

JACEK ŻUKOWSKI  
WARSZAWA

## KRYPTOPORTRETY POLSKICH WŁADCÓW W MALARSTWIE SAKRALNYM XVII I XVIII WIEKU

### WSTĘP

Tematem niniejszego artykułu są kryptoportrety polskich królów elekcyjnych w malarstwie sakralnym XVII i XVIII w., a ściślej, katolickim malarstwie kościelnym o charakterze kultowym. W tej kategorii wyróżniamy wizerunki włączone w akcję na zasadzie aktywnego współbohatera (kryptoportrety *sensu stricto*), portrety *in assistenza* nie ukrywające tożsamości króla, jedynie adorującego świętą osobę lub asystującego przy wydarzeniu uświęconym tradycją biblijną, hagiograficzną itp.<sup>1</sup>, wreszcie pseudoportrety w asystencji – zbliżone do ostatnich, ale poddane rozmaicie nasilonej typizacji, nawiązujące tylko do ikonografii konkretnych postaci polskich monarchów. Zagadnienie przedstawione zostanie na tle szerszego problemu genezy portretu samoistnego oraz relacji historii świętej i świeckiej w ramach świątynnej przestrzeni ceremonialnej.

Władysław Tomkiewicz łączył ilustracje złożonych programów alegoryczno-religijnych, wzbogacone ukrytymi portretami osób żyjących współcześnie do czasu powstania obrazu, ze zjawiskiem polonizacji. Jak skonstatował w swej przełomowej rozprawie *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „malarz, zdaniem ówczesnej opinii szlacheckiej winien był malować to tylko, co widział na własne oczy, a impulsem jego twórczości winna być nie fantazja artystyczna, lecz świat obiektów rzeczywistych. [...] Szlachcic czy mieszczanin polski [...] pragnął, by w scenach adoracji brali udział znani mu i po polsku ubrani oranci, nie gorszył się, jeśli nawet w postaciach świętych dostrzegał znajome osobistości”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Wizerunki orantów, a w jeszcze większym stopniu donatorów, pełniły zbliżoną rolę do herbów umieszczanych w przestrzeni obrazów, a więc swoistych „enklaw semantycznych”, żeby użyć terminu Mieczysława Wallisa. W jego teorii oznaczały one fragment dzieła sztuki skonstruowany ze znaków odmiennego rodzaju, niż te, które tworzą całe dzieło, M. Wallis, *Sztuka średniowieczna jako język*, [w:] i d e m, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 144–149; zob. także T. Pękała, *Mieczysław Wallis (1895–1975)*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXVI, 2011, s. 69–79.

<sup>2</sup> W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 13, 1951, nr 1, s. 55–94 oraz nr 2, s. 5–46. Już w 1970 r. autor przyznał, że ta rozprawa w znacznej mierze się zdezaktualizowała. Według Juliusza A. Chrościckiego, była to „próba uratowania barokowego malarstwa portretowego czy religijnego przed potępieniem przez ówczesnych wyznawców socrealizmu”. W przekonaniu Jerzego Żmudzińskiego, „rewizji wymaga pogląd o polonizacji czy »sarmatyzacji« stylu Dolabelli. Możliwe, iż w pewnych kompozycjach, zgodnie z powszechną zasadą aktualizacji, od samego początku jego twórczości pojawiały się motywy polskie”, ale nie odszedł on nigdy od weneckiego stylu malarskiego, wyraźnie odbiegającego od ówczesnej sztuki rodzimej, W. Tomkiewicz, *Pędzlem rozmaitem*, Warszawa 1970, s. 5; J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983, s. 18; J. Żmudziński, *O potrzebie badań nad twórczością Tomasza Dolabelli. Ze studiów nad obrazami w kościele Mariackim i kościele Kamedulów na Bielanach w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, seria nowa, 12, 2009, s. 123–144.



1. Autor nieokreślony, *Hold Trzech Króli*, olej, płótno, ok. 1640, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu. Fot. A. Cieślowski

Poza tą pracą fenomen kryptoportretów w ołtarzowych obrazach fundatorskich<sup>3</sup> oraz problem aktualizacji kostiumowych w sztuce religijnej nie zostały do tej pory wyczerpująco przeanalizowane zarówno w polskim, jak i zagranicznym piśmiennictwie, co wynika zapewne między innymi z trudności definicyjnych<sup>4</sup>. Zagadnienie okazuje się pokrewne z szeroką kategorią *identification portrait* (*disguised portrait*), „ukrytego” i „przebranego” portretu, rozpowszechnioną przez Friedricha Pollerossa<sup>5</sup>. Także ostatnie badania nad kulturą holenderską czy ikonografią cesarzy Karola i Zygmunta Luksemburczyków ujawniają wagę

<sup>3</sup> Z jednym z wcześniejszych fundatorskich kryptoportretów *sensu stricto* na obrazie sakralnym spotykamy się w wypadku *Drogi na Golgotę*, malowidła fundacji kasztelana rogozińskiego Jana z Bnina Opalińskiego (prawdopodobnie z końca XVI w.), z kościoła pw. św. Mikołaja w Kaliszu, T. Dobrzeńiecki, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13, 1969, 1, s. 11–149; P. Mrozowski, *Fundator i jego postawa w ikonografii zachodniej IX–XII w.*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce”, 105, 1989, s. 20–26.

<sup>4</sup> H. Van de Waal, *Drie Eeuwen Vaderlandsche Geschied-Uitbeelding 1500–1800*, vols. 1–2, 's-Gravenhage 1952, s. 34–35, 60 i n.; J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966, s. 267–300 (autor zwraca uwagę na fenomen tzw. *participant portrait*); L. Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*, New Haven 1990, s. 2–6; P. Dujardin, *For interne, for externe, du rapport à la loi, du rapport à l'image à l'époque moderne*, [w:] *Rappresentare il principe/Figurer l'État* 1, red. G. Sabatier, O. Calabrese, G. Zucchini, Firenze 1990, s. 157–183; E. Łomnicka-Żakowska, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze”, 14, 1969, s. 13–33.

<sup>5</sup> F. Polleross, *Between Typology and Psychology: the Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations*, „Artibus et Historiae”, 12, vol. 24, 1991, s. 75–117. Autor skupia się głównie na malarstwie protestanckim oraz stylizowanym portrecie historyzowanym, z zasady ignorując kwestię katolickich obrazów kultowych, analizowanych przez piszącego te słowa. Podejmujący ważne zagadnienia (oparty na doktoracie z 1986 r.) artykuł znamionują anachronizmy, przemilczenia, zaskakujące uproszczenia i błędy. Przykładowo, autor wspomina rzeźby ołtarzowe z kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu: Zygmunta III określił jako Salomona a królewicza Władysława Zygmunta Wazę jako króla Dawida (przypisywane Jerzemu Zimmermanowi, s. 91, il. 14 i 15) – opacznie zamieniając miejscami ich identyfikację. Idem, *Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell*, [w:] *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früherer Neuzeit*, hg. J.J. Berns, Th. Rahn, Tübingen 1995, s. 382–409.



2. Krzysztof A. Boguszewski, *Święty Marcin z Tours*, tempera i olej, płótno naklejone na deskę, fragment z kryptoportretem królewicza Władysława, Poznań, archikatedra. Fot. autor

portretu ukrytego w sakralnym azylu<sup>6</sup>. Wizerunki władców polskich w asystencji stanowią tylko uboczny obiekt zainteresowań badaczy zajmujących się ikonografią sztuki kościelnej, zwłaszcza Marii Orędowniczki w typie Matki Boskiej w Płaszczu Opiekuńczym, Różańcowej, Szkaplerznej, czy Matki Pocieszenia<sup>7</sup>. Zjawisko należy z pewnością rozpatrywać jako wynik dostosowania twórczości cechowej do upodobań kościelno-szlacheckich klientów. Warto jednak je osadzić w kontekście kultury wizualnej epoki.

Łączenie realiów przeszłości z teraźniejszością uznaje się najczęściej za świadomy zabieg autora (por. Rembrandta *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* z holenderskimi wiatrakami). Jednak do czasu triumfu akademizmu (z teorią *costume* – wierności historycznej) w budowaniu przestrzeni wizualnej obowiązywała zasada aktualizacji i ahistoryczności (w tym kostiumowej, pejzażowej, sztafażowej itd.)<sup>8</sup>. Rządziła ona rzeczywistością obrazową zarówno czarnofigurowej wazy, posągów syryjskich bogiń, jak i średniowiecznego cyklu hagiograficznego. Świadomość tego zabiegu ułatwia wiedza, o której pisał Erwin Panofsky w *Studies in Iconology*. Jej znajomość pozwala nam uzmysłowić sobie, iż szaty określonego świętego nie muszą mieć charakteru „poczasowego”, a wyróżniona kostiumem postać nawiązująca kontakt z odbiorcą ma szczególny status formalny.

<sup>6</sup> K.G. Boon, *Het zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche schilderkunst*, Amsterdam 1947; G. Eckardt, *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1971; H.J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in der Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984, s. 242–262; I. Rosario, *Art and propaganda. Charles IV of Bohemia, 1346–1378*, Woodbridge 2000; *Sigismundus rex et imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*. Catalogue of an exhibition held Mar. 18–June 18, 2006, at the Szépművészeti Múzeum in Budapest, July 13–Oct. 15, 2006, at the Musée national d'histoire et d'art in Luxembourg, red. I. Takács, Mainz 2006. A. Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities In Seventeenth-Century Holland. Portraiture and the Production of Community*, Cambridge 2009, s. 79, 98–112, 160–210.

<sup>7</sup> M. Gębarowicz, „*Mater Misericordiae*” – „*Pokrow – Pokrowa*” w sztuce i legendzie Środkowo-Wschodniej Europy, Wrocław 1986; K.S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, *passim*; K.S. Moisan, *Uwagi nad metodologią badań ikonografii polskiej sztuki kościelnej doby kontreformacji*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 50, 1988, nr 4, s. 335–340; eadem, *Obrazowanie idei compassio i corredemptio na polskich barokowych przedstawieniach dusz czyśćcowych*, „*Saeculum Christianum*”, 10, 2003, nr 2, s. 129–143.

<sup>8</sup> H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 106 i n.



3. Jakub Charzyński, *Pokłon Trzech Króli*, 1629, olej, płótno, Nieszawa, kościół par. św. Jadwigi, kaplica św. Jana Chrzciciela. Fot. J. Litwin

Tendencję do nieustannego uwspółcześniania dzieł sztuki wzmagало przekonanie o obrazie jako zwierciadle świata<sup>9</sup>. Z kolei odejście od tej zasady wynikało z dwóch dyrektyw: kanonu religijnego lub *decorum* artystycznego. Uciekano więc w schematyzację oraz rozmaite stylizacje, w tym historyzm<sup>10</sup>. Przeznaczone do publicznej ekspozycji malarstwo typu *storia* stało się z czasem miejscem współzawodnictwa między strojem „legendarnym” a współczesnym, wreszcie pretekstem do szyfrowania wizerunków skrywanych za konwencją artystyczną<sup>11</sup>.

Mieszkańców Europy Północnej charakteryzowała zawsze krótsza pamięć historyczna, także w sferze kostiumu przedstawionego<sup>12</sup>. Henry Peacham w 1606 r. z niesmakiem opisywał obraz przedstawiający królową Saby u Salomona, na którym protagoniści ukazani zostali w kryzach, aksamitnych beretach z piórami i francuskich kapturach<sup>13</sup>. Kalwinista Krzysztof Krasiński z wyczuwalnym zgorszeniem relacjonował, iż niesiona podczas krakowskiej procesji 1611 r. figura Matki Boskiej była ubrana według najnowszej mody, a mianowicie „w letnik altembasowy, także i płaszczyk altembasowy, rysimi nóżkami podszyty, z krezami szerokimi, z warkoczem rozczesany”. Podobne problemy dostrzegał już jednak Leonardo da Vinci, który zalecał, by wystrzegać się jak tylko to możliwe przedstawiania stroju własnej epoki, z wyjątkiem portretów<sup>14</sup>. Moda współczesna miała złą konotację, jako nazbyt zmienna i niegodna poważnego tematu. Lodovico Dolce w *Aretinie* nie mógł wyjść ze zdziwienia, dlaczego Dürer ośmielił się wyobrazić Matkę Boską w stroju niemieckim. Paolo Veronese, pytany przez trybunał inkwizycyjny, czemu na obrazie *Ostatnia Wieczerza* umieścił halabardników ubranych na sposób niemiecki i inne „niestosowne elementy”, zasłaniał się poetycką swobodą (*licentia*) i wymogami ozdobności, podkreślając zachowanie w przestrzeni obrazu wyraźnego podziału na sferę *sacrum* i *profanum*. Teoria malarstwa typu *storia* (*l'istoria*, jak chciał Giovanni Paolo Lomazzo) w miejsce mody współczesnej postulowała historyzację i egzotyzację, mające tworzyć barierę między światem przedstawionym a odbiorcą. W 1584 roku Raffaele Borghini adekwatność przedstawionych kostiumów wiązał z właściwą dyspozycją malarską (*dispositio*). Charles Perrault

<sup>9</sup> W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's "Schilder-Boeck"*, Chicago 1991, s. 62–63.

<sup>10</sup> W „gabinetach sztuki” często stosowano pseudoburgundzki kostium z początku XVI w., rozumiany w kategoriach *antiek*, a zatem do analogicznego zastosowania jak ubiór antyczny. W obrazach typu *storia* jego przewaga podkreślała alegoryczny charakter przesłania, Van de Waal, *op. cit.*, vol. 1, s. 159–164.

<sup>11</sup> R. Hausher, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Mainz 1984; A. Hollander, *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*, London 2002, s. 53.

<sup>12</sup> A. Hollander, *Seeing through Clothes*, Berkeley–Los Angeles 1993, s. 264. W 1570 r. John Foxe wydał serię drzeworytów o treści polemicznej. Na jednym z nich dostrzegamy cesarza Dioklecjana w zbroi rzymskiej, w paludamencie, ale i w gotyckiej koronie oraz z zarostem według panującej ówczesnie hiszpańskiej mody. Obok artysta przedstawił rzeźmieszków–katów znęcających się nad biskupami–męczennikami, wystrojonych w hiszpańskie kabaty, pludry, *cod-piece* etc. Tego typu postaci nie obowiązywało *decorum* kostiumowe, J.N. King, *Tudor Royal Iconography. Literature and Art in an Age of Religious Crisis*, Princeton 1989, s. 139.

<sup>13</sup> H. Peacham, *The Art of Drawing with the Pen, and Limning in Watercolours...*, London 1606, s. 45, cyt. za: M. De Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006, s. 219; C. Kemmer, *In search of classical form: Gerard de Lairesse's "Groot Schilderboek" and seventeenth-century Dutch genre-painting*, „Simiolus”, 26, 1998, s. 87–115.

<sup>14</sup> M. Kemp, *Leonardo on painting*, New Haven 1989, s. 150.



4. Autor nieokreślony, *Procesja ze św. Anianem*, olej, płótno na desce, przed 1630, fragment z kryptoportretem królewicza Władysława Zygmunta Wazy, Konstancji Austriaczki i Zygmunta III, kościół Bożego Ciała w Krakowie. Fot. J. Walczewski

w *Porównaniu starożytnych i nowożytnych w tym, co dotyczy sztuk i nauk* (1688) kazał wypowiedzieć Prezydentowi znamienne słowa akceptacji odwiecznego uzusu: „Jest to utarty zwyczaj, by w obrazach religijnych umieszczać tych, którzy je zamówili, a także ich całą rodzinę, że to zestawienie postaci różnego czasu i różnych miejsc nie powinno nas dziwić”. Słowami Abbé postulował jednak, by malarz dążył do wiernego przedstawiania przedmiotu, by kompozycją rządziła zasada prawdopodobieństwa, zgodności z tematem i zdrowego rozsądku<sup>15</sup>. W ujęciu takich teoretyków, jak Roland Fréart de Chambray czy Willem Goeree, malarz powinien znać dawne zwyczaje, kształtować figury ludzkie wyposażone w odpowiedni kostium, dekoracje i akcesoria oraz aranżować kompozycję zgodnie z praktyką poszczególnych narodów. Akademicki klasycyzm bezpowrotnie odmienił dotychczasowe pojmowanie w kulturze europejskiej stroju uwiecznionego w sztukach plastycznych<sup>16</sup>. Z drugiej strony, dla wzmocnienia wiarygodności historii sam

<sup>15</sup> *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 204, 396, 433; *Teoretycy, historyografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, opr. J. Białostocki, red. naukowa i uzupełnienia M. Poprzeczka, A. Ziembka, Warszawa 1994, s. 330.

<sup>16</sup> R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662, s. 55–56 oraz W. Goeree, *Inleydingh tot de practyck der Al gemeene Schilder-konst*, Middelburg 1670, s. 75–76, cyt. za: De Winkel, *op. cit.*, s. 312, przyp. 165; s. 321, przyp. 123; D. de Marly, *Dress in Baroque Portraiture. The Flight from Fashion*, „The Antiquaries Journal”, 60/2, 1980, s. 268–284, tu: 272.



5. Autor nieokreślony, *Wykupienie ciała św. Wojciecha*, przed 1647, fara w Krośnie. Fot. IS PAN

Alberti zalecał obecność w wymagowanym świecie obrazu świadka pochodzącego z rzeczywistości historycznej, wprowadzającego widza w afektywną sytuację przedstawioną na obrazie, wzywającego do współprzeżywania opisywanej rzeczywistości: „dobrze jest, jeżeli jest jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w danej historii: albo ruchem ręki wskazuje kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzega przed zbliżeniem się do miejsca, w którym kryje się jakaś tajemnica; może także ta postać wskazywać na niebezpieczeństwo czy na rzecz godną podziwu, może także swoimi gestami pobudzać widza do śmiechu czy współczucia”<sup>17</sup>. Takim właśnie świadkiem jest Władysław IV na analizowanym poniżej płótnie z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu.

Słynny kryptoportret Władysława Jagiełły na wawelskim ołtarzu *Matki Boskiej Bolesnej* znamionuje umiłowanie późnego średniowiecza do aktualizacji (pre)portretowej narracji religijnej. Praktyka włączania portretów w asystencji lub kryptoportretów *sensu stricto* do przestrzeni obrazowej z czasem zderzyła się jednak z normatywnym pojmowaniem sztuki. Obecność na obrazie świadka niebędącego bezpośrednim uczestnikiem wydarzeń nie odpowiadała zwłaszcza wymaganiom, jakie stawiano obrazom o tematyce religijnej po wybuchu reformacji<sup>18</sup>. Walczący z laicyzacją ikonografii religijnej sobór trydencki wzywał do wyeliminowania portretów osób żyjących z obrazów ołtarzowych, zwłaszcza ich głównych partii<sup>19</sup>. Pisząc o dekoracjach świątyń (w *Pouczeniu o budowie i wyposażeniu kościoła*, 1577), Karol Boromeusz domagał się odrzucenia wszystkiego co świeckie, potępiając jednocześnie proceder przedstawiania na świętych wizerunkach twarzy „innych ludzi, żywych lub umarłych”, czy wykorzystywania do wystroju miejsc kultu środków wyróżniających jakiegokolwiek ród. Wygląd obrazów świętych winien odpowiadać prototypowi „zarówno w postawie i zachowaniu ciała, jak w przyodzianiu”<sup>20</sup>. Z kolei Jan Ver Meulen (Molanus)

<sup>17</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, opr. J. Biało-stocki, Gdańsk 2001, s. 292.

