjaśnił funkcję „tzw. palucha do wprowadzenia kciuka” jako zapewniającą „pewniejszy uchwyt broni” (s. 386). Nie była to zasadnicza jego cecha. Ów obrączkowy paluch (skobelek) wspomagał utrzymanie prawidłowej płaszczyzny cięcia, dzięki czemu wzrastała jego precyzja i siła. Błędnie określił szablę z „Portretu Jana III” w Muzeum UJ (il. 341) jako typu tatarskiego (s. 277 i ponownie s. 597). Ani głowica rękojeści, ani jelec, ani oprawa pochwy na to nie wskazują. Także szabla u boku hetmana Michała Kazimierza Paca z antokolskiego kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła nie ma cech typowych dla ordynki, a ponadto wysadzana jest klejnotami wraz z jelcem⁷. Nie można zgodzić się z opinią Autora, że w połowie XVII w. technika wojenna praktycznie wyeliminowała zbroję z pola walki (s. 164). Taka sytuacja zaistniała stulecie później. Nie jest zgodne z rzeczywistością stwierdzenie, że „na rycinach w księdze *Armamentarium heroicum* przedstawienia zbroi stanowią elementy w pełni wiarygodne” (s. 364). Są one bliskie oryginałom, ale nie identyczne.

Autor swoiście przedstawia fakty historyczne. Mianem „wezwania”, a nie „prośby”, która nadto miała daleko uprzejmy charakter, określa wystąpienie arcyksięcia Ferdynanda II o nadsyłanie do jego kolekcji portretów i zbroi (ss. 215, 254). Omawiając pokrewieństwa ubioru, dziwi się, że pochodzący z północnej Italii Cesare Vecellio nazwał Chorwatów „węgierskimi Polakami” (s. 269), zapominając o łączności wspólnotowej ludu migrującego w V wieku na obszar obecnej Małopolski i Chorwacji i o tym, że na początku XX w. emigrujący do Stanów Zjednoczonych AP spod Krakowa chłopci deklarowali swą narodowość jako Białochorwaci. Mało przekonująco wypada teza Autora, że Jan Gumiński, prezes krakowskiego syndykatu rolniczego „sprawił sobie polski strój tylko po to, by móc się w nim sportretować z Orderem Polonia Restituta” (s. 268). Autor uzasadnił wyrażony pogląd argumentem, że ordery zgodnie z ówczesnymi przepisami mogły być noszone jedynie do fraka, munduru oraz stroju narodowego lub ludowego (s. 310). Po pierwsze unormowania te nie były powszechnie przestrzegane, co z czasem doprowadziło do zmiany przepisów. Po drugie odnosiły się do wystąpień publicznych, zaś portret był dziełem prywatnym, eksponowanym w pomieszczeniu zamkniętym. Nawet gdyby Jan Gumiński purystycznie przestrzegał rządowych zaleceń, czyż nie łatwiej było sportretować się w eleganckim fraku, a nawet przypiąć do codziennej marynarki miniaturkę orderu lub rozetę, niż zamawiać na tę okazję żupan i kon-

⁷ Czyż 2020, il. 11 na s. 102.

tusz? Przypuszczenie brzmi atrakcyjnie, lecz pozostanie w sferze nadinterpretacji, chyba że Autor dysponuje jakimś źródłem w rodzaju pamiętnika tegoż jegomościa, bo powołanie się na tradycję rodzinną potomka dotyczącą samego aktu portretowania to trochę za mało. Nasuwa się przy tym skojarzenie z autoportretem Jerzego Dudy-Gracza, który w czasach PRL-u z dużą dozą ironii utrwalił swoją postać z krzyżem zasługi wpiętym w bawełniany podkoszulek i z „napoleońskim” bikornem z „Trybuny Robotniczej” na głowie. Wątpliwe, aby w tym celu nabył bieliznę i gazetę, a nie wykorzystał już posiadanych.