<sup>18</sup> Konterfekty artysty wkomponowane w zbiorowe wizerunki członków bractw strzeleckich (*Schützenstücke*) lub przedstawicieli zamożnych fundacji oraz podobizny autora jako świadka współczesnych wydarzeń politycznych oznaczały dla malarza szczególne wyróżnienie i nobilitację. Por. ukryte autoportrety Jana Vermeyen, Ter Borch, Joachima von Sandrarta, Cornelisa van Haarlem, Fransa Halsa, Davida Bailly’ego, Hendrika Gerritsza Pota, Jacoba Adriaensza Backera, Bartholomeusa van der Helsta, Goverta Flincka, Ferdinanda Bola i wielu innych.

<sup>19</sup> Jensen Adams, *op. cit.*, s. 35.

<sup>20</sup> K. Boromeusz, *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600...*, s. 403–404; P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 22 i n.



6. Autor nieokreślony, *Wykupienie ciała św. Wojciecha*, fragment ilustr. 5 z dworem króla Bolesława-Władysława IV. Fot. autor

z Lowanium zasłynął jako główny przeciwnik rodzajowości i anegdotyczności sztuki w służbie Kościoła<sup>21</sup>. Synod krakowski z 1621 roku przestrzegał przed malowaniem obrazów „nie rytualnie”, wizerunków osób świętych „kształtem zbyt świeckim, zwłaszcza cudzoziemskim, świeckim”, zalecając wybór stroju „najskromniejszego” i „najwstydlivszego”. Co ważne, ogłoszono wówczas, iż obrazy umieszczone we wnętrzach kościelnych „nie mogą przedstawiać twarzy człowieka jeszcze żyjącego”<sup>22</sup>. Praktyka mijała się jednak często z tymi wytycznymi, uchylając furtkę dla elementów subiektywnych i nie zawsze kanonicznych, choćby dla niezaprobowanego przez sobór trydencki typu Marii w płaszczu opiekuńczym.

Tak niepokojące wówczas Kościół zjawisko wiązało się z zagadnieniem portretu z figurami aktywnymi<sup>23</sup>. „Efekt chóru” wiązał się z wprowadzeniem w obręb wyobrażenia postaci niebiorących udziału w akcji, lecz spełniających funkcję komentatorów i mediatorów. Na obrazie *Hold Trzech Króli* z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu takim patronem (*l'istrione, il menestrello, il giocoliere, il giullare*)<sup>24</sup>, pełniącym jednocześnie rolę *introductio*, okazuje się sam król Władysław IV Waza (il. 1). Zaskakuje język ciała modela, jego postawa, a zwłaszcza złożona retoryka egzaltowanego gestu<sup>25</sup>, oparta na połączeniu „gestu indeksowego” z „obrazowym” (*pictorial gesture*), charakterystycznym dla sztuki mimów<sup>26</sup>. Według *Retoryki* Kwintyliana instrumentem gestykulacji powinna być przede wszystkim prawica (podnoszona nie wyżej niż poziom wzroku i nie niżej niż klatka piersiowa); lewa ręka miała spełniać jedynie funkcję pomocniczą<sup>27</sup>. Demonstracyjne używanie palca wskazującego wyrażało działanie rozumu, „pojętliwość”. Z pozycji sugerującej wychodzenie z tylnej sceny teatralnej, w tradycji elżbietańskiej zastrzeżonej dla bieżącego komentatora, monarcha zdaje się uwypuklać rozumowy aspekt procesu wiary, bynajmniej nie maskując przy tym środków perswazji ukierunkowanych na zmysły i uczucia – a wszystko to w atmosferze manierystycznej dworności. Podobny zabieg zastosował Bartłomiej Strobel młodszy, modelując postać młodzieńca

<sup>21</sup> J.S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 212.

<sup>22</sup> M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930, s. 10 i n.; *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600...*, s. 431.

<sup>23</sup> Jensen Adams, *op. cit.*, s. 79, 98–112, 160–210.

<sup>24</sup> P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma 2005, s. 46 i n.

<sup>25</sup> A. Chastel, *Gesture in Painting: Problems in Semiology*, „Renaissance and Reformation”, 10, 1986, s. 1–22; P. Mrozowski, *Gest portretowy w gotyckiej rzeźbie nagrobnej w Polsce*, [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990, s. 333–349, zwłaszcza 344–345.

<sup>26</sup> P. Ekman, W.V. Friesen, *Hand movements*, „The Journal of Communication”, 22, 1972, s. 353–374.

<sup>27</sup> U. Maier-Eichhorn, *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik*, Frankfurt–Bern 1989, s. 35–47.



7. Tomasz Dolabella z warsztatem, *Przyjęcie posłów szwedzkich przez Władysława IV w obozie pod Kwidzynem*, ok. 1640, fragment z postacią króla, malowidło stropowe w Apartamencie Biskupim pałacu biskupów krakowskich w Kielcach. Fot. K. Pękalski

(dawniej wiązanej zresztą niesłusznie z królewiczem Władysławem Wazą) na obrazie *Ukamienowanie św. Szczepana (attentionem poscit)*. Nieco zbliżonego, acz uproszczonego, gestu introdukcji nie wahał się użyć Herman Han w ukrytym autoportrecie na obrazie *Wskrzeszenie Piotrowina z Koronowa*<sup>28</sup>. Jak celnie dowodzi Joanna Szczepińska-Tramer, dostrzegalne zwłaszcza u malarzy manierystycznych wprowadzanie wyodrębnionych z akcji postaci prezentujących jej istotę było utrwaloną praktyką artystyczną. *Figure du bord* (określenie Louisa Marina *nota bene*, uznającego owych komentatorów za zjawisko *stricte* teatralne), zwana *commentateur*, *metafigure* (terminy Daniela Arasse'a i Charles'a Dempsey'a), to nikt inny, jak zalecana przez Albertiego postać wzywająca odbiorców do patrzenia, „nauczająca” zaprezentowaną historię, odwracająca ich wzrok od pozornych sensów w kierunku ważkich treści<sup>29</sup>. Bez wątpienia zjawisko stanowiło upostaciowanie konkretnych figur retorycznych, takiej jak *demonstratio*, *ostentatio*, *introductio* itp.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> P. Oszczanowski, *Obraz Bartłomieja Strobla Mł. „Ukamenowanie św. Szczepana” – próba odczytania treści i funkcji dzieła*, [w:] *Nobile claret opus*. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi, Wrocław 1998, s. 308–317; J. Bulwer, *Chirologia and Chironomia*, London 1644, s. 158–161, tabl. 4F (*Indico*) oraz 6N (*Attentionem poscit*), za: J. Tylicki, *Bartłomiej Strobel malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. 1, Toruń 2000, s. 22, 52–58, 149, 284; Pasierb, *Malarz gdański...*, il. 34, 35; J. Dziubkowska, *Kamienowanie św. Szczepana*, [w:] *Śląsk: perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, Praga 2006, poz. II.3.18, s. 203–204. W przekonaniu P. Oszczanowskiego osoba charakteryzowana przez mentorski gest na pierwszym planie to prawdopodobnie kanonik Stanisław Ostroróg, który „ostentacyjnie wyraża swoją niechęć wobec kalwinizmu”. Co umknęło uwadze badaczy, nie nosi on stroju polskiego, ani nawet mieszanego. Mamy tu do czynienia z zachodnim ubiorem „studenckim”. Na spodnią suknię w typie sutanny (*loba*, *pretina* lub *limiste*) model zarzucił płaszcz z odrzuconymi rękawami (fr. *juppe a manches pendantes*). Niezwiązane ze strojem polskim są oczywiście także kreza, rapier (?) i płaski kapelusz z pióropuszem. *Nota bene*, interpretowanie malowidła jako apoteozy łagodnej wersji kalwinizmu wydaje się chybione, zważywszy obecność katolickiej formuły ikonograficznej Trójcy Świętej.

<sup>29</sup> J. Szczepińska-Tramer, *Jeszcze o obrazie Bartłomieja Strobla w Prado. Uwagi w związku z artykułem Jacka Tylickiego i Ludwiga Meyera*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 60, 1998, nr 3–4, s. 465–482, tu: 468–471.

<sup>30</sup> H. Benesz, *Daniel and King Cyrus in Front of Baal*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, XXXI, 1991, nr 3, s. 59–75.





8. Tomasz Dolabella z warsztatem, *Szkola św. Tomasza z Akwinu*, fragment ze świętym oraz z domniemanym kryptoportretem Władysława IV, kościół Dominikanów w Krakowie. Fot. ISPAN, W. Wolny

Funkcja gestykulacji owych „świadków” (wyznaczającej węzłowe punkty obrazu, zawsze silnie związanej z osiami wertykalnymi oraz horyzontalnymi kompozycji) miała jednak nie tylko retoryczny charakter. Jej celem było wzmocnienie ekspresji emocjonalnej dzieła, zaangażowanie widza w świat dzieła sztuki oraz zasugerowanie wielopłaszczyznowego sensu symbolicznego<sup>31</sup>. Tego typu „figury apelacyjne”, wyabstrahowane z wewnątrzobrazowego kontekstu, przechodziły po części do świata widza, były jego figuracjami w samym obrazie, „reprezentantami perspektywy osobowej”<sup>32</sup>. Ich rolę wzmocniała powszechna wiara w parenetyczną siłę obrazów oraz transformatywną moc ich percypowania.

W przeciwieństwie do statycznych portretów w asystencji (bezczasowych), kryptoportrety *sensu stricto* (aktywne) wyróżniał walor temporalny, złożone relacje struktury przestrzennej i czasowej<sup>33</sup>. Szeroko pojęta topograficzna i czasowa aktualność świata przedstawionego na malowidle łączyła się nierzadko z tendencjami do jego teatralizacji (częsty motyw „teatru w teatrze”)<sup>34</sup>. Wyjątkowość poznańskiego obrazu polega właśnie na tym, że monarcha prezentuje gestykulację charakterystyczną nie tyle dla poważanej sztuki retorycznej, ile dla praktyki teatralnej, zasadzającej się na wyrażaniu poszczególnych słów. *Nota bene*, gest modelu pozostaje tu równocześnie gestem władcy, okazującego swoiste *exemplum virtutis*<sup>35</sup>. Cała postać wydaje się stanowić swoisty kontrapunkt, figurę retoryczną wzmagającą dydaktyczną ekspresję dzieła anonimowego twórcy, zbliżonego do warsztatu mistrza Strobla<sup>36</sup>. Kazus zachęca do refleksji nad źródłem portretów współcześnie żyjących osób świeckich „implantowanych” w narracje opatrzone sakralną sankcją.

<sup>31</sup> A. Waligórska, *Sugestia i perswazja. Psychologia narracji wizualnej w sztuce i reklamie*, Warszawa 2011, s. 40–45, 76, 83.

<sup>32</sup> A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964; W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptions-ästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; i dem, *Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna*, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2010, s. 139–154, tu: 147.

<sup>33</sup> S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1988; W.S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500–1700*, New York 1957, s. 89 in.; A.S. Golding, 'Nature as Symbolic Behavior'. *Cresol's Autumn Vacations and Early Baroque Acting Technique*, „Renaissance and Reformation”, 10, 1986, s. 147–157.

<sup>34</sup> V. Casale, *L'immagine pittorica e il costume nel Seicento umbro*, [w:] *Il costume e l'immagine pittorica nel Seicento umbro, Foligno, Chiesa di San Domenico, 8 settembre–21 ottobre 1984*, Firenze 1984, s. 12–14.

<sup>35</sup> Polleross, *op. cit.*, s. 82.

<sup>36</sup> K. Johannesson, *The Portrait of the Prince as Rhetorical Genre*, [w:] *Iconography, propaganda and legitimation*, ed. A. Ellenius, Oxford 1998, s. 11–36.



9. Malarz nieokreślony, *Św. Anna Samotrzeć z adorantami*, olej, deska, pocz. XVII w., fragment z postacią Zygmunta III, Lancokorona, kościół parafialny św. Jana Chrzciciela. Fot. autor

#### GENEZA ORAZ WYMOWA IDEOWA

Malarstwo religijne epoki sarmatyzmu nie budzi dziś zapewne takiego zainteresowania, co sztuka portretowa tego czasu. Okazuje się jednak, że wytyczenie ścisłej granicy między tymi gatunkami bywa zadaniem karkołomnym. Aktualizacja tematów historyczno-religijnych – przenoszenie wydarzeń biblijno-hagiograficznych w umownie potraktowane realia współczesności – była znana sztuce od czasów najdawniejszych. Zwyczaj przedostawania się wysoko postawionych śmiertelników do ikonografii sakralnej, dzięki wpływom bizantyńskim rozpowszechnił się w sztuce europejskiej po 1300 r. Maniera stosowana w ikonografii cesarzy niemieckich, zrodzona w atmosferze nowych nurtów dworskiej dewocji, została szybko przejęta przez innych suwerenów, niekryjących imperialnych aspiracji<sup>37</sup>. Średniowieczny (pre)portret ideowy miał jednak charakter niesamoistny, to jest nie funkcjonował w oderwaniu od treści religijnej obrazu. W ujęciu Przemysława Mrozowskiego stanowił on ideogram, którego zadaniem nie było tworzenie „złudzenia rzeczywistego wyglądu prezentowanej osoby, lecz przywołanie pewnego zasobu informacji o niej przez umowne środki komunikacji wizualnej”. Celem nastawionego na komemorację portretu średniowiecznego było nie tyle przywołanie „pamięci o przedstawionym człowieku przez zobrazowanie cech wyróżniających jego osobę”, ile włączenie go do wspólnoty wiernych, symbolizacja opieki modlitewnej, wreszcie konsolidacja zbiorowej pamięci i kształtowanie poczucia tożsamości wspólnotowej<sup>38</sup>. Nierzadko obrazy dewocyjne (ołtarzowe, wotywnie, epitafijne) zawierały wizerunek adoranta (często fundatora lub donatora), najczęściej pozostający wobec ukazanych osób świętych w hierarchicznej skali, konwenującej z izokefalią i symetrycznością kompozycji, jak również z często prymitywnym ornamentalizmem, miniaturską kazuistyką etc. Środkami indywidualizacji i aktualizacji były najczęściej herb i współczesny strój, z czasem dopiero specyficzne cechy fizjonomiczne, przekształcające tzw. preportret czy protoportret w dojrzałą formę konterfektu<sup>39</sup>. W ramach tej praktyki w 1. połowie XVII w. rozpowszechnił się typ obrazu

<sup>37</sup> R. Cazelles, *Peinture et actualité politique sous les premiers Valois Jean Le Bon ou Charles, Dauphin*, „Gazette des Beaux-Arts”, XLII, 1978, s. 53–65; H. van der Velden, *The donor's Image: Gerard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold*, Turnhout 2000; A.J. Baranowski, *Papież, cesarz i król jako „patroni” wieku XVII*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanislao Mossakowski sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 211–222.

<sup>38</sup> P. Mrozowski, *Przesłanie symboliczne portretu w kulturze Polski średniowiecznej*, [w:] *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, Warszawa 1997, s. 197–211, tu: 198, 204.

<sup>39</sup> Łomnicka-Żakowska, *Początki portretu...*, s. 13–33.



10. Krzysztof A. Boguszewski, *Niepokalane poczęcie*, olej, blacha, 1628, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu. Fot. A. Cieślowski

kultowego z „plastycznie równorzędną do osób boskich grupą portretową” przedstawiającą członków rodu lub określonego stronnictwa politycznego, na przykład rojalistycznego<sup>40</sup>.

Wybuch reformacji nie zniweczył, a wręcz przyczynił się do utwierdzenia formuły malarstwa katolickiego wyrażającej jedność Kościoła powszechnego, zarówno walczącego o zbawienie i prawdy wiary w rzeczywistości ziemskiej, jak i triumfującego w niebiosach, pośredniczącego, apostołskiego, głoszącego prymat papieża i zasadę hierarchii ustrojowej. Gest zarliwej modlitwy i głębokiej adoracji, czyli klęczenie, a zwłaszcza złożenie rąk do modlitwy (*immixtio manuum*), stanowił element *sine qua non* wizerunków donacyjnych, ukazujących wiernych w pełni uczestniczących w chwale Chrystusa. Jednak, jak pisze Przemysław Mrozowski, „dedykacja nie była okazją do modlitwy, lecz – zgodnie z obyczajem dworskim i liturgią – prezentacją darczyńcy”. A zatem schemat ten stanowił pierwotnie ilustrację aktu liturgicznego, „ceremonii składania ofiary i przekazywania daru”<sup>41</sup>. Stąd częste insygnia trzymane w dłoniach lub składane u stóp monarchów ukazywanych w tytułowej konwencji. Kontaminacja bizantyńskiego w genezie znaku donacji i postkarolińskiego (czerpiącego z rytu wasalnego) gestu adoracji i uwielbienia na klęczkach (pierwotnie zwłaszcza oddawania czci Ukrzyżowanemu) zrodziła trwały model ikonograficzny, wciąż przeszczepiany na grunt nowego stylu. Od dojrzałego średniowiecza najbardziej popularną formułą wykorzystującą wizerunki w asystencji okazał się typ *Mater Omnium*, w szczególności *Mater Misericordiae*, Marii Opieki otaczającej swych czcicieli przeskalowanym płaszczem (ujęcie najdobitniej akcentujące ideę orędownictwa, prędko przeniesione z ikonosfery monastycznej na grunt uniwersalny)<sup>42</sup>. Zanik skali hieratycznej na obrazach wotywnych zrodził swoistą, świecką wersję *Sacra Conversazione*, w której czołową rolę odgrywali już nie tyle zakonnicy, ile przedstawiciele elity władzy. Nigdy jednak wizerunki tego typu nie utraciły nastroju wizyjności. Mimo rozmaitych modulacji owa obrazowa „polifonia” okazała

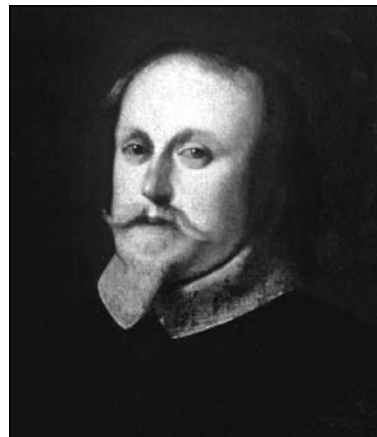
<sup>40</sup> Z. Kępiński, A. Sławska, *Zagadnienie mecenatu na przykładzie portretu polskiego od XVI do XVIII wieku*, „Studia Muzealne”, 1, 1953, s. 6–33, tu: 23.

<sup>41</sup> P. Mrozowski, *Klęczenie w kulturze Zachodu średniowiecznego: gest ekspiacji – postawa modlitewna*, „Kwartalnik Historyczny”, 1988, nr 1(95), s. 37–60, tu: 48.

<sup>42</sup> R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 270–288.



11. Krzysztof A. Boguszewski, *Niepokalane poczęcie*, fragment ilustr. 10 z domniemanym wizerunkiem królewicza Władysława Wazy. Fot. A. Cieślowski



12. Nieokreślony malarz włoski (wenecki?), Portret Władysława Zygmunta Wazy, olej, płótno, ok. 1625, Biblioteka Kórnicka PAN, fragment. Fot. A. Cieślowski

się klarowną i czytelną formułą o wyjątkowej żywotności, urzeczywistniającą średniowieczną dążność do symbolicznego ujmowania świata, odzwierciedlającą statyczny porządek społeczny (swoisty emblemat jedności, czytelny znak religijnej i politycznej homogeniczności), a jednocześnie ewokującą ceremonialną ziemską i niebiańską oraz konkretne praktyki liturgiczne, na przykład odnoszące się do polichóralności.

Sam cesarz Karol IV zamawiał malowidła sakralne ze swymi ukrytymi wizerunkami, podobnie jak po latach cesarz Karol V<sup>43</sup>. Udział podobizny Karola IV w wyobrażeniu *Holdu Trzech Króli* w Kaplicy Męki Pańskiej zamku Karlštejn nie był przypadkowy (analogiczne ujęcie prezentuje tzw. Dyptyk Morgan). Adoracja Magów (por. wspomniany wawelski kryptoportret Władysława Jagiełły czy Zygmunta I w *Modlitewniku Gasztołda*) stanowiła schemat ikonograficzny chętnie wykorzystywany przez suwerenów dążących do wyrażenia dynastycznej dumy<sup>44</sup>. Do tej formuły przynależnej do feudalnej gestykulacji uciekano się, gdy tworzono doczesne wizerunki Pomazańca Bożego; lojalność wobec duchowej władzy Chrystusa legitymizowała władzę króla-mędrca, wspierając siłę rządów ziemskich<sup>45</sup>. Paralela pomiędzy monarchą a osobami świętymi uświadamiała jedność ich przymiotów. Od czasu przekazania ich relikwii do katedry kolońskiej Trzej Królowie stali się patronami władców, wyrazicielami zamiaru kontynuacji idei imperialnej przez cesarzy niemieckich<sup>46</sup>. Potwierdzali boskość i najwyższą godność narodzonego Chrystusa, a przez akceptację przyniesionych darów otrzymywali w zamian potwierdzenie swego władztwa<sup>47</sup>. Europejscy monarchowie występowali niekiedy w scenach Adoracji jako „czwarty król”. Już cesarz Otto IV został sportretowany w tej roli na relikwiarzowej kasetce kolońskiej (ze szczątkami Trzech Królów odnalezionymi jakoby przez św. Helenę)<sup>48</sup>. Na namalowanym przed 1464 r. *Ołtarzu św. Kolumby* Rogiera van der Weydena rozpoznajemy w osobie trzeciego króla przyszłego Karola Śmiałego<sup>49</sup>. Ludwik XIII poszedł o

<sup>43</sup> Wizerunek Karola IV widnieje m.in. w scenie cudownego objawienia św. Wacława, znajdującej się na klatce schodowej zamku Karlštejn, H. W a m e t s b e r g e r, *Individuum und Typ in der Porträts Kaiser Karls IV*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe”, 1967, 1(16), s. 79–93, tu: 24–29, za: R o s a r i o, *op. cit.*, s. 13, 50. Autorka przeciwstawia kryptoportrety „portretem realistycznym”, *ibidem*, s. 19, 24 i n., il. 15, P o p e - H e n n e s s y, *op. cit.*, s. 281.

<sup>44</sup> K i n g, *op. cit.*, s. 5, 86, 123–126.

<sup>45</sup> Wyjątkowo także świeccy fundatorzy uzurpowali sobie miejsce wśród Magów, jak na predelli ołtarza św. Anny Samotrzeć namalowanego dla klasztoru Dominikanek krakowskich pod koniec XVI w. (Muzeum Narodowe w Krakowie), czy na jednej z płaskorzeźb kaplicy Pana Jezusa kościoła Świętej Trójcy w Tarłowie. Jako trzeciego Króla widzimy polskiego szlachcica również na drzeworycie zdobiącym książkę *Ha poжодство Христове*, Львів 1616, L. K w i a t k o w s k a - F r e j l i c h, *Sztuka w służbie kontrreformacji*, Lublin 1998, s. 84; J. P. Z a p a s k o, *Mystectwo knyhy na Ukraini v XVI–XVIII st.*, Lviv 1971, s. 94.

<sup>46</sup> R. D e s h m a n, „Christus rex et magi reges”: *Kingship and Christology in Ottonian and Anglo-Saxon Art*, „Frühmittelalterliche Studien”, 10, 1976, s. 367–405, tu: s. 377–381; O. P u j m a n o v á, *Portraits of Kings Depicted as Magi in Bohemian Painting*, [w:] *The Royal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, wyd. D. Gordon, London 1997, s. 247–267.

<sup>47</sup> P. J. G e a r y, *The Magi and Milan*, [w:] *idem, Living with the Dead in the Middle Ages*, London 1991, s. 243–56.

<sup>48</sup> M. M. G a u t h i e r, *Highways of the Faith: Relics and Reliquaries from Jerusalem to Compostela*, London 1983, s. 64.

<sup>49</sup> E. P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vol. 1, Cambridge 1953, s. 286.



13. Nieokreślony malarz, Adoracja św. Franciszka, olej, płótno, ok. 1634, fragment dawnej chorągwi brackiej z popiersiem Władysława IV, Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku. Fot. M. Jucha-Kudlińska



14. Nieokreślony malarz lwowski (Teodor Senkowicz?), Portret Władysława IV, olej, płótno, Lwowskie Muzeum Historyczne (Львівський історичний музей), nr inw.ж-1429, fragment. Fot. I. Levin

krok dalej – w scenie pędzla Justusa van Egmont z Luwru ukazany został z rodziną w roli Trzech Króli składających hołd Dzieciątku i Marii!<sup>50</sup>.

Wyizolowanie portretu z kontekstu religijnego miało różny stopień. „Jako dzieło sztuki w pewnym sensie sakralnej, portrety epitafijne podlegały rygorom, wymagany dla tego rodzaju twórczości. Obowiązywała więc statyka i hieratyczność póz portretowanych oraz skupienie na modlitwie”<sup>51</sup>. Kryptoportrety od wizerunków epitafijnych odróżniała (co najmniej) czynna postawa adoracji. Sięgająca średniowiecza praktyka personalizowania treści obrazów sakralnych przez ukazywanie na nich wizerunków współcześnie żyjących osób, znajdująca szczególny wyraz w przedstawieniach adorantów na epitafiach, tablicach fundacyjnych czy dziełach miniaturskich, pod koniec XV w. zaowocowała na polskim gruncie pierwszymi kryptoportretami fundatorów. Włączanie tego typu przedstawieniowego do ikonografii władzy nadawało tej ostatniej znamię szczególnej pobożności. Schemat wyobrażeń popularnych w przenikniętej tradycjonalizmem epoce *Posttridentinum* opierał się zazwyczaj na kompilacji wątków ikonograficznych zaczerpniętych z grafiki oraz motywu opieki nad przedstawicielami poszczególnych stanów – z papieżem i cesarzem (*vel* królem) na czele. Przegląd polskiego malarstwa sakralnego uprawnia nas do przesunięcia granicy chronologicznej zjawiska przynajmniej do połowy XVIII stulecia. Maniera aktualizacyjna odcisnęła swe piętno nawet w XIX i XX w.<sup>52</sup>

Uniwersalizm języka artystycznego, wynikający między innymi z praktyki stosowania tych samych wzorników graficznych, przyczynił się do rozpowszechnienia tytułowego zjawiska w niemal całej Europie łacińskiej – od Hiszpanii po Węgry<sup>53</sup>. Władcą, którego podobiznę szczególnie często spotykamy na obrazach kultowych, był Ludwik XIII. Idąc w ślad Ludwika XII, Karola IX oraz Henryka IV, zwykł portretować się pod postacią swojego wielkiego poprzednika na tronie francuskim – Ludwika IX Świętego.

<sup>50</sup> Ludwik XIII, *Anna Austriaczka i Delfin modlący się przed Świętą Rodziną*, olej, deska, 29 x 39 cm, Musée du Louvre, R.F. 1996-16.

<sup>51</sup> J. Kruszelnicka, *Portret na ziemi chełmińskiej*, t. 1, Toruń 1982, s. 21–22.

<sup>52</sup> Tradycja przetrwała do XX w. Por. malowidło ołtarzowe Leona Wyczółkowskiego (Chrystus Ukrzyżowany adorowany przez polskich monarchów i dostojników oraz autora) w kościele pw. św. Jakuba w Rykach (1915) oraz obraz Antoniego Duszka w kościele pw. Najświętszego Zbawiciela w Łodzi z 1933 r., (Św. Stanisław adorowany przez bpa Piotra Tomickiego oraz Zygmunta I wraz z rodziną i dworem). Oprócz obrazów Jerzego Dudy-Gracza ciekawym nawiązaniem współczesnym do tradycji (zwłaszcza w ujęciu protestanckim) jest obraz *Ostatnia Wieczerza* Macieja Świeszewskiego, z kryptoportretami licznych osobistości trójmiejskich (1995–2005, Oddział Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku – Pałac w Oliwie).

<sup>53</sup> G. Galavics, *Hagyományok aktualitása a magyarországi barokk művészetben – XVII. Szarad*, [w:] *Magyarországi reneszansz és barokk*, Budapest 1975, s. 254–257; K.S. Moisan, *Brackie obrazy różańcowe we Francji*, „Studia Theologica Varsoviensia”, 1984, nr 2(22), s. 133–157, tu: 153, 156. Por. wizerunki wśród asysty cesarza Ferdynanda II wraz z rodziną (w tym Cecylią Renatą) z obrazu M. Mayera z 1631 r., olej, płótno, pierwotnie 600 × 500 cm, Praga, Kolekcja Zamku Praskiego (dawniej w katedrze św. Wita), *The Glory of the Baroque in Bohemia*, red. V. Vlínas, Praga 2001, s. 117.



15. Autor nieokreślony z kręgu Hermana Hana, *Adoracja Trójcy Świętej*, olej, płótno na desce, ok. 1640, kościół św. Andrzeja, Czeszewo koło Wągrowca.  
Fot. A. Cieślowski

Tak przejawiająca się tradycja *imitatio* świętego patrona była zresztą w Europie powszechna<sup>54</sup>. Pokonanie symbolu „herezji kalwińskiej” we Francji, czyli zdobycie La Rochelle, powszechnie uznawane za wynik orędownictwa Matki Boskiej Różańcowej, nie mogło nie znaleźć odbicia również w sztuce sakralnej. W licznych obrazach pochodzących głównie ze świątyń Bretanii (Andel, Guegon, Saint-Samson, Choisy-en-Brie, Jard-sur-Mer i inne) Ludwik Sprawiedliwy ukazany jest więc na czele Kościoła walczącego w sensie dosłownym. Kolejnym pretekstem dla tego typu wyobrażeń były *Śluby Ludwika XIII* (schemat przedstawieniowy zaakceptowany przez samego króla), upamiętniające oddanie Francji pod opiekę Królowej Niebios 10 lutego 1638 r.<sup>55</sup>, czy przyjęcie na świat długo oczekiwanego delfina.

Skrajnym wypadkiem omawianej w niniejszym artykule praktyki było wykorzystanie sceny religijnej jako okazji do sportretowania całego dworu lub grupy osób – najczęściej związanych z postacią fundatora. Zwyczaj łączenia aktualizowanych wątków sakralnych z politycznymi znalazł wyraz szczególnie w katolickim malarstwie potrydenckim. Pokrewna praktyka przyjęła się także w kręgu kultury protestanckiej, przybierając jednak formy swoiste. Oprócz specyficznego podejścia do sztuki sakralnej *per se* polemiści

<sup>54</sup> Zob. obrazy pochodzące z kościołów w Villeneuve d’Aveyron i La Forêt-Fouesnant, czy rycinę Grégoire Hureta, stanowiącą frontyspis tezy teologicznej Jana Chaillou z 1639 r., *Richelieu: l’art et le pouvoir*. Catalogue of an exhibition held at Montreal Museum of Fine Arts, 18 Sept. 2002–5 Jan. 2003 and Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 31 Jan.–20 Apr. 2003, ed. H.T. Goldfarb, Montreal 2002, poz. 96 – Ludwik Święty z rysami Ludwika XIII ukazany w glorii. Cesarz Karol IV był przedstawiany razem ze św. Wacławem, wielu monarchów wiązało zresztą swą genealogię z kanonizowanymi poprzednikami. Jeśli chodzi o polski grunt, koncepcja wiążąca twarz Chrystusa na obrazie Bartłomieja Strobla z Pępowa z rysami króla Władysława została już dawno odrzucona. *Nota bene*, podobno w Wiśniczu znajdował się obraz Marii o rysach marszałkowej de Guébriant, Rosario, *op. cit.*, s. 47 i n.; A. Hedeman, *Valois Legitimacy: Editorial Changes in Charles V’s „Grandes Chroniques de France”*, „Art Bulletin”, 66, 1984, s. 97–117; A.S. Hoch, „Beata Stirps”. *Royal Patronage and the Identification of the Sainted Rulers in the St. Elisabeth Chapel at Assisi*, „Art History”, 15, 1992, s. 279–295; J. Piotrowska-Głębocka, *Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarstwa na początku XVII wieku*, Poznań 1928, s. 73; Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja...*, cz. 1, s. 18 oraz cz. 2, s. 8.

<sup>55</sup> Słynne *Śluby Ludwika XIII* Ph. de Champagne’a, obraz S. Voueta z Neuilly-Saint-Front, czy też prowincjonalne malowidła z kościołów m.in. w Antigny-la-Ville, Lamothe-Capdeville, Entrevaux, Guenin, Auray, Boissy Le Sec; P.-M. Auzas, *Un „Vœu de Louis XIII” méconnu*, „La Revue du Louvre et des Musées de France”, 1964, nr 1, s. 85–92; R. Laurentin, *Le Vœu de Louis XIII: passé ou avenir de la France, 1638–1988, 350e anniversaire*, Paris 1988.



16. Autor nieokreślony, *Ukrzyżowanie z fundatorem, dostojnikami i świętymi*, tempera, deska, ok. 1639, ołtarz główny w kościele parafialnym w Goręczynie, całość i fragment z portretem Władysława IV. Fot. autor

reformacyjni widzieli w dotychczasowym wyposażeniu świątyń wypadkową „błuznierczych aspiracji ludzi, którzy chcą uszczknąć dla siebie cząstkę Boskiej chwały”<sup>56</sup>. Chcąc „przemycić” ukryte wizerunki swych królewskich protektorów, malarze luterkańscy, kalwińscy, anglikańscy czy menonicy przedkładali nad historię święte tematy mitologiczne i historyczne<sup>57</sup> (pewien wyjątek stanowi tu przykład Chrystiana IV Duńskiego<sup>58</sup>). W ostateczności funkcję świętych-pośredników polecających adorantów Bogu przekazywali na ręce na przykład organizatorów kościoła luterkańskiego<sup>59</sup>. Wśród innych schematów „portretu-pretekstu” zinternalizowanych przez uczniów Lutera, wykorzystujących przebranie biblijne dla etycznej parabeli, najpopularniejszy wydaje się *Chrystus błogosławiący dzieci*. W ramach owej formuły spotykamy portrety zbiorowe, na których osoba Zbawiciela schodzi wręcz do trzeciorzędnej roli, ustępując miejsca zadowolonym mieszczanom i ich rozradowanemu potomstwu, członkom nowego „ludu wybranego”<sup>60</sup>. Ważną funkcję portretów zbiorowych, niepozbawionych polityczno-etycznych odwołań, pełniły także wyobrażenia *Ostatniej Wieczery* (np. z ratusza wrocławskiego z 1537 r., z wizerunkami patrycjusza w rolach apostołów) czy nocne uczyty, ze słynną, skrajnie steatralizowaną *Ucztą u Heroda* na czele (płótno Bartłomieja Strobla w Prado)<sup>61</sup>. Na gruncie gdańskim szczególną rolę w tym względzie pełni obraz Bartłomieja Milwitza *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*<sup>62</sup>. Niekiedy kryptoportrety włączano w scenę biblijną na zasadzie addytywnej – jak to widzimy na obrazie *Budowa świątyni* Antona Möllera, przeznaczonym do Sali Podatkowej

<sup>56</sup> Krasny, *op. cit.*, s. 129. Zob. P.P. Rubensa *Krajobraz ze św. Jerzym i smokiem* (59,5 x 78,5cm, Royal Collection, Windsor) z „romantycznie ukrytym” (określenie O. Millara) portretem Karola I Stuarta i jego królewskiej małżonki, O. Millar, *The Age of Charles I. Painting in England 1620–1649*, Londyn 1972, nr 84 oraz *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, ed. A. Mac Gregor, London–Oxford 1989, s. 223, plansza 60.

<sup>57</sup> Najlepszym przykładem takiej praktyki jest obraz *Apollo i Diana* Gerarda Honthorsta w zbiorach królewskich w Hampton Court (357 x 640 cm), O. Millar, *Charles I, Honthorst and Van Dyck*, „Burlington Magazine”, 611, XCVI, 1957, s. 36–52 oraz *The Late King's Goods...*, pl. 59; Ch. Lloyd, *The Paintings in The Royal Collection. A Thematic Exploration*, London 1999, s. 39–40, fig. 10. Obok strony tytułowej *Helikonu polskiego Apollina...* pióra Jerzego Władysława Judyckiego (Warszawa 1646, Władysław IV jako Mars) oraz jednej z ilustracji Mikołaja Kiszki *Triumphale solium...* (Wilno 1637, Władysław jako Atlas-Herkules) warto przypomnieć portrety mitologiczny drugiego Wazy w serii rycin Filipa Pfeila, zdobiących Piotra Mieszkowskiego *Commedia Spei...* (Poznań 1641, Władysław jako Ulisses).

<sup>58</sup> Zob. *Christian IV and Europe*, ed. S. Heiberg, Copenhagen 1988, poz. 187 oraz 188.

<sup>59</sup> J. Kochanowska, *Wizerunki książąt pomorskich w ołtarzach 2. połowy XVI i początku XVII wieku z terenu Pomorza Zachodniego*, [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol...*, s. 365–375, tu: 369.

<sup>60</sup> Zob. obraz *Chrystus błogosławiący dzieci z rodziną Michiela Poppina* (1620), pędzla Wenera van den Valckerta (deska, 200 x 156,5 cm, Museum Catharijneconvent, Utrecht) oraz *Chrystus błogosławiący dzieci z Piotrem Braems i jego rodziną* (1667, olej, płótno, 136 x 175,5 cm, Frans Hals Museum w Haarlemie), [repr. w:] Jensen Adams, *op. cit.*, il. 43, s. 162 oraz il. 49, s. 181.

<sup>61</sup> J. Tylicki, L. Meyer, *Sztuka i polityka Anno 1639. Obraz B. Strobla w Prado*, „Porta Aurea”, 2, 1993 [1996], s. 101–142. O niebezpiecznych konsekwencjach zbyt lekkomyślnej „zabawy w podobieństwie” w kontekście obrazu madryckiego (uwaga ta w pełni dotyczy także tematu niniejszej rozprawy) pisała Joanna Szczepińska-Tramer, *El “Festin de Herodes”: notas sobre el cuadro de Bartholomäus Strobel*, „Goya”, 1991, nr 223–224, s. 2–15; eadem, *Jeszcze o obrazie...*, *passim*.