Omawiając prerogatywy urzędników państwowych oraz insygnia i atrybuty ich władzy jako źródło przywołuje Autor planszę gry edukacyjnej z dzieła Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, „Heraldica to iest osada kleynotow rycerskich...”, wydanego we Lwowie w 1742 r. (il. 516 na s. 392), i dodaje, że „nigdy nie powstał oficjalny wykaz atrybutów władzy” (s. 391). Owszem, prawo w dawnej Polsce było zwyczajowe, niemniej podejmowano próby o charakterze kodyfikacyjnym, co uczynił chociażby Stanisław Sarnicki w „Statutach i metryce przywilejów koronnych”, wydanych w Krakowie w 1594 r. Zawierały ono omówienie uprawnień m.in.: marszałka, kanclerza, podskarbiego i hetmana oraz nieco drzeworytniczych wizerunków insygniów królewskich i dygnitarskich.

Spośród omówionych atrybutów rang wojskowych uwagę poświęcić wypada regimentowi, który upowszechnił się w Polsce pod wpływem zachodnim. Używali go zarówno monarchowie, jak i regimentarze, czego przykładem jest portret Aleksandra Gosiewskiego z regimentem w dłoni, mianowanego przez Władysława IV na tę funkcję, później także generałowie. Regiment oznaczał więc naczelne dowództwo sprawowane w polu. Dlatego nie można uznać za Autorem, że był najwyższym znakiem władzy wojskowej w Rzeczypospolitej, ani też że „na przełomie w. XVI i XVII nie wykształcił się jeszcze system polskich insygniów wojskowych w postaci buławy i buzdyganu” (s. 393). Znak hetmański wprowadzony został w połowie XVI w. Za jego twórcę uważa się Jana Tarnowskiego⁸. Dowództwo nad armią polską i litewską w czasie pokoju pełnił odpowiednio hetman wielki koronny i litewski. Hetmani polni podlegali wielkim i pod ich komendą dowodzili lewym skrzydłem. Samodzielnie odpowiadali za prowadzenie doraźnych walk i ochraniali kresy południowo-wschodnie. Władza hetmanów nie obejmowała jednak pospolitego ruszenia. Król, sprawując naczelne dowództwo, nie mógł posługiwać się znakiem hetmańskim, wobec czego regiment, stosowany na Zachodzie Europy, dobrze nadawał się do tego celu. A ponieważ atrybut ten nie miał cechy wyłączności, to nie wydaje się, aby nadużyciem można było określić przyznanie regimentu sportretowanemu wyższemu dowódcy, niebędącemu hetmanami. Nie wydaje się też, aby w ikonografii regimenty zostały wprowadzone z inicjatywy

⁸ Łopatecki 2006, s. 62.