<sup>62</sup> E. Bojaruniec, I. Jastrzemska-Olkowska, „Wjazd Chrystusa do Jerozolimy” *Bartholomäusa Milwitza. Opis obrazu oraz hipotezy badawcze*, [w:] *Gdańsk w epoce Bartholomäusa Milwitza. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Klasztor OO. Karmelitów w Gdańsku dnia 15 maja 2008 roku*, red. E. Kizik, Gdańsk 2010, s. 84–98.



17. Autor nieokreślony, *Wizja św. Dominika*, olej, płótno, ok. 1647.  
Klasztor dominikanów w Krakowie. Fot. J. Walczewski

w Ratuszu Głównym Miasta Gdańska (piękny autoportret artysty)<sup>63</sup>. Niezależnie od konotacji konfesyjnej źródłem kryptoportretu w ścisłym tego słowa znaczeniu były nie tyle przedstawienia wotywno-donacyjne, ile ukryty autoportret malarski.

W początkach XV w. sygnatura autora uległa personalizacji. Narodziny kryptoautoportretu artysty jako pośrednika pomiędzy dziełem a obserwatorem implikowały specyficzną jakość retoryczną (funkcja świadka wydarzeń, osoby upominającej i ostrzegającej, oratora). Autoportret malarza w obrazie typu *storia* przybierał dwie formy: klasyczną, znaną na przykład z twórczości Benozza Gozzoli (*Pochód Trzech Króli*), Rafaela czy Velázquez, w której artysta (najczęściej umiejscowiony na skraju kompozycji) nawiązywał kontakt wzrokowy z odbiorcą, oraz „warsztatową”, kiedy to sam kreował się na jednego z modeli, a przynajmniej czerpał inspirację z własnych rysów<sup>64</sup>. W ujęciu typowym występował już w starożytności (według Plu-

<sup>63</sup> T. Grzybowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990, s. 102–103, il. 113. Portrety nie tyle ukryte, ile wyeksponowane w przestrzeni obrazowej, wiązane są z wizerunkami samego Möllera (autoportret umieszczony obok sygnatury) oraz Bartholomaeusa Schachmanna.

<sup>64</sup> H. Perry Chapman, *Rembrandt's self-portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton 1990, s. 13 i n. Autor używa sformułowania *participant self-portrait*, autoportret uczestnika (sytuacji narracyjnej).





18. Krzysztof Fokelski, *Adoracja imienia Jezus ukazanego pod postacią Dzieciątka*, olej, blacha miedziana, 1651, fragment z portretem Władysława IV i Jana Kazimierza, kościół pw. św. Stanisława w Sieradzu. Fot. autor

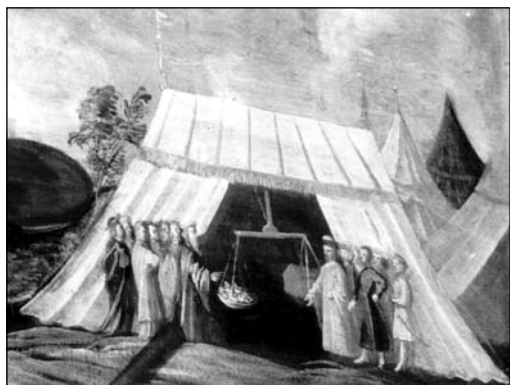
tarcha Fidiasz sportretował się w scenie walki Greków z Amazonkami na tarczy Ateny Partenonńskiej), odradzając się u progu renesansu (Ghiberti dostrzega autoportret Andrei Orcagna w grupie apostołów na tabernakulum w Orsanmichele)<sup>65</sup>. Zabieg szczególnie ceniony przez Albrechta Dürera (*Męczeństwo Dzieciątka Tysięcy*, *Adoracja Trójcy Świętej*) plasował malarza w kategorii osoby wtajemniczanej, mediatora pomiędzy historyczną (w szerokim tego słowa znaczeniu) rzeczywistością a odbiorcą. Artysta zwracający się do adresata wykorzystywał konwencję swoistej autorskiej introdukcji, wstępu wyjaśniającego zastosowany chwyt. Jego uczestnictwo w historii dodawało wiarygodności i prawdopodobieństwa światu przedstawionemu (wierność historyczna schodziła na plan dalszy, zgodnie z arystotelesowską poetyką), a jednocześnie skłaniało odbiorców do głębszej refleksji nad wyobrażonym tematem. Teatralny kontekst tego typu praktyki nie budzi wątpliwości. Decydujący w tym wypadku był sam moment retoryczny, mniej ważna zaś osoba, która go przedstawiała. Dopiero Leone Battista Alberti wprost postulował, aby funkcję tę nadano również portretom przedstawiającym znane osobistości. Zasady rządzące tym mechanizmem przejął w końcu ukryty portret „fundatorski”<sup>66</sup>.

Kryptoportrety *sensu stricto*, wprowadzone zwłaszcza do obrazów przeznaczonych do publicznego oglądu, „werbowały” odbiorcę do świata przedstawionego<sup>67</sup>. Łącząc wydarzenie zaprezentowane na obrazie z terażniejszością, zapewniano temu pierwszemu wyższy stopień realności; czyniąc zeń cząstkę doświad-

<sup>65</sup> *Italian Art 1400–1500. Sources and Documents*, ed. C. Gilbert, New York 1980, s. 79. Vasari przytacza tego typu zabiegi Masaccia (*Grosz czynszowy*), Rafaela (*Szkoła ateńska*) i Michała Anioła (*Sąd Ostateczny*). Analogicznie, Van Mander dostrzega Jana i Huberta van Eyck w *Ołtarzu Gandawskim*.

<sup>66</sup> Z jednym z wcześniejszych fundatorskich kryptoportretów *sensu stricto* na obrazie sakralnym spotykamy się w wypadku *Drogi na Golgotę*, malowidła fundacji kasztelana rogozińskiego Jana z Bnina Opalińskiego (prawdopodobnie z końca XVI w.), z kościoła pw. św. Mikołaja w Kaliszu, Mrozowski, *Fundator i jego postawa...*, s. 20–26.

<sup>67</sup> Jensen Adams, *op. cit.*, s. 158, 174. Omawiane zjawisko nie dotyczy tzw. *auto-mimesis*, F. A. M. Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2002, s. 211.



19. Antoni Nozeni (?), *Męczeństwo św. Wojciecha*, fragment, olej, płótno, 1649, kościół Dominikanów w Krakowie. Fot. autor



20. Autor nieokreślony, *Matka Boska Różańcowa w Płaszczu Opiekuńczym*, olej, deska, ok. 1670, fragment z postacią króla Michała I, kościół parafialny w Sońsku, depozyt w Muzeum Diecezjalnym w Płocku. Fot. muzeum

czalną rzeczywistości, nadawano mu pozór autentyczności, jaka cechuje świat, w którym żyje obserwator. Zabieg ten wzmacniał dydaktyzm przesłania. Łącząc takie kryteria realizmu jak *gratia* i *vis* (*persuadendi vis*), autoportret *in assistenza* początkowo zachowywał dystans wobec wydarzeń historycznych, zarówno w wymiarze przestrzennym, jak i czasowym. Konwencja będąca przedmiotem niniejszego studium, zdradzana między innymi przez spojrzenie na zewnątrz („retoryzacja” kryptoportretu), zaczęła pojawiać się regularnie dopiero w dziełach Hansa Memlinga oraz Gerarda Davida. Retoryczny nośnik patosu z lat 20. XVI w. można było dostrzec w pracach Joosa van Cleve i Quentina Massysa. Lucas van Leyden stosował jeszcze mocniej zaakcentowany zwrot modelu w stronę widza przez silny obrót głowy oraz skręt ciała. Na południu Niderlandów dopiero Jan van Scorel oraz uczniowie Lamberta Lombarda zaczęli się posługiwać tym włoskim modusem w klasycznej wersji. Frans Floris (m.in. *Tryptyk Sądu Ostatecznego* w Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) oraz Maerten van Heemskerck po raz pierwszy przenieśli tę rolę także na ukryte portrety *in assistenza*. Tym samym świadomie nawiązywali do tradycji autoportretu w przebraniu, do której w Niderlandach zaliczane były przede wszystkim konterfekty św. Łukasza, czy też sługi z obrazów Ostatniej Wieczery<sup>68</sup>. Portrety Joosa van Cleve (w predelli *Ottarza lamentacyjnego*, około 1530, Paryż, Luwr), Ernsta Roelofsa (1552; Kampen, Vereenigde Gast- en Proveniershuizen) oraz Willema Keya (Dordrecht, Stadhuis) prezentują artystę na skraju obrazu, ubranego we współczesne szaty i spoglądającego w stronę widza. Przejęcie takiej roli mogło być okazją do zaprezentowania się zarówno jako wzorzec chrześcijańskiej skromności, jak i retorycznej *modestii*. Ów moment symbolicznego przewartościowania wyznacza tryptyk Virgiliusa van Aytty z roku 1571 (Gandawa, katedra św. Bawona), w którym wybitni malarze antwerpscy występują wspólnie ze sprawującymi władzę politykami jako „świadkowie” świętych wydarzeń na obrazie. Młody Rembrandt był pierwszym holenderskim malarzem, który usiłował zapewnić ukrytemu autoportretowi stałe, uzasadnione stanowisko teoretyczne<sup>69</sup>. Skłaniając widza do emocjonalnego współprzeżywania wydarzeń, a zarazem przekonując go o prawdziwości obrazu oraz istotności zawartego w nim ładunku moralistycznego, za Van Manderem głosił, iż przedstawianie uczuć jest „duszą” malarstwa historycznego. Jego ukryte autoportrety są świadkami artystycznej *euplastike*, manifestacjami *ingenium* malarstwa historycznego<sup>70</sup>. Wizualizują w praktyce to, co zostało wyniesione w teorii do rangi centralnej

<sup>68</sup> Por. płaskorzeźbę *Ostatnia Wieczera* (1499) w kościele św. Sebalda w Norymberdze, w której mają być sportretowani rajcowie miejscy, M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 29–30.

<sup>69</sup> Por. *Ukamenowanie św. Szczepana* (1625, Lyon, Museum); *Sprawiedliwość Brutusa* (1626., Lejda, Museum „De Lakenhal”), *Zdjęcie z krzyża* (1632, Monachium, Alte Pinakothek) oraz akwaforta z 1626 r. *Obrzezanie Jezusa*.

<sup>70</sup> Raupp, *op. cit.*, s. 251–256. O problemie rozróżnienia portretu historyzującego od obrazu historycznego oraz fenomenie *tronies*: R.H. Fuchs, *Het zogenaamde Joodse Bruijje en het probleem van de voordracht' in Rembrandts werk*, „Tijdschrift voor Geschiedenis”, 82, 1969, s. 482–93; L. de Vries, *Tronies and other Single Figured Netherlandish Paintings*, „Leidse Kunsthistorisch Jaarboek. Nederlandse Portretten”, 8, 1989, s. 185–202; M. Westermann, *Jan Stehen, Frans Hals, and the Edges of Portraiture*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 46, 1995, s. 298–331. Ostatnio na temat portretu historyzującego: P. C. Sutton, *Rembrandt and the Portrait Historië*, [w:] *Rembrandt's Late Religious Portraits*. Katalog wystawy, National Gallery of Art w Waszyngtonie i J. Paul Getty Museum w Los Angeles, ed. A. Wheelock, Chicago 2005, s. 57–67.



21. Autor nieokreślony, *Matka Boska w Plaszczu Opiekuńczym* (*Matka Bożej Opieki*), olej, płótno, po 1740 r. Kościół parafialny w Klecku.  
Fot. B. Kotula

cechy *animus sublimis*<sup>71</sup>. Krytoportrety i ukryte autoportrety stanowiły chyba największe wyzwanie dla artystów epoki Fransa Franckena I oraz Joachima Sandrarta<sup>72</sup>.

Tworząc ukryte autoportrety, malarze wchodzili w rolę upominającego, ostrzegającego i pouczającego komentatora przedstawionego wydarzenia<sup>73</sup>. Ważnym przykładem alegorycznego pogłębienia znaczenia portretu *in assistenza* w moralizującym kontekście jest *Znachor* Gerrita Dou z 1657 r. (Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen). Postać malarza ukazana w oknie wraz z akcesoriami reprezentuje najwyższy rangą pod względem moralności sposób życia (*vita contemplativa*). Zwrócenie się z uśmiechem do widza w obrębie obrazu rodzajowego oraz historycznego stanowi kolejny etap rozwojowy zjawiska. Twórca występuje tu w roli osoby interpretującej, a jednocześnie reprezentującej etyczne pojęcie dobra. Jego wartość artystyczna w każdym wypadku wyznaczana jest przede wszystkim przez rangę moralnej instancji.

<sup>71</sup> Na obrazie przedstawiającym *Podniesienie krzyża* (Monachium, Alte Pinakothek), jak i w dreźnieńskim *Powrocie syna marnotrawnego*, Rembrandt z moralizatorskim zacięciem „przebrał się” za negatywną postać z historii biblijnej. Nie zwracał się już w stronę widza z patosem podkreślającym wartość emocjonalną przedstawianej sytuacji. Pragnął odzwierciedlić nie tylko rangę przykładowego przedstawiciela swojej sztuki, ale również wyżej ceniony status poety, a precyzyjniej – obdarzonego poetyckim *ingenium* malarza.

<sup>72</sup> N. Peeters, *Brothers in Art: Hieronymus and Frans Francken I and their Family: Portraits and Crypto-Portraits in the Second Half of the Sixteenth Century*, „Dutch Crossing”, 23, 1999, vol. 82, s. 80–102. Sandrart umieścił ukryty autoportret na obrazie *Przekazanie relikwii św. Juliana* (1658–1660), kościół Benedyktynów w Lambach, *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana Rom, 3–4 April 2006*, München 2009, tabl. 19.

<sup>73</sup> Por. Willem Buytewech, *Wesoła kompania* (1622–1624, Berlin, Staatliche Museen) oraz Christiaan van Couwenbergh, *Wesołe towarzystwo* (1626, Uccle, Van Gelder). Jacob Hogers z Deventer na obrazie *Salomon oddający cześć bożkom* (Amsterdam, Rijksmuseum) wykorzystał ideowe rozdzienie pomiędzy owym upominającym dystansem a uczestnictwem w grzesznych rozrywkach, aby w alegoryczny sposób skomentować własną rolę.



22. Autor nieokreślony, *Matka Boska Różańcowa*,  
olej, płótno, 1634,  
fragment z pseudoportretem Władysława IV Wazy,  
kościół parafialny w Szerzynch koło Jasła. Fot. autor



23. Autor nieokreślony, *Matka Boska Różańcowa*,  
fragment z pseudoportretem Władysława IV w asystencji,  
kościół Najświętszej Marii Panny w Inowrocławiu.  
Fot. autor

W dziełach Jana Steena widać najwyraźniej, że jakość retoryczna zastosowanych środków ukształtowana została w znacznym stopniu przez *aemulatio* z teatrem, przede wszystkim ze sceną Rederijker, teatru cechowego zrzeszającego poetów, który funkcjonował głównie we Flandrii i Holandii. Istotnie, w XVII w. nastąpiło przeniesienie środków aktorskich do malarstwa oraz dopasowanie do niego tematów i motywów, do tej pory zarezerwowanych dla sceny. Jednak rola malarza nie ograniczała się jedynie do wygłaszania prologów (na wzór postaci z niderlandzkich Rederijker), a nawet do kierowania do widza złośliwych lub żartobliwych komentarzy. Ukryty autoportret stanowił apoteozę człowieka, który dzięki zdolnościom artystycznym jest w stanie wykreować i przedstawić pouczające *exempla*. Artysta dowodził, że dysponuje środkami, za pomocą których publiczność może być „wodzona za oczy”, tak jak aktorzy Rederijker „wodzili ją za uszy”.

Elokwencja była w XVII stuleciu *differentiam specificam* perfekcji artysty. Krasomówstwo malarza nie różniło się zbyt od krasomówstwa oratora, mającego dostarczać wzorców uczciwości (*probitas*) oraz mądrości (*prudencia*). Stąd kładziono ogromny nacisk na moralne *exhortatio*, mające wspierać mistrza w prowadzeniu cnotliwego trybu życia. Wymowność uchodziła za centralny wyróżnik artyzmu, ostatecznym zaś środkiem retorycznego wyrazu sztuk plastycznych był symbol. Emblematyczny kontekst oraz rola współczesniająca ukrytych portretów wzmacniały ich atrakcyjność.

Wszystkie omówione wyżej cechy ukrytego autoportretu malarza w zaskakujący sposób przejmują na płótnie poznańskim Władysław Waza. Warto podjąć próbę ulokowania owego zjawiska w praktyce polskiego malarstwa epoki nowożytnej.

#### KRYPTOPORTRETY *SENSU STRICTO* W PRZESTRZENIACH ŚWIĄTYŃ

Jednym z przejawów postępującego z biegiem XVII w. zjawiska określanego przez Tomkiewicza mianem sarmatyzacji kultu religijnego była tendencja do aktualizacji sakralnych „historii” malarskich. W atmosferze profuzji ornamentu i dominacji teatralnej wytworności, obok odwoływania się do realiów współczesnej kultury materialnej, wprowadzania do kompozycji motywów rodzimych w duchu swoiście pojmowanego historyzmu oraz wzorowania się na aktualnej ikonosferze politycznej<sup>74</sup>, wprowadzano do przestrzeni obrazowych wizerunki polskich królów. Wśród zachowanych zabytków kryptoportret *sensu stricto* zawiera między innymi wspomniany obraz z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu, *Święty*

<sup>74</sup> B. Materniak, *Cykl obrazów historycznych „Dzieje Kazimierza Odnowiciela” z klasztoru oo. Benedyktynów w Tyńcu*, „Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku”, t. 4, red. J. Lilejko, Lublin 2000, s. 59–88. W przekonaniu autorki „podobieństwo fizjonomiczne uzasadnia sugerowanie, że pod postacią Mieszka II ukazany został Zygmunt III, Rychczy – królowa Konstancja, Kazimierz Odnowiciela i Dobronegi Marii – Władysław IV i Cecylia Renata”, *ibidem*, s. 71.



24. Szymon Wysocki (?), *Adoracja Anioła Stróża przez członków Kościoła walczącego*, olej, płótno, ok. 1664, biuro parafialne przy kościele parafialnym w Dźwiersznie Wielkim.

Fot. A. Cieślowski

*Marcin z Tours* Krzysztofa Aleksandra Boguszewskiego z katedry poznańskiej (il. 2), *Pokłon Trzech Króli* z Nieszawy, pędzla Jakuba Charzyńskiego (il. 3), obraz ze św. Anianem z krakowskiego kościoła Bożego Ciała (il. 4) oraz *Wypicie ciała św. Wojciecha* z fary Trójcy Przenajświętszej i Wniebowzięcia NMP w Krośnie (il. 5, 6). Zbliżone założenia kierowały fundatorem i pomysłodawcą słynnej *Komunii Jagiellonów*, niezupełnie jednak mieszczącej się w kategoriach malarstwa religijnego<sup>75</sup>.

Obraz Krzysztofa Aleksandra Boguszewskiego z 1628 r.<sup>76</sup>, przeznaczony pierwotnie do cysterskiego kościoła w Paradyżu (autorem projektu był zapewne tamtejszy opat Marek Łętowski), przedstawia zaskakująco wystylizowanych dostojników z otoczenia króla Zygmunta III, łącznie ze św. Marcinem, któremu twarzy użył król Władysław, sportretowany retrospektywnie. Na przenikające całą scenę odrealnienie zwrócił uwagę Tadeusz Chrzanowski, wskazując, iż dwie strefy przedstawienia „ziemska i niebiańska wynikają z abstrakcyjnej konstrukcji myślowej, a nie z różnic bytowych: gotycko-manierystyczne miasto w tle sceny głównej nie istnieje naprawdę, jest abstrakcją, jest konstrukcją intelektualną, podobnie jak

<sup>75</sup> Olej, płótno, 132 × 100 cm, Częstochowa, Muzeum 600-lecia Jasnej Góry. Scenę przyjęcia do konfraterni paulińskiej króla polskiego Kazimierza Jagiellończyka wraz z synami w 1447 r. uznaje się jednocześnie za zbiorowy pseudoportret przedstawicieli dynastii Wazów oraz członków dworu i braci paulinów. Jednakże poza wyraźnym i bezsprzecznym kryptoportretem Zygmunta III (ewentualnie Jana Alberta i Jerzego Ossolińskiego, skrytego w cieniu) trudno jednoznacznie przyporządkować poszczególne wizerunki do konkretnych osobistości ówczesnej Rzeczypospolitej. Wbrew niektórym sugestiom żaden z nich nie jest kryptoportretem Władysława Wazy, ideowego odbiorcy obrazu. Płótno powstało prawdopodobnie z okazji wizyty dworu królewskiego na Jasnej Górze w 1642 r. – mogło mieć zatem znaczenie kommemoratywne, stanowić hold oddany zmarłym członkom rodziny wazowskiej. Obraz przez Michała Wardzyńskiego atrybuowany bratu Izidorowi Leszczyńskiemu, Z. Rozanow, E. Smulikowska, *Obraz „Komunia Jagiellonów” – domniemane dzieło Tomasza Dolabelli*, „Panorama Polska”, 1972, nr 6/191, s. 18; J.T. Petrus, *Uwagi o jasnogórskim obrazie zwanym „Komunia Jagiellonów”*, „Studia Claromontana”, 1, 1981, s. 237–245; M. Wardzyński, *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i polskiej prowincji Zakonu Paulinów. Część 1, Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620–1705*, t. 1, Warszawa 2009, s. 22.

<sup>76</sup> Obraz w katedrze od 1834 r., umieszczony w ołtarzu marmurowym z lat 1905–1906 autorstwa Stefana Ballenstedta, według projektu Bolesława Laszczyńskiego, Piotrowska-Głęboccka, *op. cit.*, s. 5; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 18.

jest nią wyobrażenie nadobłoczej strefy hierarchii niebieskiej<sup>77</sup>. Także kryptoportrety króla i członków dworu tworzą konglomerat bliższy tradycji bizantyńskiej niż malarstwa zachodniego. Pośredni typ narracji reprezentuje scena procesji ze św. Anianem, obraz nieznanego autora powstały około 1630 r. (na podstawie pierwowzoru sprzed 1620), w cyklu zaplecków stall w kościele Bożego Ciała w Krakowie<sup>78</sup>. Kartusz głosi: „Na twe skinienie Anianie góra wznosi się do nieba i kula ziemiska również ruszyłaby z miejsca”. Obraz poddał analizie uczeń Tomkiewicza, Mariusz Karpowicz: „Święty ten był biskupem Aleksandrii i uczniem św. Marka, tymczasem malowidło nasze nie ma nic wspólnego ani z Egiptem, ani z pierwszymi wiekami chrześcijaństwa. Cała scena dzieje się współcześnie, w Polsce doby Wazów, na tle dobrze malarzowi znanego pejzażu środkowej Europy, w towarzystwie dworu królewskiego dziwnie przypominającego otoczenie naszego Zygmunta III. [...] Sprawa tak malarza pochłaniała, że właściwa akcja – cud z aniołami unoszącymi górę – jest małym sztafżem na drugim planie, podczas gdy na pierwszym drobniawo odtworzone zostało świetne, dworskie towarzystwo z królem i królową na czele<sup>79</sup>. Dodajmy, iż Konstancja Austriaczka oraz stojący za nią królewicz Władysław (we fryzowanej peruczce i z czerwonym rubantem przecinającym pierś) prezentują się w odświętnych, żeby nie powiedzieć bankietowo-tanecznych kostiumach. Taki oto opis monarchini daje Wanda Morawska: „w strojnej szacie w barwach brunatnych i oliwkowych, ożywionej zielenią rękawa, ozdobionej złotymi łańcuchami i perłami. Na piersi zawieszenie w kształcie dwugłowego orła, wokół szyi gofrowana kryza obszyta koronką. Kunsztowną fryzurę zdobi złoty łańcuch z klejnotem nad czołem i mała korona z tyłu głowy<sup>80</sup>”.

Kaplica św. Jana Chrzciciela kościoła św. Jadwigi w Nieszawie mieści obraz stanowiący przykład rozwinięcia wspomnianego schematu<sup>81</sup>. Nawiązując do tradycji Fransa Franckena Starszego<sup>82</sup>, Jakub Charzyński zobrazował ufundowany przez biskupa włocławskiego Jędrzeja Lipskiego *Pokłon Trzech Króli* w towarzystwie rozbudowanego do około 30 osób orszaku postaci ubranych w orientalizujące stroje. Figurze najstarszego króla (według tradycji Melchiora), przyklękającego przed Marią z Dzieciątkiem, rysów użyczyl Zygmunt III. Za Marią stoi ubrany w proste szaty św. Józef, cała zaś grupa figuralna otoczona jest orszakiem zróżnicowanych fizjonomicznie, wiekowo i kostiumowo postaci, wśród których dominują typy staropolskie (rozpoznamy m.in. postać przypominającą Jerzego Ossolińskiego). Trzej Królowie, wraz z pocztami ukazani w ciemnej, brunatnoczerwonej tonacji z jaśniejszymi elementami gwiazd oraz złotych detali strojów, mimo egzotycznych kostiumów, wielbłądów oraz antycznych ruin zamykających z obu stron kompozycję, wydają się nam wyjątkowo bliscy. Z kolei na obrazie z Tuczną<sup>83</sup> król, ukazany pomiędzy cesarzem a fundatorem Krzysztofem Wedlem, nie adoruje świętej osoby, nie składa jej wotów, ale zwraca się do widza, wskazując na scenę Koronacji NMP. W przekonaniu Janusza S. Pasierba jest to jednocześnie „jakby gest upomnienia. Katolicki monarcha upomina swych poddanych i zachęca do uczczenia Matki Boskiej<sup>84</sup>. Nie tyle „czwartym królem”, ile aktorem sceny teatralnej jawi się charakteryzowany przez zbliżony gest król Władysław na wspomnianym płótnie z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu<sup>85</sup>.

<sup>77</sup> T. Chrzanowski, „Neogotył około roku 1600” – próba interpretacji, [w:] *Sztuka około roku 1600*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, listopad 1972, Warszawa 1974, s. 75–113, tu: 96–98.

<sup>78</sup> Olej, płótno i deska, 178 x 87 cm, Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja...*, cz. 2, s. 5–46, tu: 30; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm, Barok*, Warszawa 1971, s. 19, il. 67; W. Morawska, *Obrazy w stallach kościoła Bożego Ciała*, [w:] *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Z. Jakubowski, Kraków 1977, s. 61–110; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom, kościoły i klasztory*, 1, red. J. Rejduch-Samkowa i J. Samek, Warszawa 1987, s. 61, fig. 308; karta Narodowego Instytutu Dziedzictwa [dalej cyt.: NID] nr KRX 200002200, opr. J. Motyka.

<sup>79</sup> Karpowicz, *op. cit.*, s. 283.

<sup>80</sup> Morawska, *op. cit.*, s. 94.

<sup>81</sup> Pierwotnie przeznaczone dla katedry we Włocławku, od końca XIX w. płótno znajduje się w Nieszawie; karta NID nr WLX 114 000533, opr. I. Misiewicz; W. Sowa, W. Rozynkowski, *Kościół św. Jadwigi w Nieszawie. Przewodnik, katalog zabytków*, Nieszawa 1999, s. 21–22, fig. 47; K. Cukrowska, *Zwiastowanie NMP i Pokłon Trzech Króli z kościoła par. p.w. św. Jadwigi w Nieszawie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Józefa Poklewskiego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2003.

<sup>82</sup> Zbliżony obraz *Pokłon Trzech Króli* (zapewne także z kryptoportretami) znajduje się w ołtarzu głównym kościoła parafialnego w Skoraszewicach koło Pępowa, olej, płótno, 242 x 226 cm, ok. 1640, karta NID, opr. Z. Krygierowa, M. Róziwicz.

<sup>83</sup> T. Wujewski, *Ołtarze w Tucznie i w Marcinkowicach a sprawa autorstwa Hermana Hana*, „Artium Quaestiones”, 18, 2007, s. 117–149. W ujęciu autora, „wprowadzenie postaci aktualnych niekoniecznie należy traktować jako dowód ich megalomanii, może bardziej było to wyznaczenie, manifestacja wewnętrzznego zaangażowania w przywróceniu tych religijnych wartości, które luteranizm zagubił. [...] W odniesieniu do cesarza i króla będzie to natomiast uznanie ich zasług we wspieraniu katolicyzmu”, *ibidem*, s. 132–133.

<sup>84</sup> Pasierb, *Malarz gdański...*, s. 250.

<sup>85</sup> Prawdopodobnie obraz pierwotnie znajdował się w katedralnym ołtarzu pw. Trzech Króli (Rokossowskich), E. Iwanoyko, *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957, s. 87; J. Nowacki, *Kościół katedralny w Poznaniu*, Poznań 1959, s. 136, 556. Analogiczne ujęcie

Obok funkcji obrazowania apostołskiej misji Kościoła chwyt ten często wykorzystywano w malarstwie nowożytnym do wizualizacji treści pozareligijnych, nierzadko przy użyciu zabiegów aktualizacyjnych<sup>86</sup>. Ujęta portretowo figura Władysława IV ożywia i napełnia rysem oryginalności całą scenę, poza tym opartą na utartych wzorcach graficznych. Postać monarchy przywołuje na myśl piętnastowiecznych mimów pilnujących wzroku widzów, kierujących nim między innymi podczas tzw. *feste dell'uovo* w teatrze florenckim. Od pozostałych uczestników sceny wyróżnia ją wyraźny kontakt z odbiorcą (kierunek wzroku, ułożenie ręki), pewna odmienność formalna (być może pochodna przeniesienia wizerunku z nieznanego pierwowzoru), wreszcie kostium, w zasadzie niepoddany orientalizacji (choć z powodu profuzji piór przywodzący na myśl strój baletowy). J. Nowacki określał, iż obraz „przedstawia św. Trzech Króli w strojach szwedzkich”. Tymczasem uwagę zwraca typowo francuski kostium Władysława z około 1627 r.: kapelusz ozdobiony fantastycznie ułożonym w turnaty pióropuszem, dociążanym w zwieńczeniach miniaturowymi klejnocikami z rubinami i szmaragdami w kasztach, zielony kabat (fr. *pourpoint*) z listwowanymi rękawami i wykładany kołnierz obrzeżony koronką. Całość uzupełnia idący ukośnie z prawego ramienia złoty, kosztownie wyszywany pas pendentu, podtrzymujący zasłoniętą (bo nie konwenującą ze sceną) broń.

Podobny zabieg, tym razem wykorzystujący typ ikonograficzny z rodzimej hagiografii, zastosował autor obrazu *Wykupienie ciała św. Wojciecha z krośnieńskiej fary* (płótno na północnej ścianie kaplicy św. Wojciecha)<sup>87</sup>. Członkami dworu Bolesława Chrobrego okazują się tu dworzanie Władysława IV Wazy oraz osoby z najbliższego otoczenia fundatora dzieła, szkockiego pochodzenia kupca Roberta Wojciecha Portiusa. W lewym górnym rogu dostrzegamy (ukazanych w konwencji bliskiej na przykład malarstwa B. Strobla) króla Władysława wraz z Januszem Radziwiłłem (?) i marszałkiem nadwornym koronnym Stanisławem Przyjemskim, przypatrujących się z balkonu całej scenie. Wśród polskich typów można rozpoznać między innymi charakterystyczne rysy faworyta królewskiego Adama Kazanowskiego. Rolę „introduktora” mediującego między sferą *sacrum* a *profanum*, zbliżoną do królewskiej funkcji z dzieła poprzednio omówionego, gra tutaj sam Portius, pilnujący liczenia dukatów, a jednocześnie kreujący się na „producenta” i „reżysera” wystawianego „spektaklu”, stanowiącego wyrafinowaną manifestację polityczną. Wyróżnia go śmiałe zwrócenie się do widza oraz retoryka meta-gestu (ręka zgięta w łokciu, dłoń z lekko odstającym palcem wskazującym i odwiedzionymi kciukiem denotują prezentację oraz orację skupioną na konkretnym temacie). Zapomniane i trudno dostępne dziś płótno stanowi przykład obrazu powstałego jako ekspiacja oraz wyraz gorliwości neofity, dzieła o wyjątkowej randze oraz wysokim stopniu oryginalności. Niestety stan konserwatorski oraz niekorzystne usytuowanie (charakterystyczne dla malarstwa ściennego dostosowanie formatu obrazu do określonego pola na ścianie, ukształtowanego przez wielkie okno kaplicy) utrudniają właściwą percepcję tego swoistego kalamburu, wciąż oczekującego na fachową restaurację oraz dogłębną analizę.

Syntetycznie potraktowana fizjonomia, niezwykle zbliżona do podobizny królewskiej z malowidła stropowego w Kielcach (*Przyjęcie posłów szwedzkich przez Władysława IV w obozie pod Kwidzynie* w II pokoju senatorskim pałacu biskupów krakowskich, pędzla Tomasza Dolabelli z warszatem<sup>88</sup>, il. 7), cechuje domniemany wizerunek monarchy z malowidła *Szkola św. Tomasza z Akwinu* w kaplicy kościoła Dominikanów w Krakowie (il. 8). Dostojnik w spodniach osobliwej barwy (*incarnatino-avinato-paonazzo*), przepasany szkarłatną szarfą dowódczą, w kapeluszu podszytym takiegoż koloru tkaniną, w złotym kabacie i wysokich butach jeździeckich trzyma w prawicy przedmiot przypominający miecz. Obraz kryje zresztą kilka kryptoportretów niezidentyfikowanych osobistości żyjących około 1630 r., w tym zapewne patrycjuszy krakowskich. Zdecydowanie bardziej popularny pod sarmackim niebem był jednak tradycyjny schemat portretu *in assistenza*<sup>89</sup>.

króla patrzącego na widza, w zbliżonym kostiumie, dostrzegamy na obrazie Jeana de Saint-Igny *Adoracja Magów* z Musée des Beaux-Arts w Dunkierce.

<sup>86</sup> Por. obraz Perugina w Galleria Nazionale dell'Umbria, Botticellego z Uffizi, Ghirlandaia dla kościoła Santa Trinità we Florencji, Fra Luchi Fiamminga z Monte delli Compatri, Scarsellina z pinakoteki kapitolńskiej, F. Zuccaro z kościoła San Martino w Lukce, nadto dzieła Fransa Franckena Starszego, Simone Cantariniego, Claude Vignona, Zurbarána i innych.

<sup>87</sup> P. Ł o p a t k i e w i c z, *Krośnieńska fara w epoce renesansu i manieryzmu. Przemiany architektoniczne i najważniejsze elementy wyposażenia kościoła od połowy XVI do połowy XVII wieku*, Krosno 1995, s. 45; A. K o s i e k, *Robert Wojciech Portius – krośnieński mieszczanin, kupiec, fundator*, [w:] *Kościół farny w Krośnie. Pomnik kultury artystycznej miasta*. Materiały z sesji naukowej, Krosno, listopad 1996, Krosno 1997, s. 193–219; M. S a n o c k i, *Powiat krośnieński*, Krosno 2000, s. 29.

<sup>88</sup> Z. Ż y g u l s k i j u n., *Ikograficzne studium plafonu w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach. Trofeum dyplomatyczne biskupa i kanclerza Jakuba Zadzika po wojnach szwedzkich i wojnie moskiewskiej*, „Studia do Dziejów Dawnego Uzbrojenia i Ubioru Wojskowego”, XIII, 2011, s. 9–32.

<sup>89</sup> B. N o w o r y t a - K u k l i Ń s k a, *Bazylika Trójcy Przenajświętszej w Krośnie. Przewodnik*, Krosno 2000, s. 17.

## KRÓLEWSKIE KONTERFEKTY W ASYSTENCJI

Portrety Zygmunta III *in assistenzia* znamy między innymi z obrazu *Matka Boska Różańcowa* z Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu<sup>90</sup>, *Św. Anna Samotrzeć* z kościoła parafialnego w Lanckoronie (il. 9)<sup>91</sup>, obrazów w Buczku Wielkim, Jeżewie<sup>92</sup> i Pelplinie<sup>93</sup>. *Adoracja cudownego krucyfiksu mogińskiego* Wojciecha Maliśkiewicza, dawniej w zapleczkach stall kościoła cmentarnego w Witowie koło Piotrkowa Trybunalskiego, stanowi kopię niezachowanego dzieła wotywnego pędzla Tomasza Dolabelli<sup>94</sup>. Całość jawi się jako wpisany w kontekst religijny zbiorowy portret dworu królewskiego, a jednocześnie intrygujący przegląd mody epoki Filipa III. Również obraz wotywny Pawła Jana Działyńskiego *Adoracja Najświętszego Sakramentu*, pochodzący z kościoła farnego w Nowym Mieście Lubawskim, stanowi modelowy przykład zbiorowego portretu w asystencji<sup>95</sup>. Konstrukcja przestrzeni obrazowej opiera się tu na układzie pionowym, symetrycznym i dwustrefowym. W części niebiańskiej dwa anioły podtrzymują monstrancję stanowiącą centralny punkt adoracji śmiertelników z dolnej sfery malowidła. Ci ostatni, podzieleni zgodnie z konwencją epoki na stan świecki i duchowny, w większości prezentują zindywidualizowane fizjonomie. W przekonaniu Janiny Kruszelnickiej wyznacznikiem portretowej wierności przedstawionych osób jest ich wydzielenie od reszty, ale z drugiej strony wysoki stopień w hierarchii społecznej wyraża się przez daleko idącą idealizację, „w obawie, by zbyt urealnienie postaci dostojników nie upodobiło ich zanedo do zwykłych ludzi”<sup>96</sup>. Obok anonimowych statystów rozpoznajemy więc papieża Grzegorza XV, arcybiskupa Wawrzyńca Gembickiego, biskupa chełmińskiego Jana Kuczborskiego, duchownego Michała Erazma Działyńskiego, Jakuba Żółtowskiego i innych. Królewicz Władysław – podobnie zresztą jak klęczący przed nim ojciec – ukazany jest, w przeciwieństwie do postaci fundatora, dość szablonowo, wyraźnie na podstawie niezbyt aktualnych wzorców ikonograficznych, opóźnionych przynajmniej o kilkanaście lat (analogiczne opóźnienie prezentuje wiele innych obrazów z epoki). Nieznany pierwowzór wizerunku młodego Wazy mógłby jednak wypełnić ważną lukę w jego spuściźnie portretowej. Dzieło prowincjonalnego artysty pomorskiego, łączące wieloosobowy portret ze sceną o wydźwięku religijnym, realizuje jednocześnie dość rzadko spotykany typ ikonograficzny zbiorowej adoracji Hostii. Stanowi odzwierciedlenie szczególnie propagowanej przez Kościół epoki potrydenckiej formy kultu Eucharystii – adoracji mistycznego Ciała Chrystusa. Wybór takiej konwencji świadczył o przywiązaniu do tradycji katolickiej samego fundatora (zmagającego się z protestanckimi władzami miasta), jak i polskich Wazów. Intrygującą kopię portretu asystencyjnego Zygmunta III spotykamy również na rewersie feretronu z obrazem Matki Boskiej Szkaplerznej adorowanej przez wszystkie stany w kaplicy Arcybractwa Szkaplerza Świętego w kościele oo. Karmelitów na Piasku w Krakowie (mal. Józef Kopacinoski, 1753 r.)<sup>97</sup>.