zachodnioeuropejskich autorów rycin, którzy nie znali polskiego obyczaju – jak uważa Autor, przywołując portrety trzech Radziwiłłów z „Armamentarium heroicum” Jakoba Schrencka von Notzinga. W dziele tym sportretowany został także Jan Zamoyski w kontuszu i delii, z buławą w dłoni, a nie z regimentem, co przeczy uogólnieniu Autora. Poglądowy zaś portret wojewody z końca XVI w., dzierżącego w rękę regiment, odbity został na s. 231 wydanych w kraju „Statutów i metryki” Sarnickiego. Autor pisze: „Buzdygan był groźnym narzędziem w zwadzie na sejmiku lub karczmie, ale na polu bitwy używający go oficer był właściwie bezbronny” (s. 397). Oto przykład stereotypu, jakże chętnie akcentowanego przez apologetów przemian ustrojowych w okresie 45-lecia Polski ludowej, mówiącego o skłonnościach szlachty do wzajemnego okładania się w karczmach. Jednakże buzdygan, chociaż zdecydowanie mniej skuteczny od nadziaka, mógł jednak bez trudu spowodować co najmniej ogłuszenie przeciwnika. Użycie buzdyganu w walce poświadcza obraz Petera Snayersa z ok. 1620 r. „Bitwa pod Kircholmem”⁹, zamówiony u Flamanda przez Zygmunta III w celu upamiętnienia epokowego zwycięstwa Jana Karola Chodkiewicza nad trzykrotnie liczniejszymi siłami przeciwnika. Michał II Kazimierz Radziwiłł, VI ordynat nieświeski i szwagier Jana III, powalił buzdyganem Seraskiera Hussejna paszę podczas bitwy pod Chocimiem w 1673 r.¹⁰ Na portrecie Krzysztofa Paca z kowieńskiego muzeum sportretowany trzyma w rękę bezsprzecznie typariusz pieczęci większej litewskiej, używany w latach 1676-1690, a nie jak określa go Autor, „jak się wydaje, tłok litewskiej pieczęci Jana III (...)” (s. 401). Omawiając kolejny motyw, „bo zapewne nie atrybut”, uznał, że zwinięta chusta w dłoni na portretach Zygmunta I i Stefana Batorego była elementem rodzajowym bez głębszego uzasadnienia ikonograficznego (s. 405), odrzucając rozpoznanie Zdzisława Żygulskiego jun., który związał chustę w dłoni Batorego z zapożyczeniem z ikonografii sułtanów tureckich, przejętym z dworu bizantyńskiego. Jednakże rzymska *mappa*, bo o nią chodzi, była głównym atrybutem konsulów i jednym spośród regaliów cesarskich. Nie bez powodu pojawiła się w ikonografii obu polskich monarchów. Jest także atrybutem marszałka i kancлера w przywołanych wyżej „Statutach” Sarnickiego, z dołączonymi rycinami obu dostojników, odpowiednio na ss. 309 i 317. Wbrew przekonaniu Autora, wskazane przez niego portrety nie odbierają temu detalowi cech atrybutu władzy. Istotny jest sposób złożenia chusty, kontekst i osoba, która ją trzyma. To, że w późniejszym czasie jej cechy formalne były pomijane, nie oznacza, że wymowa symboliczna uległa we wszystkich przypadkach zapomnieniu, czego dowodzi zresztą przywołany przez Autora portret Hieronima Konopnickiego z 1641 r. (il. 536 na s. 406). Ostatecznie jednak Autor konkluduje, że przedstawione przezeń argumenty zde-

⁹ Własność Fondation de France, zbiory zamku Sassenage.

¹⁰ Kotłubaj 1857, s. 384.



Il. 6, 7, 8. Wojewoda z regimenterem oraz marszałek i kanclerz z *mappą* w dłoniach na drzeworytach w „Statutach i metryce przywilejów koronnych” Stanisława Sarnickiego, Kraków 1594, odpowiednio na ss. 231, 309 i 317. Egz. ze zb. BJ, St. Dr. Cim. 8120. Fot. autor

cydowanie osłabiają tezę o genezie i znaczeniu atrybutu w dłoni Batorego, choć jej całkowicie nie obalają, a problem wymaga dalszych szczegółowych badań.

Przy omówieniu odznak orderowych Autor wymienia najstarsze z orderów zachodnioeuropejskich. Wyszczególnia listę polskich kawalerów zaszczytnego Orderu Złotego Runa oraz kilku kawalerów Orderu Ducha Świętego. Pomija jednak niezwykle cenne wyróżnienie, jakim był Order Pokonanego Smoka (*Dragone debellato*) Zakonu Smoczyc Rycerzy (*Societas nostra Draconica seu Draconitarum*), ustanowione przez Zygmunta Luksemburskiego w celu obrony wiary katolickiej przed heretykami i zapobieżenia skutkom schizmy w Kościele. Godność Wielkiego Mistrza Zakonu pełnił m.in. Władysław III, najstarszy syn Władysława II Jagiełły, król Polski i Węgier, oraz królewicz polski Władysław, najstarszy syn Kazimierza IV Jagiellończyka, król Czech i Węgier. Spośród Polaków otrzymali go Andrzej Balicki h. Topór oraz kanclerz wielki koronny Krzysztof Szydłowiecki h. Odrowąż, na cztery lata przed odznaczeniem króla Zygmunta I Orderem Złotego Runa. Wstążki orderowe Jan K. Ostrowski określa zamiennie baretkami (s. 415), lecz to nie jest to samo. Baretki nie były znane w dawnej Polsce. Stwierdza, że zachowane odznaki wolnomularskie związane z Polską są wielką rzadkością (s. 422), choć wcale tak nie jest.

Tego rodzaju uproszczenia, lapsusy i pominięcia potwierdzają brak dołożenia należytej staranności, jakiej oczekuje się od autora pracy naukowej. Dowodzą także, że zawiódł proces recenzji wydawniczych. Nie jest to zresztą pierwsza taka sytuacja w polskim środowisku akademickim. Zdarza się częściej niż powinno, że recenzenci pomijają milczeniem niedostatki przesyłanych im tekstów z niemerytorycznych powodów, nie zawsze wynikających z braku ich własnych kompetencji, a z formalnych i nieformalnych zależności w środowisku. Nie tak powinna wyglądać praca, która aspiruje do miana naukowej i nie tak powinny wyglądać apologetyczne recenzje, o których poniżej.

Krytyczne uwagi w zakresie merytorycznym książki nie wyczerpują wskazanych w recenzji, która znacznie zwiększyłaby swoją objętość. Nie jest celem recenzenta znokautowanie Pisarza, a jedynie wypunktowanie wybranych uchybień w jego pracy.

Dzieło Autora doczekało się entuzjastycznej recenzji Marii Kałamajskiej¹¹. Recenzentka oceniła pracę pozytywnie, nie dostrzegając jej merytorycznych mankamentów. Wyszczególniła jedynie potknięcia redakcyjne w postaci literówek, błędów numerycznych i powtórzeń. Uznała je za drobiazgi i gorąco polecała książkę uwadze czytelników. Nie mogło być inaczej, skoro Autor niemal na każdym kroku cytował jej pracę. Była pełna uznania dla rozważań Pisarza w przedmiocie drobnego, lecz rozstrzygającego szczegółu ubioru – owego obuwia posła tatarskiego, które przesądziło o identyfikacji Dedeša agi jako głównego bohatera portretu

¹¹ Kałamajska 2020.

zbiorowego Schultza. W istocie znacznie więcej jest uchybień językowych. Zbroję Maksymiliańską (nazwa od imienia cesarza Maksymiliana I) Jan K. Ostrowski konsekwentnie nazywa Maksymilianowską (ss. 58, 364, 372). Rzeczownik „przykład” określa mianem elokwentnego (s. 372). Niedbałość językowa i styl miejscami o potocznym brzmieniu (np. „Nie było zresztą klimatu do używania stroju polskiego...”, s. 326), miejscami zaś silący się na intelektualny są dostrzegalne w wielu miejscach (np. „Niezliczeni dostojnicy, piastujący tytularne stopnie pułkowników poważnych znaków, którzy brali udział w tym anachronicznym teatrze pozorów, pragnąc uwiecznienia w portrecie przywdziewali karacenie lub jeszcze bardziej anachroniczną zbroję płytową”, s. 377). Podobnie rażą uchybienia gramatyczne i zawilość przekazu: „Umiejętność Jacka Malczewskiego przekonania nas, że stosowane przez niego kostiumy i atrybuty mają głęboki sens, sprawia że jego portrety (w tym liczne autoportrety) odbieramy jako złożone, wielowarstwowe dzieła sztuki, a nie sprawnie namalowane karnawałowe przebieranki” (s. 42); „Nie dowiemy się jednak nigdy, w jakim stopniu, patrząc na XVI-wieczne nagrobki, stajemy wobec wiernie utrwalonych rysów ludzi Złotego Wieku” (s. 62). O lasce marszałkowskiej powiada: „Z czasem nastąpiła inflacja tego honoru (...)” (s. 398). Omawiając płytę wiślicką, myli Osobę Boską adoracji z przedmiotem (s. 67), dalej zaś: „Polski strój mógł się przy tym łączyć z manifestacją lojalności wobec caratu” (s. 293), co sugeruje, że ubiór, a nie osoba, był wyrazicielem woli. Przykłady można mnożyć, i to już od pierwszego zdania w przedmowie: „Niniejsza książka ma długą prehistorię”, co dowodzi, że Autor nie dostrzega różnicy między historią a prehistorią. Każdy pisze jak umie, lecz nie każdy jest literatem w rodzaju poczytnego Wańkowicza czy Łysiaka, więc nie wypada stawiać zarzutu piszącemu, ale już redakcji wykonującej korektę z pewnością nie przynosi to uznania. Kałamajska „wytropiła w tej niezwykle starannej książce” – jak pisze – tylko jedną literówkę. Jednak uchybień korektorskich jest znacznie więcej – np. pominięcie spółgłoski „w” (piąty wers od dołu w lewej szpalcie na s. 384), nazwanie druku z początku XVII w. *Armamentarium historicum*, gdy poprawna nazwa to *Armamentarium heroicum*, czy skrócenie imienia odmiejscowego Notzing do formy Notzig (s. 393). Przymiotnik „sansowinowski”, odnoszący się do figury, bierze Autor w cudzysłów, zaś w tej samej szpalcie odnoszący się do pozy, zapisuje bez apostrofów (s. 58). *Cognomen* Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńko” raz umieszcza przed nazwiskiem (ss. 233, 236), innym razem po (ss. 227, 237), a także go pomija (s. 238). W przypisie 79 na s. 268 odwołuje się do s. 309, gdy rzeczywiste rozwinięcie kwestii mamy na s. 310. Odwołanie do ilustracji 548 (s. 394) nie pokrywa się ze wskazaniem, bowiem właściwa jest pod nr 549. Zmiana numeracji wynika najwidoczniej z przesunięć spowodowanych uzupełnieniami, jednak wypadało sprawdzić kolejność po ich wprowadzeniu. Nie uniknął też Autor powtórzeń, przytaczając całe frazy (ss. 295 i 326). Jest to zasadne przy rozwinięciu narracji, ale nie ma bytu w tym wypadku.