Obraz w Ratuszu Staromiejskim w Gdańsku, znany jako *Alegoria błogosławieństwa*, stanowi ewenement ikonograficzny. Wizerunek króla (którego skronie zdobi zielony wieniec laurowy) wraz z utartym schematem sztuki katolickiej został wykorzystany na potrzeby protestanckiego wnętrza<sup>98</sup>. Najprawdopodobniej ten sam autor z warsztatu Hana uwiecznił Zygmunta III, tym razem wraz z małym Władysławem

<sup>90</sup> J. Ruszczyćówna, *Obraz Matki Boskiej Różańcowej w Sandomierzu – jego geneza i treść historyczna*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15, cz. 2, 1971, s. 41–73.

<sup>91</sup> Malarz nieokreślony, *Św. Anna Samotrzeć z adorantami*, olej, deska, 120 x 200 cm, Lanckorona, kościół parafialny, początek XVII w., karta NID nr BBX 000002296, opr. M. Jachimczak.

<sup>92</sup> J.S. Pasierb zwracał uwagę na „jaskrawo realistyczną opisowość umieszczonych tu portretów”, Pasierb, *Malarz gdański...*, s. 241, 243.

<sup>93</sup> Herman Han, *Koronacja NMP*, olej, płótno naklejone na deskę, 1623, kościół katedralny w Pelplinie, karta NID nr GDX 000003063, opr. M. Zdzitowiecka.

<sup>94</sup> Wojciech Maliśkiewicz według T. Dolabelli, *Adoracja cudownego krucyfiksu mogińskiego*, 1622, według pierwowzoru z ok. 1605, olej, deska, 69,5 x 40,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie. Wśród portretowo ujętych orantów rozpoznajemy postać pierwszego Wazy, jego najstarszego syna, wielu magnatów czynnych w początkach XVII w.: Zygmunta Myszkowskiego, Krzysztofa Dorohostajskiego, Mikołaja Wolskiego, a nawet księdza Piotra Skargę, Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja...*, cz. 2, s. 24.

<sup>95</sup> Nieokreślony autor z kręgu H. Hana, ok. 1623, olej, deska, 117 x 78 cm, depozyt w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu. Autor wzoruje się prawdopodobnie na antwerpskiej rycinie P. Serwoutersa, F.W.H. Hollsteina, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1450–1700*, vol. XXVI, Amsterdam, s. 236, il. 9.

<sup>96</sup> J. Kruszelnicka, *Portret na ziemi chełmińskiej*, t. 1, Toruń 1982, s. 35.

<sup>97</sup> P. Spiller, G. Zañ-Ograbek, *Arcybractwo szkaplerza świętego przy kościele Karmelitów w Krakowie na Piasku*, Kraków 2001, s. 91, il. 64 oraz s. 110.

<sup>98</sup> Pasierb, *Malarz gdański...*, s. 220–222, il. 81. Warto zwrócić uwagę na udział w scenie (tuż przy królu) osoby księcia Krzysztofa Radziwiłła młodszego, wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego.





25. *Adoracja Marii z Dzieciątkiem*, olej, płótno, druga połowa XVII w., kościół filialny św. Stanisława w Starochęcinach. Fot. K. Pęczalski

(wizerunek poddany dość naiwnej idealizacji) i wieloma polskimi dostojnikami (Albrycht St. Radziwiłł, Lew Sapieha i inni), na obrazie *Koronacja NMP* w Buczku Wielkim<sup>99</sup>. Szczególnego typu portret w asystencji widzimy z kolei na słynnym obrazie Hermana Hana z Pelplina. Umieszczenie tu dostojników, ze względu na ich niedawną konwersję na katolicyzm, miało zapewne stanowić *exemplum* dla różnowierczej szlachty pomorskiej. Postać w gronostajowej pelerynie i z ozdobnym łańcuchem na piersi, wyróżniająca się zdecydowanie od reprezentantów sojuszu papiesko-cesarsko-królewskiego, trzyma oburącz mitrę książęcą. Gest ów ewokuje wyrzeczenie się ziemskich godności, symbolizując równocześnie uzyskanie przez Władysława w Stolicy Apostolskiej wieczystego przywileju używania mitry przez cysterskich opatów, ale może też być interpretowany w kontekście władysławowskiej dewizy *VEL SIC ENITAR* („Choćby tak osiągnę cel”, w wersji królewiczowskiej, *princeps*) i *HONOR VIRTUTIS PRAEMIUM* („Godność nagrodą za cnotę”, w wersji królewskiej, *rex*)<sup>100</sup>. *Nota bene*, domalowaną po ukończeniu całości owej „summy ideologii potrydenckiego Kościoła” (stanowiącej jednocześnie deklarację polityczną obozu królewskiego) figurę królewicza Władysława zobrazowano w konwencji przedstawieniowej św. Kazimierza Jagiellończyka<sup>101</sup>. Analogicznie postąpił po latach Daniel Schultz, malując *portrait historié*, przeznaczony do Gabinetu Marmurowego na Zamku Królewskim w Warszawie, z Janem Kazimierzem „przebrany” za głównego patrona dynastii<sup>102</sup>.

Hanowski gest modlitewny dłoni rozwartych na wysokości piersi, tzw. *orans*, dostrzegamy na domniemanym wizerunku królewicza Władysława z obrazu *Niepokalana w otoczeniu chórów anielskich* Krzysztofa Aleksandra Boguszewskiego (il. 10 i 11). Jak zauważa Janusz S. Pasierb, gest ten wyraża „i skupienie

<sup>99</sup> Szkoła H. Hana, *Koronacja NMP*, olej, deska, 79 × 103 cm, kościół parafialny pw. św. Trójcy w Buczku Wielkim w powiecie złotowskim, ołtarz boczny (dawniej w głównym), M. Paździor, *Nieznany obraz „Koronacja N.M.P.” z XVII w. – dzieło pracowni Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30, 1968, nr 4, s. 463–479, tu: 478.

<sup>100</sup> J.S. Pasierb, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, „Studia Theologica Varsoviensia”, 1963, nr 1, s. 115–239, tu: 146; Z. Kruszelnicki, *Historyzm i kult przeszłości w sztuce pomorskiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1984, s. 117, il. 66; A.J. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003, s. 87–89.

<sup>101</sup> Okazuje się zatem, iż łącznik „albo” (albo święty albo Waza) w tym wypadku nie ma zastosowania, J.S. Pasierb, *Pelplin i jego zabytki*, Warszawa 1994, s. 71.

<sup>102</sup> Pasierb, *Problemy ideowe...*, s. 139; B. Steinborn, *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004, poz. 4, s. 100.

modlitewne i adorację, pokorę i egzaltację, zachwyty i podziw<sup>103</sup>. Realizm ujęcia akcentują detale kostiumu, stanowiące wynik inspiracji postacią króla Szwecji Gustawa II Adolfa (łosiowy kołt, medalion zawieszony na łańcuchu przerzuconym przez ramię, brak peruki etc.). Pokrewieństwo z portretem Wazowicza pochodzącym z Ankony (il. 12) oraz innymi jego podobiznami nie przesądza jednak kwestii identyfikacji owego dowódcy wojskowego.

Obok najpopularniejszych w epoce sarmatyzmu chorągwi nagrobnych, żałobnych i kultowych zjawisko szczególnie rozpowszechnione w dawnej Rzeczypospolitej współtworzyły sztandary brackie. Dużą rzadkość stanowią te malowane dwustronnie. W Muzeum Prowincji Ojców Bernardynów w Leżajsku znajduje się tego typu malowidło, wykazujące zbieżność ze stylem malarskim Jana Drużła, pierwotnie tworzące chorągiew bractwa Paska św. Franciszka przy którymś z kresowych klasztorów bernardyńskich<sup>104</sup>. Wśród orantów zwracających się do św. Franciszka (obok niesłusznie wiązane go z pierwszym Wazą cesarza, na skraju płótna dostrzegamy Konstancję Austriaczkę w diademie) dostrzec można intrygujący portret Władysława IV w szatach pontyfikalnych (il. 13). Zaskakuje intensywność spojrzenia, wyróżniająca monarchę spośród innych adorantów. Wyobrażenie oparto na pierwowzorze sprzed 1630 r., zbliżonym do konterfektu drugiego Wazy ze zbiorów lwowskich bernardyńców (il. 14)<sup>105</sup>.

W polu nastawy ołtarza głównego kościoła parafialnego w Czeszewie niedaleko Wągrowca znajduje się obraz Adoracja Trójcy Świętej, związany z tradycją warsztatu Hermana Hana (il. 15). Boską strefę zajmują zwrócenie w stronę gołębicę Ducha Św.: Chrystus w czerwonym płaszczu oraz Bóg Ojciec w niebieskiej szacie i wzorzystym płaszczu z czerwonym podbiciem, opierający stopy na kuli, w której dostrzegamy pejzaż miasta nad rzeką wśród wzgórz. Świadcząc apoteozie dogmatu trynitarnego, dominium ziemskim zawładnęli papież i biskup w strojach pontyfikalnych, dwóch kanoników, po prawej zaś stronie król Władysław w pełnej zbroi i płaszczu gronostajowym, w asyście grupy szlachty z fundatorem na czele. Mimo pewnej nieporadności warsztatowej portret monarchy stanowi jeden z ciekawszych konterfektów tego typu. Artysta nie omieszkał nawet uwypuklić takiego szczegółu z monarszego wizerunku, jak fawor zwisający z „loka miłości”<sup>106</sup>. Należy pamiętać, iż opieranie się na precyzyjnym i współczesnym portrecie w procesie tworzenia królewskich kryptoportretów nie było wśród malarzy prowincjonalnych powszechną praktyką. Pomimo tej aktualizacji, w wydźwięku całości dominuje beczasowość, podkreślana przez statyczność gestów oraz umieszczenie uczestników w nieokreślonej przestrzeni krajobrazowej.

Spod pędzla artysty prowincjonalnego pozostającego pod wpływem szkoły H. Hana wyszedł także kryptoportret drugiego Wazy w miejscowości Goręczyno w powiecie kartuskim. Wśród świadków Ukrzyżowania, obok klęczącego fundatora, autor zaprezentował grupę świętych (Jan Chrzyciel, Sebastian, Kazimierz) oraz współcześnie żyjących statystów życia społecznego. W oczu rzuca się fantastyczne wyobrażenie Zygmunta III, rozpoznawalnego dzięki koronie na głowie, dzierzonemu w prawicy berłu oraz małej tarczy z wazowskim Snopkiem, umieszczonej na kirysie. Prezentującego się w półzbroi i fioletowawych płudrach Władysława wyróżnia trzymany z dumą proporzec z herbem Wazów (il. 16)<sup>107</sup>.

Odmienną szkołę artystyczną ujawnia autor obrazu *Wizja św. Dominika* w klasztorze dominikańskim w Krakowie (il. 17), skrywający idealizowany portret króla Władysława oraz intrygujący konterfekt poszukującego swego miejsca w świecie królewicza Jana Kazimierza<sup>108</sup>. Modlitwa św. Dominika najczęściej wiązana jest z konkretnym momentem historycznym. Święty – w asyście zakonników, dygnitarzy świeckich i króla, gardząc leżącą u jego stóp infulą, pastorałem i czarnym kapeluszem prałackim – zwraca się

<sup>103</sup> Pasierb, *Problemy ideowe...*, s. 161.

<sup>104</sup> Utożsamiany z Janem Drozlem lub Droschelem, synem Jakuba Tobiasza Droschela z Norymbergi; *Słownik Artystów Polskich*, t. 2, Wrocław 1975, s. 102; M. Jucha, *Konserwacja dwustronnego malowidła na podobrazu płóciennym (prawdopodobnie centralnej części chorągwi brackiej) z 2 ćw. XVII w., z przedstawieniami: Św. Anna Samotrzec i Adoracją św. Franciszka*, [w:] *Studenci o konserwacji*, t. 3. Materiały III Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Studentów Konserwacji Zabytków, red. T. Korzeniowski, Toruń 2001, s. 71–83. Dziękuję kustoszowi Muzeum oo. Bernardynów w Leżajsku o. dr Andrzejowi Efre mowi Bruśnikowi OFM oraz pani Małgorzacie Jucha-Kudlińskiej za udostępnienie dzieła oraz fotografii.

<sup>105</sup> Olej, płótno, 135 x 100,5 cm, Львівський історичний музей, nr inw. Ж 704, dawniej w lwowskim kościele Bernardynów, M. Gębarowicz, *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław 1969, s. 73–74, 121, ryc. 35.

<sup>106</sup> 140 x 110 cm, olej, płótno naklejone na deskę, Pasierb, *Malarz gdański...*, s. 260, il. 105. Autor obrazu, operujący twar dym, prawie graficznym modelunkiem, jest prawdopodobnie także twórcą *Arbor Virginis* w Wieleniu Zaobrzańskim, *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 28: *Powiat wolsztyński*, opr. I. Galićka, I. Kaczorowska, H. Sygietyńska, Warszawa 1970, s. 28, fig. 73.

<sup>107</sup> B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu*, Toruń 1932, s. 114–115; karta NID nr GDX 000002167, opr. K. Melin.

<sup>108</sup> L. Lepszy, S. Tomkowicz, *Kraków. Kościół i klasztor OO. Dominikanów*, Kraków 1924, s. 109.

do Matki Boskiej z prośbą o zwycięstwo przed bitwą Simona de Montfort z Albigensami pod Mureto. Objawienie świętego nabiera aktualnej wymowy wobec królewskich projektów wojny z Portą Otomańską. Jak wiadomo, opór sejmu oraz rychła śmierć Władysława IV ostatecznie zniweczyły owe zamysły. Krakowskie płótno świadczy o zadziwiającym zespoleniu aktualizmu i aktualizacji w jednej przestrzeni obrazu religijnego.

Istnieje wiele wizerunków mogących uchodzić za „ukryte” ujęcia portretowe Jana Kazimierza. Najbardziej znany spośród nich kryje *Adoracja imienia Jezus ukazanego pod postacią Dzieciątka* z kościoła św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Sieradzu, jednej z najstarszych świątyń dominikańskich na ziemiach polskich (il. 18)<sup>109</sup>. Obok fantazyjnej podobizny cesarza mamy tu piękne portrety synów Zygmunta III: króla Władysława, Jana Kazimierza oraz Karola Ferdynanda Wazy (niesłusznie łączonego z Aleksandrem Karolem Wazą). Autor obrazu, Krzysztof Fokelski, nie bez odwołań do wzorców graficznych Philippe Gallego i Jana Wierixa<sup>110</sup>, oparł kompozycję na podziale strefowym (*sacrum – profanum – ognie czyścica*), chcąc zaprezentować ideę adoracji Imienia Jezus (pod postacią hierogramu IHS i jednocześnie samego Dzieciątka) przez przedstawicieli Kościoła triumfującego, walczącego i cierpiącego, czyli cały świat chrześcijański. Skrót imienia IHSOUS miał walor obronny – modlitwy doń skierowane miały chronić przed „wrogami dusznymi” – diabłem, światem i ciałem – oraz przed morowym powietrzem, głodem, wojną, wreszcie przed niszczycielską siłą żywiołów (introit mszy o Imieniu Jezus, z *Listu do Filipian*, 2,9–10)<sup>111</sup>. Z kolei schematyczny obraz *Matka Boska Cześć Ludu Naszego*<sup>112</sup>, wchodzący w skład zespołu 27 płócien dekorujących dawniej szafy skarbcza jasnogórskiego, kontynuuje typ ikonograficzny zapoczątkowany przez portret króla pędzla Daniela Schultza młodszego, skopiowany na wspomnianym obrazie Fokelskiego w Sieradzu oraz zdecydowanie mniej wprawnie na płótnie w Nowym Korczynie<sup>113</sup>. Powstanie obrazu korczyńskiego należy wiązać z konsekracją kościoła Trójcy Świętej 20 lipca 1659 r. Karmelitańska Matka Miłosierdzia w typie Opiekunki wszystkich stanów (*Mater Omnium*), przedstawiona jako Królowa dająca schronienie pod swym płaszczem, ma na sobie szkaplerz z herbem zakonu. W tradycji Karmelu wyraża on poświęcenie się Marii, zaufanie jej miłości macierzyńskiej<sup>114</sup>.

Poszerzając korpus portretów ostatniego Wazy, obok opublikowanego w monografii Hermana Hana obrazu *Adoracja Matki Boskiej Szkaplerznej w Ciężeniu* (bardzo udany portret, *nota bene* opacznie łączony z Władysławem IV)<sup>115</sup>, trzeba zwrócić uwagę na zapomniany a piękny feretron w kościele w Marcyporębie niedaleko Wadowic. Wśród adorujących postaci Matki Boskiej Szkaplerznej (w oczy rzuca się schematyzm przejęty z wzorca graficznego) bez trudu identyfikujemy klęczącego tuż za papieżem króla polskiego<sup>116</sup>.

<sup>109</sup> Wstawiony w XVIII w. w nową nastawę (prawy ołtarz boczny) obraz jest pamiątką działającego przy świątyni Arcybractwa Różańca Świętego NMP i Przenajświętszego Imienia Jezus. Niezależnie od pierwowzorów graficznych dzieło wykazuje analogie z płótnami w Janowie Lubelskim, kościele pobernardyńskim w Grodzisku Wielkopolskim, Niwiskach koło Siedlec, kościele w Żukowie oraz w Staniątkach koło Wieliczki. W przekonaniu P. Migasiewicza rozpoznanie większości bohaterów budzi pewne wątpliwości, ale „dla wymowy religijnej obrazu nie ma jednak większego znaczenia to, czy wyobraza on konkretne postaci historyczne, czy też nie”, karta NID nr SIX 000 001489 (woj. łódzkie), opr. I. Popławska; P. Migasiewicz, *Kościół poddominikański w Sieradzu*, Warszawa–Sieradz 2003, s. 118–120, 155, il. 56.

<sup>110</sup> K.S. Moisan, K. Ponińska, *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, Warszawa 2010.

<sup>111</sup> K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 39.