Nie uwolnił się też Autor od terminologii zaborcy, nazywając Małopolskę Galicją (s. 162, przyp. 98, ss. 289, 298, 301, 303, 304), która to nazwa, pochodząca od celtyckiego ludu Galleków (Callaeci), określa region i krainę historyczną w Hiszpanii. Tam, gdzie mowa o Stanach Galicyjskich, trudno o zmianę, ale Ziemię Krakowską i Małopolskę, jako jednostkę terytorialną, wypada określać z narodowego punktu widzenia w kontekście jej aneksji i zaboru.

Recenzja Mariana Wolskiego¹² także zachwala błyskotliwą analizę typu obuwia (tur. *edik* i *acedik*) na portrecie Schultza, która „prowadzi Autora do uprawdopodobnienia tożsamości portretowej osoby jako Dedesza Agi”.

Pod wrażeniem identyfikacji postaci na podstawie analizy buta był również Jerzy Kisielewski podczas udzielonego przez Autora wywiadu dla Salonu Książki Muzealnej Online, w ramach Programu Internetowych Spotkań Autorskich Targów Książki Historycznej, mającego premierę w Internecie 27 listopada 2020 r. Gość wyniośle skonstatował, że postawił „kropkę nad i”, a nieco dalej dopowiedział, że „w Internecie można znaleźć prawie wszystko”. Wyjaśnił, że „jeżeli chodzi o źródła europejskie XVI-, XVII-, XVIII-wieczne – zdigitalizowane jest wszystko, wszystko co było publikowane można znaleźć online”. Szkoda, że w niewielkiej mierze z tego skorzystał. Wywiad nie wzbudził większego zainteresowania. Przez trzy lata uzyskał zaledwie 170 odsłon.

Polityk Jarosław Sellin, sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, podczas wernisażu książki w pałacu w Wilanowie zachwalał wydanie – choć zapewne jej nie przeczytał: „to jest lektura fascynująca (...) niemal obowiązkowa dla miłośników wszelkich nauk humanistycznych”. Gdyby książka Jana K. Ostrowskiego przeszła profesjonalną recenzję przed oddaniem do druku, a nie po wydrukowaniu, niekompetentne interpretacje i uchybienia zostałyby wyeliminowane, a tak idealizujące opinie mają wartość identyczną jak recenzje artykułu turkmeńskiego „profesora” Kapela Pilaka, obnażającego absurdy polskiej nauki.

Pomimo trafnego wyboru tematu książka została napisana nie do końca w sposób przemyślany. Dostrzegalny jest chaos układu kompozycyjnego. Autor nie ustrzegł się błędów merytorycznych i interpretacyjnych. Niedosyt budzą pominięcia licznych portretów o wysokiej randze artystycznej i znaczącej wymowie symbolicznej. W większości opublikowane zostały portrety wielokrotnie wcześniej odnotowane w literaturze przedmiotu. Ich dobór do książki sprawia wrażenie przypadkowego, a jej układ i narracja nie ułatwiają czytelnikowi swobodnego poruszania się po omawianej tematyce. Użycie źródeł pamiątnikarskich i ich interpretacja nie były wolne od błędów, czego przykładem jest pamiątnik Adama Moszczeńskiego, spisany przezeń pod koniec życia, postaci mało wiarygodnej i chwalebnej – masona, targowiczanina, jurgielnika Grigorija Potiomkina, skazanego podczas insurekcji kościuszkowskiej przez

¹² Wolski 2020.

Sąd Najwyższy Kryminalny na karę śmierci przez powieszenie i wieczną infamie. Jan K. Ostrowski, omawiając portret Feliksa Czackiego (obecnie w Żytomierzu), pisze: „Twarz potwierdza obserwację Adama Moszczeńskiego, że był on „podobny więcej do Chińczyka niż do Polaka” (s. 151). Czacki był pobożnym katolikiem i zagorzałym przeciwnikiem masonerii, o czym zresztą wspomina sam Moszczeński¹³, nie dziwi więc, że ten szkalował go na różne sposoby. Ostrowski cytat wyjął z kontekstu i dopasował do własnej narracji, raczej bezrefleksyjnie niż intencjonalnie. Twarz Czackiego w niczym bowiem nie przypomina przedstawiciela odmiany żółtej, a źródłowe porównanie dotyczyło ubioru, a nie fizjonomii: „Ubierał się po polsku, podobny więcej do Chińczyka niż do Polaka, nosząc pasek zakonu św. Franciszka pod pasem i paciorki na nim”¹⁴. Moszczeński w sposób ironiczny odniósł się do obecności Czackiego w Konfraterni Paska św. Franciszka, założonej w Asyżu i zatwierdzonej przez papieża Sykstusa V, oraz noszonego przezeń różańca. W innym miejscu Autor pisze, że „w r. 1679 obcięto rękę, a następnie stracono Aleksandra Weryhę-Darowskiego za porąbanie szablą portretu Jana III” (s. 29). Zdarzenie to miało miejsce podczas sejmiku grodzieńskiego. Darowski pociął szablą portret króla i wyrzucił go przez okno, ale także ubliżał majestatowi królewskiemu, lecz faktycznie go nie stracono, a skazano na gardło¹⁵. Wprawdzie w przypisie 124 jest mowa, że nie doszło do egzekucji, lecz powyższa nieścisłość w zasadniczym toku narracji pozostała.

Dzieło nie sposób zakwalifikować do pozycji ściśle naukowych, chociaż opatrzone zostało przypisami, bibliografią i indeksami. Czym zatem jest ta książka? To pytanie, które Autor postawił dwukrotnie w przedmowie, jakby chciał nadać jej powstaniu jakiś szczególny cel. Na ogół nie zawiera całostronicowych ilustracji, nie jest więc w dosłownym znaczeniu albumem. Treść, o znacznym w większości stopniu uogólnienia, i niewielkie formatowo ilustracje przemawiają za rodzajem katalogowego kompendium ułatwiającego poruszanie się po omawianej tematyce. Narracja utrzymana jest w konwencji eseju, co wyraziście poświadcza zdanie czwarte od dołu w lewej szpalcie na s. 385, którego wymowa nie ma związku z tytułem książki. Jest to praca popularno-naukowa, niewątpliwie potrzebna i przydatna dla odbiorców zainteresowanych historią kultury dawnej Polski, zwłaszcza studentów początkowych lat historii sztuki oraz akademii sztuk pięknych, pod warunkiem zachowania daleko idącej ostrożności podczas jej lektury i nieprzyjmowania wszystkich opinii za pewnik.

Cóż, książka wiele nie wnosi. Odkrywczych wątków w niej nie ma, za wyjątkiem bodaj jednego. Przyznać Autorowi należy trafność identyfikacji figury w tle „Portretu Władysława Hieronima Sanguszki” z około połowy XIX w. jako kryptoportretu

¹³ Moszczeński 1867, s. 87-88.