<sup>112</sup> Inny obraz z tej serii *Matka Boska – Tron Salomona* (olej, deska, 113 × 70 cm, klasztor na Jasnej Górze, nr inw. CMC 469) zawiera jeszcze bardziej stypizowany portret króla w stroju polskim, J. Golonka, J. Żmudzinski, *Muzeum 600-lecia Jasnej Góry. Przewodnik*, Częstochowa 1994, s. 84, 107, il. 108; J. Golonka, J. Żmudzinski, *Mecenat kulturalny i artystyczny paulinów polskich. Jubileusz 700-lecia Zakonu Paulinów*, Częstochowa 2008, il. 127, kat. IX/9.

<sup>113</sup> Moisan, Szafraniec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 35, il. 10. Wizerunek cesarza klęczącego obok Jana Kazimierza niesłusznie był wiązany z młodym Władysławem IV.

<sup>114</sup> Obraz wtórnie umieszczony w zwieńczeniu bocznego lewego ołtarza. Gębarowicz dopatrywał się wzorca kompozycji – zwłaszcza postaci NMP – w rycinie Pietera de Jode z Antwerpii (1570–1634) *Ordo Beatissimae Virginis Mariae de Monte Carmelo*, Gębarowicz, „*Mater Misericordiae*”..., s. 37–38, il. 18; Moisan, Szafraniec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 23, 35, il. 10. Przetworzenie portretowej formuły Schultza konstatujemy na łowickim obrazie ukazującym hold dworu Jana Kazimierza złożony relikwiom św. Wiktorii oraz do pewnego stopnia także na płótnie z lubelskiego kościoła Dominikanów, wchodzącym w skład cyklu o dziejach relikwii Krzyża Świętego, I. Poniński, *Wizerunki królów i królewiczów w strojach polskich do roku 1673*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Krystyny Moisan-Jabłońskiej, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, Warszawa 2001, s. 52–60. I. Poniński, *Wizerunki króla Jana Kazimierza w strojach polskich (część I)*, [w:] *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 193–219.

<sup>115</sup> Pasierb, *Malarz gdański...*, s. 259–260, il. 103. Obraz zawiera m.in. świętny portret kanclerza Jerzego Ossolińskiego.

<sup>116</sup> Feretron z obrazem Matki Boskiej Szkaplerznej, olej, drewno, 186 × 146 cm, po 1664, karta NID nr BBX 000002000, opr. K. Mastalska.

Intrygujący portret ukryty Jana Kazimierza Wazy dostrzegamy również na niewielkim obrazku *Adoracja św. Floriana* w ołtarzu głównym kościoła parafialnego pw. św. Floriana w Krakowie. W postać modlącego się Kazimierza Sprawiedliwego wcielił się przysły niefortunny abdykant, ukazany w zbroi, koronie i płaszczu królewskim na ramionach, ozdobionym okazałą kryzą<sup>117</sup>. Wyjątkowej klasy artystycznej obraz z Ornety prezentuje świetny portret Wazy z okresu końca panowania. Zajmujący, przepojony religijną afekcją wizerunek monarchy *in assistenza* dostrzegamy na osiemnastowiecznym obrazie *Adoracja Matki Boskiej w Płaszczu Opiekuńczym* w zbiorach białoruskich, być może inspirowanym niezachowanym pierwowzorem z epoki<sup>118</sup>.

Symptomatyczną pomyłką Władysława Tomkiewicza okazuje się powiązanie z osobą Władysława IV orszaku Chrobrego z obrazu *Męczeństwo św. Wojciecha* w kościele dominikańskim w Krakowie (il. 19). Podobnie rzecz się przedstawia z obrazem Bartłomieja Strobla *Św. Jakub jako zwycięzca Maurów w bitwie pod Clavijo* z Pelplina, w którym dostrzegano „strawestowane rysy króla Władysława IV”<sup>119</sup>. Odnośnie do samych tylko Wazów tego typu nadinterpretacji można zresztą wskazać więcej, co stanowi ważne memento dla badaczy na przyszłość<sup>120</sup>.

Do naszych czasów zachowało się niemało portretów – zważywszy na krótki okres panowania – szczególnie dbającego o swój wizerunek Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Wśród przedstawień w konwencji *in assistenza* wyróżnia się piękna podobizna monarchy w towarzystwie małżonki, papieża i dostojników państwowych na obrazie *Matki Boskiej Różańcowej w Płaszczu Opiekuńczym* z Sońska, obecnie w depozycie Muzeum Diecezjalnego w Płocku (il. 20)<sup>121</sup>. „Dowodzone” przez parę królewską dwie grupy możnowładców świeckich zdominowały potraktowaną umownie strefę reprezentującą hierarchię kościelną. Uwagę zwraca także domniemany wizerunek suwerena na ikonie w miejscowości Świątkowa Mała<sup>122</sup>.

Na wspomnianym malowidle z Sońska tuż za monarchą klęczy hetman wielki koronny Jan Sobieski. Obraz zbliżony tematycznie i kompozycyjnie do dzieła Fokelskiego z Sieradza, tym razem funkcjonujący jako rewers feretronu, ufundował w 1677 r. dla Arcybractwa Różańcowego przy kościele Matki Boskiej Zwycięskiej Dominikanów-Obszwantów w Warszawie (już wówczas) król Jan III wraz z małżonką, jako wotum dziękczynne za zwycięstwo pod Żurawnem. Na malowidle, eksponowanym w warszawskim kościele seminaryjnym, św. Dominikowi i św. Katarzynie Sieneńskiej towarzyszą modlące się, a jednocześnie zerkające na widza postacie fundatorów, sportretowanych z zadziwiającym weryzmem i swobodą<sup>123</sup>. To realistyczne ujęcie zbliża dzieło do obrazu przedstawiającego Matkę Boską Szkaplerzną w Płaszczu Opiekuńczym, wieńczącego ołtarz boczny św. Anny w kościele w Działoszycach<sup>124</sup>. Udany portret króla

<sup>117</sup> *Adoracja św. Floriana*, olej, deska, 40 x 35 cm, 1657–1668, karta NID nr KRX 000002358, opr. M. Krasnowolska.

<sup>118</sup> *Matka Boska opiekunka wiernych i Dzieciątko Jezus depreczące szatana*, ok. 1668, kościół parafialny w Orniecie (Moisan, Szafrańiec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 36, il. 26) oraz *Adoracja Matki Boskiej w Płaszczu Opiekuńczym*, Maloningoji Belaisuiui Ispirėja, Ispirėja (M. Matušakaitė, *Portretas L.D. Kungaikštysteje*, Vilnius 2010, il. 82, 83).

<sup>119</sup> Tylicki, *op. cit.*, t. 1, s. 145, t. 2, poz. II.21.

<sup>120</sup> Otwartą pozostaje kwestia powiązania Jana Kazimierza z postacią św. Floriana na obrazie Strobla *Wniebowzięcie i Koronacja Marii* w Koprzywnicy. Analogicznie rzecz się ma z obrazem datowanym na 1663, z kościoła parafialnego w Pucku. Wątpliwości budzi również hipoteza Tomkiewicza o domniemanym kryptoportrecie Jana Kazimierza na płótnie *Posłuchanie św. Romualda u cesarza Ottona* w kaplicy św. Romualda (Delpacowskiej) kościoła krakowskich Kamedułów (mężczyzna w płaszczu książęcym przewodzący orszakowi konnemu), podobnie jak rzekomym ukrytym portrecie Zygmunta III na obrazie umieszczonym naprzeciwko (*Przeniesienie zwłok św. Romualda*), Tylicki, *op. cit.*, t. 1, s. 170, t. 2, poz. II.10; *Adoracja Chrystusa jako Odkupiciela*, olej, płótno, 565 x 430 cm, kościół parafialny w Pucku, karta NID nr GDX 000004083, opr. K. Mellin; Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja...*, cz. 2, s. 29–30.

<sup>121</sup> *Matka Boska Różańcowa w płaszczu opiekuńczym ze św. Dominikiem i św. Katarzyną Sieneńską*, olej, deska, 132 x 89,5 cm; karta NID nr CIX000001477, opr. R. Błażat (nietrafne rozpoznanie Jana Kazimierza z małżonką).

<sup>122</sup> *Sąd Ostateczny*, olej, deska, 121 x 185 cm, dawna cerkiew greckokatolicka pw. św. Michała Archaniola, obecnie kościół filialny parafii w Desznicy koło Jasła, karta NID nr KSX 000006221, opr. W. Puget. Chyba zbyt pochopnie z Michałem I wiąże się czasem postać króla ze słynnego obrazu *Taniec śmierci*, pochodzącego z kościoła bernardyńskiego na krakowskim Stradomiu, choć być może mamy tu do czynienia ze swoistym pseudoportretem władcy, M. Nałęcz-Dobrowolski, *Tańce śmierci w polskiej sztuce*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1924, nr 7–11. Być może na niezachowanym pierwowzorze malarskim Jan Aleksander Gorzyn oparł swój miedzioryt *Michał Korybut Wiśniowiecki ofiarujący koronę Matce Boskiej*, wyd. 1669, 280 x 172 mm, [repr. w:] H. Wiśniewska, *Piast na elekcyjnym tronie. Michał Korybut Wiśniowiecki w grafice XVII i XVIII wieku ze zbiorów polskich i francuskich*, Warszawa 2009, s. 65.

<sup>123</sup> *Tron Pamiątek ku czci „Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana III Sobieskiego Króla polskiego” w trzechsetlecie śmierci 1696–1996*. Katalog wystawy, Muzeum Pałac w Wilanowie, 17 czerwca–30 września 1996, Warszawa 1996, s. 104–105.

<sup>124</sup> Ołtarz boczny pw. św. Anny z obrazem *Matka Boska Szkaplerzna w Płaszczu Opiekuńczym (Ucieczka grzeszników)*, olej, płótno, 2. połowa XVII w., Działoszyce, powiat pińczowski, kościół parafialny pw. św. Trójcy, karta NID nr KIX 000000250, opr. B. i Z. Dolczewscy.



26. *Matka Boska Różańcowa*, fragment,  
olej, deska, 1. poł. XVII w.,  
kościół parafialny w Mikołajewicach koło Lutomska.  
Fot. autor



27. *Adoracja Najświętszego Sakramentu*, fragment,  
olej, płótno, ok. 1645,  
fara w Krośnie. Fot. autor

Jana można również zaobserwować na płótnie *Adoracja Imienia Jezus pod postacią Dzieciątka przez Kościół tryumfujący, walczący i cierpiący* w kościele pobernardyńskim w Grodzisku Wielkopolskim<sup>125</sup>. W ekspozycji stałej Muzeum Narodowego w Poznaniu prezentowana jest dwustronna chorągiew z przełomu XVII i XVIII w. (nr inw. MNP Mp359), na której awersie rozpoznajemy charakterystyczną figurę króla Jana, kryjącego się wraz z dworem pod połami płaszcza Matki Boskiej Dobrej Opieki. Przez wiele lat typ monarchy o rysach nawiązujących do fizjonomii Sobieskiego funkcjonował w prowincjonalnym malarstwie sakralnym jako ideowy szablon polskiego władcy wraz z cesarzem dowodzącego Kościołem walczącym. Z czasem przekształcił się w mniej lub bardziej stypizowaną matrycę króla-Sarmaty, reprezentującego wobec Transcendencji cały świecki stan szlachecki<sup>126</sup>.

Równolegle, choć nieco opornie, upowszechniały się wyobrażenia odwołujące się do bogatej ikonografii dynastii saskiej, pielęgnującej zasady propagandy politycznej także na styku *sacrum* i *profanum*. August II został sportretowany *all'antica* na obrazie *Adoracja Opatrzności Bożej* w miejscowości Tychnowy koło Kwidzyna<sup>127</sup>. Ukazanie adoranta w antykizowanym kostiumie rzymskim było w obrębie konwencji ewenementem. Oprócz codziennego ubioru „urzędowego”, najczęściej stosowano w owych wypadkach konwencję nawiązującą do schematu *miles christianus*, ukazując modela w zbroi i płaszczu królewskim albo w kapie koronacyjnej, bądź uciekano się do pełnych szat koronacyjnych, kapy, dalmatyki, alby itd.<sup>128</sup>. August III dumnie spogląda z płótna pochodzącego ze Świniar koło Kłęcka (il. 21, na odwrocie wizerunek

<sup>125</sup> Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki...*, s. 39, il. 2.

<sup>126</sup> Bardziej schematyczne wizerunki pary królewskiej dostrzegamy m.in. na obrazie wieńczącym neogotycki ołtarz w kościele parafialnym w Wilczynie *Matka Boska Szkaplerzna w Płaszczu Opiekuńczym*, na malowidłach z miejscowości, takich jak Czarnorzeki, Złotów, Uście Gorlickie (*Obraz Matki Boskiej Dobrej Opieki*, olej, płótno, 1690, kaplica cmentarna, karta NID nr NSX000004706, opr. R. Brykowski). Jeszcze bardziej konwencjonalną – żeby nie powiedzieć sztamową – formą charakteryzuje się pośmiertna podobizna triumfatora wiedeńskiego w Gidlach (*Adoracja Dzieciątka Jezus*, olej, płótno, deska, ok. 170 × 110 cm, kościół Dominikanów, obraz w ołtarzu bocznym św. Ignacego Loyoli, karta NID, opr. A. Piesio), Skierniewicach (feretron z obrazem Matki Boskiej Różańcowej, olej, deska, wys. 150 cm, kościół św. Jakuba, karta NID nr SKX 000002451, opr. K. Ledóchowska) i wiele ikon w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku i Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu (np. słynna ikona Matki Boskiej „Pokrow” z Wojkowej). W ów nurt wpisać można podobiznę władcy na obrazie Matki Boskiej Szkaplerznej z Topoli Królewskiej koło Łęczycy (olej, płótno, wys. 160 cm, 1. połowa XVIII w., karta NID nr PLX000002331, opr. I. Popławska). *Nota bene*, dolna scena z papieżem, cesarzem i Janem III została tu skopiowana z miedziorytu *Matka Boska adorowana przez dostojników świeckich i duchownych*, rytowanego w warsztacie Strachowskich we Wrocławiu przed 1720 r., H. Pińkowska, *Ikony sądeckie XVII i XVIII w. (ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu)*, „Rocznik Sądecki”, 12, 1971, s. 573–618, tu: 598, il. 23; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 450, il. 286; Moisan, Szafraniec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 43, il. 41; M.P. Kruk, *Ikony Matki Boskiej Opieki (Pokrow) w zbiorach krakowskich a problem aktualizacji historycznej*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, t. 2, Łańcut 2004, s. 343–362; Golonka, Żmudziniński, *Mecenat kulturalny i artystyczny paulinów...*, il. 60, kat. IV/4.

<sup>127</sup> *Adoracja Opatrzności Bożej*, olej, płótno, 170 × 85 cm, ołtarz główny w kościele parafialnym w Tychnowach koło Kwidzyna, karta NID nr ELX 000002997, opr. B. Rol. W ołtarzu bocznym kościoła św. Jakuba w Toruniu dostrzegamy raczej jedynie ideowe nawiązanie do fizjonomii Augusta II.

<sup>128</sup> Chrościcki, *op. cit.*, s. 96–105.

św. Józefa). W zachowanym materiale dominują jednak ujęcia stypizowane, wzorowane na ikonografii przedostatniego króla elekcyjnego lub jedynie swobodnie nią inspirowane<sup>129</sup>.

Na pierwszy rzut oka rysy Stanisława Leszczyńskiego można by rozpoznać wśród świeckich wielmożów ukazanych na ikonie *Matka Boska Pokrov* w cerkwi w Bobrowce w powiecie jarosławskim. Najprawdopodobniej mamy tu jednak do czynienia z kanonicznym typem opartym jeszcze na wizerunku cara Piotra I<sup>130</sup>. Do naszych czasów przetrwał natomiast portret *in assistenza* Stanisława Augusta Poniatowskiego w Wysokim Kole<sup>131</sup>. Zamyka on długie trwanie zwyczaju literalnie wręcz obrazującego sojusz ołtarza z tronem.

#### PSEUDOPORTRETY I WIZERUNKI STYPIZOWANE

Podobizny adorantów oczywiście nie zawsze miały charakter ujęć portretowych *sensu stricto*. Zgodnie z platońką i średniowieczną tradycją, opartą na realizmie pojęciowym, wiele z nich nosi znamiona pseudo- czy preportretów, wizerunków typizowanych, bardziej „oznaczających” niż „przedstawiających”, czy wręcz portretów umownych<sup>132</sup>. W malarstwie I. połowy XVII w., obok licznych, bezsprzecznych portretów Zygmunta III i jego następców na polskim tronie, stajemy w obliczu mnogich wyobrażeń niepoddających się jednoznacznej kwalifikacji. Odnośnie do pierwszego z Wazów, oprócz obiektów z miejscowości takich jak Dłużec koło Olkusza<sup>133</sup>, czy wymienione już Goręczyno, przykładem wspomnianej tendencji jest między innymi okazałe płótno w kolegiacie św. Małgorzaty w Nowym Sączu *Adoracja Trójcy Świętej* (1620), kryjące intrygujący konterfekt Zygmunta III, plasujący się na granicy kryptoportretu i pseudoportretu<sup>134</sup>. Kompozycja tego obrazu wotywnego księdza Stanisława Wcianeckiego okazuje się ciekawym rozwinięciem oraz transpozycją w duchu spuścizny Dolabelli schematu *Mater Misericordiae* z ideą Marii Obrończyni przed zarzą oraz adoracją Trójcy Świętej.

Z pseudoportretem Władysława IV *in assistenza* mamy do czynienia w wypadku obrazu *Matka Boska Różańcowa w asyście św. Dominika i św. Katarzyny Sieneńskiej* z miejscowości Szerzyny koło Jasła<sup>135</sup>, powstałego w 1634 r. (il. 22). Niedysponujący aktualnym wyobrażeniem monarchy autor opierał się prawdopodobnie na wizerunku królewicza Władysława z około 1605 r., jedynie odpowiednio „postarzo-nym”. Za tą hipotezą przemawiają między innymi przedawnione szczegóły kostiumowe: pąsowe pludry z motywem pawich oczu, lamowany złotem kolet z króciutką baskiną, cielisty kabat przetykany złotą nicią, wykładany kołnierz „waloński” czy zarzucony na ramiona krótki płaszcz w odcieniu *paonazzo*.

<sup>129</sup> Tak należy zdefiniować wyobrażenia Augusta III na obrazie *Matka Boska z Dzieciątkiem* w Orzechowie koło Wąbrzeźna (olej, płótno, ołtarz główny, karta NID nr TOX000002217, opr. M. Kornecki), feretronie z Szczawnicy-Szlachtowej w powiecie nowotarskim (z obrazami Najświętszej Panny Marii Dobrej Opieki i św. Rodziny, tempera, płótno, deska, 100 × 70 cm, kościół NP Marii Pośredniczki, dawna cerkiew greckokatolicka Opieki N.P. Marii, karta NID nr NSX 000004440, opr. F. Kornecka), obrazie Matki Boskiej Dobrej Opieki z Boguszy w powiecie nowosądeckim (tempera, deska, 122 × 72 cm, 1726, kościół Królowej Ruskiej, dawna cerkiew pw. św. Dymitra, karta NID nr NSX 000000295), ikonie typu *Pokrov* z Mochnaczką Niżną (olej, deska, 110 × 75 cm, połowa XVIII w., dawna cerkiew św. Michała Archaniola, karta NID nr NSX 00000225, opr. M. Kornecki) oraz na obrazie w Bliźnem (Rzeszowskie).