¹⁴ Ibidem, s. 89.

¹⁵ Jemiołowski 1850, s. 283.

jego brata-zesłańca, wywyższonego w formie rodowego pomnika (s. 163). Na ogół jednak nie ujawnia wybitnych kompetencji Jana K. Ostrowskiego w zakresie poruszonego tematu, bowiem te w świetle lektury jawią się przeciętnie. Autor wymienia przykłady metodyki innych badaczy, lecz warsztatu własnego przedmiotowo nie deklaruje (s. 17-19). Metodologia jest niemal anachroniczna, w tym oparta – jak sam zaznacza – na intuicji. Brakuje w niej krytycznego sceptycyzmu i głębszej refleksji nad wcześniejszymi ustaleniami i źródłami. Książka wydana została w znacznym nakładzie 1000 egzemplarzy i... dotąd zapełnia magazyny. Całościowy koszt edycji był znaczny, a przeszacowany nakład potwierdza niegospodarność wydawnictwa kosztem podatników, bowiem może się zdarzyć, że dzieło trafi po przecenie do sieci księgarń „Tania książka”. Niemniej wydanie pozycji o tym tytule było potrzebne, szkoda jedynie, że stało się to z tak licznymi uchybieniami w treści.

Listopad 2023 r.

Bibliografia (wybór)

- Czyż A.S. 2020, Wizerunki Michała Kazimierza Paca – przegląd ikonografii hetmana litewskiego i wojewody wileńskiego, *Artifex Novus* 4, s. 86-111.
- Eryka Lassoty i Wilhelma Beauplana opis Ukrainy 1972, Eryka Lassoty i Wilhelma Beauplana opis Ukrainy, przekł. Z. Stasiewska, S. Meller, red. Z. Wójcik, Warszawa.
- Gąsiorowski A. 1991, Krąg fundatorów wielkopolskich płyt brązowych schyłku wieków średnich, *Kronika Miasta Poznania* 3/4, s. 9-30.
- Jemiołowski M. 1850, Pamiętnik Mikołaja Jemiołowskiego towarzysza lekkiej chorągwi, ziemianina województwa bełzkiego, obejmujący dzieje Polski od roku 1648 do 1679 społecznie, porządkiem lat opowiedziane, do druku przygotował August Bielowski, Lwów.
- Kałamajska M. 2020, Kitowicz ilustrowany: Jan K. Ostrowski, Portret w dawnej Polsce, Muzeum pałacu króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2019, ss. 495, il. 589, *Biuletyn Historii Sztuki* 82, s. 327-330.
- Kalkowski T. 1981, Tysiąc lat monety polskiej, Kraków.
- Karłowska-Kamzowa A. 1991, Studia nad gotyckimi i wczesnorenansowymi spiżowymi płytami nagrobnymi z Poznania i Szamotuł, *Kronika Miasta Poznania* 3/4, s. 33-45.
- Kotłubaj E. 1857, Galeria nieświeżska portretów Radziwiłłowskich, Wilno.
- Kuczyński S.K. 1993, Polskie herby ziemskie: Geneza, treści, funkcje, Warszawa.
- Labuda A.S. 1991, Wielkopolskie płyty „vischerowskie” – z zagadnień czasu powstania, autorstwa i stylu, *Kronika Miasta Poznania* 3/4, s. 47-62.
- Łopatecki K. 2006, Znak hetmański: geneza, funkcje, symbolika, *Studia i materiały do historii wojskowości* XLII, s. 59-93.
- Moszczeński A. 1867, Pamiętnik do historii polskiej w ostatnich latach panowania Augusta III. i pierwszych Stanisława Poniatowskiego, Poznań.
- Rittel S.J. 2006, Znak wobec znaku. Studium prakseosemiotyki krzyża, *Annales Academiae Paedagogicae Cracovinesis* 31, s. 383-398.
- Trelińska B. 1991, Epigrafika brązowych płyt z Poznania i Szamotuł, *Kronika Miasta Poznania* 3/4, s. 65-74.
- Wolski M. 2020, J.K. Ostrowski, Portret w dawnej Polsce, *Kwartalnik Historyczny* CXXVII/4, s. 964-969.