<sup>130</sup> *Matka Boska Pokrov*, ołtarz boczny prawy w cerkwi pw. Wniebowstąpienia w Bobrowce, tempera, deska, 115 × 65 cm, karta NID nr PRX000000103. Na temat analogicznego zjawiska w ikonie białoruskiej: M. Janocha, *Obraz życia codziennego i praktyk liturgicznych Wielkiego Księstwa Litewskiego w ikonie białoruskiej*, [w:] *Iškilmės Ir kasdienybė Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje ir jos kontekstuose: Celebrations and Everyday Life in The Grand Duchy of Lithuania and its Context*, seria Acta Academiae Artium Vilnensis, t. 54, Vilnius 2009, s. 108–122.

<sup>131</sup> Moisan, Szafrańiec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 37–38, il. 28.

<sup>132</sup> Na temat dwóch ostatnich kategorii: E. Łomnicka-Zakowska, *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*, Warszawa 2003, s. 9–14.

<sup>133</sup> Predella ze sceną Holdu Trzech Króli w ołtarzu bocznym lewym, tempera, deska, 35 x 80 cm, kościół parafialny w Dłużcu, Karta NID nr KAX000001233.

<sup>134</sup> Olej, płótno, szer. 450 cm. Obraz pochodzi z drewnianego kościoła filialnego w Chelmcu; w kolegiacie od 1942 r. M. Gębarowicz przypisał go malarzowi cechu krakowskiego Wawrzyńcowi Cieszyńskiemu, uczniowi Dolabelli. Przekonanie o przedstawieniu pod postacią księcia uwieńczonego mitrą i okrytego gronostajowym płaszczem osoby przyszłego Władysława IV jest nieporozumieniem, podobnie jak wiązanie z postacią cesarza wspomnianego wizerunku króla Zygmunta, Gębarowicz, „*Mater Misericordiae*”..., s. 60–64, il. 52; L. Mięgrała, *Bazylika św. Małgorzaty w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2000, s. 72–73; Karta NID nr NSX100002784, opr. M. Kumorowicz.

<sup>135</sup> Obraz pochodzący z XVI-wiecznego kościoła spalonego w 1933 r., stanowił pierwotnie zasuwę do obrazu Matki Boskiej Niepokalanej Poczęcia z XVI w., karta NID nr TAX0000028212, opr. W. Puget.

Atrybutami identyfikującymi dostojnego adoranta są korona Wazów oraz berło umieszczone u jego stóp. Zastanawia skrótowo ujęta twarz, ozdobiona pełną brodą, nietypową dla drugiego Wazy, zbliżoną wyłącznie do jednego „zdjęcia” ikonograficznego (niezachowany pierwowzór P.C. Soutmana, znany z ryciny Vostermanna z 1634 r. oraz słabej transpozycji malarskiej z Lwowskiego Muzeum Historycznego). Z kolei na obrazie z Inowrocławia *Matka Boska Różańcowa*, stanowiącym przykład „ludowego” malarstwa wczesnobarokowego, autor wyraźnie podkreślił związek między Kościołem walczącym (reprezentowanym przez klęczących przedstawicieli stanu duchownego i świeckiego, do których zwraca się Dzieciątko ofiarujące różaniec) a Kościołem cierpiącym, wyobrażonym jako wyłaniające się z ognia dusze obdarowywane przez Marię sznurem paciorków. Charakterystycznemu zamazaniu granic między doczesnością a zaświatami, podkreśleniu duchowego związku między żywymi a zmarłymi członkami bractwa, nie stoi na przeszkodzie sumaryczny sposób traktowania adorantów, wśród których rozpoznajemy króla o zbarbaryzowanych rysach, swobodnie nawiązujących jedynie do fizjonomii najstarszego syna Zygmunta III (il. 23)<sup>136</sup>. Zbliżony co do charakteru pseudoportret Jana Kazimierza identyfikujemy nadto w Dźwiersznie Wielkim koło Łobzenicy (il. 24)<sup>137</sup>.

W prowincjonalnym malarstwie kościelnym spotykamy wreszcie przedstawienia figuralne – najczęściej wzorowane na materiałach graficznych – niepoddane indywidualizacji, swoiste upostaciowania idei władztwa królewskiego<sup>138</sup>. Ujęcia mniej lub bardziej stypizowane, swobodnie nawiązujące do królewskiej ikonografii, spotykamy w Chełmnie<sup>139</sup>, Ilży<sup>140</sup>, Gójsku w powiecie sierpeckim<sup>141</sup> oraz w Trąbkach Wielkich w powiecie gdańskim<sup>142</sup>. Jeszcze bardziej symboliczne potraktowanie postaci króla-adoranta (nierzadko częściowo nieczytelnego ze względu na zły stan zachowania dzieł) rozpoznajemy na obrazach

<sup>136</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 8: *Powiat inowrocławski*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1974, s. 11, il. 128; Moisan, Szafraniec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 83, il. 111; K. Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica w sztuce polskiego baroku. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, Warszawa 1995, s. 134, il. 118.

<sup>137</sup> Obraz pochodzi z rozebranego w końcu XVIII w. bocznego ołtarza św. Anioła Stróża ufundowanego w 1664 roku przez Zygmunta Działyńskiego i Katarzynę Franciszkę z Witosławskich Działyńską, A. Mietz, J. Pakulski, K. Rybacki, *Parafia i kościół św. Mikołaja w Dźwiersznie Wielkim. Dzieje, wiara, trwanie*, Toruń 1999, s. 128, il. 19; Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki...*, s. 153, 164, il. 130. Pokrewny okazuje się obraz z Łobzenicy, o tej samej tematyce, z pseudoportretem Zygmunta III, *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 11: *Województwo bydgoskie*, z. 20: *Wyrzysk, Nakło i okolice*, opr. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1980, s. XIII, 20, il. 60.

<sup>138</sup> Z takim rozwiązaniem mamy do czynienia w oliwskiej *Koronacji NMP Hana, Adoracji Trójcy Świętej przez przedstawicieli wszystkich stanów* z Moszczenicy Niżnej koło Nowego Sącza, predelli ołtarza bocznego w Mikołajewicach koło Lutomińska w Sieradzkim (il. 20B, Karta NID opr. I. Popławska, E. Andrzejewska; adoranci zidentyfikowani nietrafnie jako Zygmunt III i Władysław IV), w Stołpanowie koło Szamotuł, czy w pochodzącej z lat 1638–1646 krośnieńskiej *Adoracji Najświętszego Sakramentu* (bezpośredniego przeniesienia na płótno wzorca graficznego, il. 20C). Wśród orantów przedstawionych na ostatnim obrazie niesłusznie zidentyfikowano króla Władysława IV, choć istotnie fundator, Wojciech Portius, został się uwiecznić na skraju płótna. Analogiczne ujęcia „szablonów” królewskich odnajdujemy na obrazie Matki Boskiej Różańcowej w Dąbrówce Kościelnej, w Jankowicach Rybnickich (kościół pw. Bożego Ciała), nieco wcześniejszym wizerunku z miejscowości Kucharki niedaleko Gołuchowa, *Adoracji imienia Jezus z kościoła pw. św. Jana w Żukowie*, feretronie Matki Boskiej Różańcowej ze Starej Wsi w powiecie bielskim (kościół pw. Podwyższenia Krzyża Św.), wizerunku różańcowym ze Staszowa oraz na dziesiątkach (jeżeli nie setkach) wizerunków typu *Pokrov* (Łosie koło Nowego Sącza, Owczary koło Gorlic, Ryboły, Mochnaczka Niżna koło Nowego Sącza, liczne przedstawienia w województwie podkarpackim). Podobne rozwiązania można dostrzec w takich miejscowościach, jak Pułtusk (ołtarz boczny Matki Boskiej Różańcowej w kolegiacie, 1. połowa XVIII w.), Trutowo (1738), Jasionówka, Brusy, Staszów, Wrocanka (Krośnieńskie), Świecie nad Wisłą, Janów Lubelski, Toruń (*Adoracja Boga Ojca przez władzę duchowną i świecką*, kościół św. Janów, zach. część nawy pn., ściana pld., karta NID nr TOX 100003229), Chełmno (ołtarz św. Rocha w kościele NMP), czy Gołub (kościół św. Katarzyny), Karta NID nr KSX000002941, opr. J. Jurać; Karta NID nr NSX 000 002 343 (woj. małopolskie), opr. F. Kornecka; F. Stolor, *Monstrancja z kościoła parafialnego w Krośnie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36, 1974, 3, s. 227–232; Gębárovicz, „*Mater Misericordiae*”..., s. 41, il. 27; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 19: *Powiat pleszewski*, opr. A. Kodurowa, Warszawa 1959, s. 16.

<sup>139</sup> *Św. Roch*, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP w Chełmnie, ołtarz boczny pw. św. Rocha, koniec XVII w., olej, płótno, karta NID nr TOX 100000227, opr. S. Szczęśniński; J. Jagła, *Wieczna prośba i dziękczynienie. O symbolicznych relacjach między „sacrum” i „profanum” w przedstawieniach wotywnych z obszaru Polski Centralnej*, Warszawa 2009, s. 312, il. CIV.

<sup>140</sup> *Matka Boska Różańcowa ze św. Anielą z Corbora i św. Alanusem de Rupe*, olej, płótno, 129 x 88 cm, 1. połowa XVII w., stara plebania w Ilży, karta NID nr RAX310000973, opr. J. Bathowski.

<sup>141</sup> *Obraz Matki Boskiej w płaszczu opiekuńczym*, olej, płótno, 150 x 100 cm, ołtarz boczny w kościele w Gójsku, 2. połowa XVII w., karta NID nr PLX 000000661, opr. W. Galicki.

<sup>142</sup> *Adoracja Imienia Jezus*, olej, płótno naklejone na deskę, 85 x 67 cm, XVIII w., kościół parafialny w Trąbkach Wielkich, karta NID nr GDX 000004615, opr. L. Krzyżanowski, M. Dzditowiecka.

w Koprzywnicy, Piotrkowicach, Starochęcinach<sup>143</sup> (il. 25), Wadowicach<sup>144</sup>, Starej Wsi w powiecie bielskim<sup>145</sup>, krakowskim kościele Karmelitów Trzewickowych na Piasku, w jadalni krakowskiego kolegium jezuitów<sup>146</sup> czy w miejscowości Lichnowy w powiecie malborskim<sup>147</sup>. Ta dwutorowość w przedstawianiu królewskich adorantów w malarstwie sakralnym będzie zresztą występować do końca omawianej praktyki. W siedemnastowiecznym malarstwie dewocyjnym mniej popularne było świadome angażowanie władców historycznych<sup>148</sup>, czy po prostu świętych-suwerenów (np. św. Zygmunta, Władysława etc.). Przykładem takiego portretu jest wizerunek księcia pomorskiego Mszczuja II (zm. 1295) na obrazie Hermana Hana z ołtarza głównego katedry pelplińskiej. Dominowała praktyka operowania typem króla wzorowanym na zachodnioeuropejskich przekazach graficznych, względnie uciekania się do portretów pozornych, bardziej do znaku władcy niż jego portretu. Powyższe słowa wskazują jednak na znamienne wyjątki od tej reguły.

## ZAKOŃCZENIE

Na wspomnianym płótnie z Poznania Władysław IV występuje jako mistrz ceremonii chełpiący się swoją *eloquentia corporis*. Trudno zdecydować, w jakim stopniu świadomie autor każe mu powtarzać gesty jego ideowego poprzednika, to jest niekryjącego imperialnych aspiracji Zygmunta I Starego, z zaginionego tryptyku św. Stanisława w Piotrawinie<sup>149</sup>. Gdzie indziej polscy Wazowie występują na obrazach ołtarzowych w roli jednego z Trzech Króli, św. Kazimierza czy św. Floriana. Prowadząc intrygującą grę z widzem, ukryte portrety nie zacierają tożsamości modelu, dając jednocześnie nowy impuls propagandowej identyfikacji władcy. Na analogicznych zasadach suwereni nie wyzbywali się tożsamości, biorąc udział w zrytualizowanych widowiskach parateatralnych, z procesjami alegorycznymi i baletami dworskimi na czele. Jak wiadomo, w epoce nowożytnej granica między sceną a ołtarzem była płynna. Zgodnie z zasadą równorzędności władzy duchownej i świeckiej w dominującej twórczości plastycznej obowiązywał symetryczny hieratyzm i hieratyczny bezruch (skala ważności, maniera kontynuacyjna etc.). W osiowym podziale na dwie grupy adorantów wyjątkowo osobie papieża nie odpowiadał pendant z wyobrażeniem króla czy cesarza (*vicarii Christi*), w miejsce których wprowadzano postacie członków bractw religijnych, czy nawet świeckich kobiet. Czasem fundatorzy przesuwali monarchów na miejsca poślednie (Orneta), a okazjnie wręcz na krańce grup orantów (Piotrkowice<sup>150</sup>), innym razem zmniejszali się w stosunku do możliwych świeckich i duchownych do rozmiarów wręcz groteskowych (obraz z Sońska). W skrajnych wypadkach rodzina czy korporacja całkowicie zastępowała przedstawicieli stanów<sup>151</sup>. Dominowała jednak

<sup>143</sup> Obraz niesłusznie określany jako *Adoracja Marii z Dzieciątkiem przez biskupów i królów z dynastii Wazów*, Karta NID nr UIX060003433.

<sup>144</sup> *Matka Boska Różańcowa*, olej, deska, 103,5 × 75 cm, XVII w., karta NID nr BBX 260009879 (opr. S. Szczerbiński, K. Kałamajska-Liszczy). Obraz ten znajdował się na plebanii parafii pw. Ofiarowania NPM w Wadowicach. Poszukiwania piszącego te słowa nie stwierdziły miejsca przechowywania zabytku.

<sup>145</sup> Por. feretron Matki Boskiej Różańcowej, olej, blacha, 109 x 130 cm, kościół parafialny w Starej Wsi koło Michałowic (woj. małopolskie), karta NID nr BBX 000003568.

<sup>146</sup> *Apoteoza Towarzystwa Jezusowego*, początek XVIII w., Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki...*, s. 507, il. 379.

<sup>147</sup> *Matka Boska w Plaszczu Opiekuńczym*, feretron, olej, płótno, 62 x 80 cm, 1. połowa XVIII w., kościół parafialny w Lichnowych, karta NID nr ELX 000000450, opr. K. Jackowska.

<sup>148</sup> Por. malowidło sklepienne w kościele Bożego Ciała w Poznaniu przedstawiające m.in. Władysława Jagiełłę oddającego się pod opiekę Matce Boskiej Szkaplerznej, czy płótno Tomasza Dolabelli *Msza dziękczynna* z Kraśnika, z ukrytym portretem Zygmunta Augusta. Obraz nie zawiera jednak (jak uważa Krystyna S. Moisan) konterfektu Zygmunta III, choć istotnie postać cesarza Maksymiliana ma rysy nieco zbliżone z polskim Wazą. Warto w tym miejscu podkreślić, że znaczne fragmenty obrazów kraśnickich są bezpośrednim odzwierciedleniem zachodnioeuropejskich wzorników graficznych, także w zakresie fragmentów aktualizowanych kostiumowo, W. Tomkiewicz, *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33, 1961, 2, s. 136–148; Moisan, Szafraniec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 93.

<sup>149</sup> Tryptyk fundacji bpa Jana Konarskiego, Dobrzeńce, *op. cit.*, 139–140, il. 102; R. Brykowski, „Wspomnienie” o tryptyku z Piotrawina, [w:] *W kręgu badań nad sztuką polską. Studia z historii sztuki i kultury*, red. K. Majewski, Lublin 1983, s. 33–43.

<sup>150</sup> *Obraz Matki Boskiej Szkaplerznej*, olej, płótno, 108 x 87 cm, kościół św. Stanisława w Piotrkowicach, Karta NID nr KIX000002940. Nieczytelna postać króla po lewej stronie ujęta została w sposób sumaryczny, zdawkowy i raczej stypizowany.

<sup>151</sup> Zob. obraz z ok. 1590 r. *Madonna Różańcowa*, Spello, Santa Maria Maggiore, Museo della Collegata, [repr. w:] *Il costume e l'immagine...*, s. 45.



praktyka podpierania się autorytetem władzy, propagandowego przenoszenia prestiżu z osób świętych na świeckie.

Jak skonstatował Janusz S. Pasierb, „portretowanie osób współcześnie żyjących w wizerunkach świętych było jednak w Polsce dyktowane względami kurtuazyjnymi, chęcią schlebiana możliwym protektorom, a nie nastawieniem uczuciowym co, choć bardziej sympatyczne, tak silnie było zwalczane przez teologów – teoretyków sztuki kościelnej”<sup>152</sup>. Fenomen kryptoportretów wiązał się z propagowaniem określonych modeli dewocji i praktyk modlitewnych. Rodził się on często w wyniku współzawodnictwa konfraterni (królowie „przekonywali powagą swego urzędu o zaszczycie przynależenia do bractwa”<sup>153</sup>) oraz zakonów (np. w popularyzacji określonych dogmatów i legitymizacji teorii społecznych). Niebagatelną rolę odgrywały tu szeroko pojęte powiązania finansowe, takie jak fundacje, donacje, subsydia czy wota. Ściśle zależna od stosunków patronackich praktyka portretowa wynikała zazwyczaj z wyraźnego zalecenia fundatora/zleceniodawcy, a równolegle z określonych czynników ideowo-politycznych związanych ze sferą odczuć wspólnotowych – chęci podkreślenia królewskiej protekcji oraz aktualności nadań i przywilejów, dążenia do reintegracji religijno-politycznej etc. Zamieszczanie w scenach o wydzwiku kultowym portretów współczesnych suwerenów oraz osób biorących udział w aktualnym życiu politycznym z jednej strony miało przydawać fundatorom malowideł odpowiedniego splendoru, z drugiej zaś „użyczało” autentyczności przedstawionej historii. Oprócz pełnienia funkcji „służebnicy liturgii” omawiana praktyka nierzadko stanowiła także echo konkretnych wydarzeń historycznych (koncepcja orędownictwa ziemskiego, np. w związku z projektem ligi antytureckiej) czy ewokację interesów poszczególnych konwentów. Nie można także abstrahować od polemiki wyznaniowej, w ramach której obrazy stanowiące przedmiot niniejszego artykułu miały służyć jako ideowe wzorce, a z drugiej strony wyraz orędownictwa władzy świeckiej, jej wotyw-nych mocy. Tradycyjne formuły adoracji przez Kościół triumfujący i walczący (ewentualnie cierpiący) stanowiły zobrazowanie idei niebiańsko-ziemskiej liturgii, swoisty manifest kościelno-państwowy. Juliusz A. Chrościcki postulował ujmowanie zjawiska łącznie z „ahistorycznym traktowaniem wydarzeń religijnych, przeżywanych corocznie w ramach roku liturgicznego”<sup>154</sup>. Reasumując, warto wskazać za Przemysławem Mrozowskim, iż opisany uzus opierał się na przekonaniu, iż „włączenie w *sacrum* przez wizerunek ma moc urzeczywistnienia tego, co jest treścią przedstawienia”<sup>155</sup>. *Last but not least*, jak zdają się przekonywać powyższe uwagi, za praktyką szeroko pojętego kryptoportretu leżała retoryczna idea *exemplum*<sup>156</sup>. Praktyka szeroko pojętych ukrytych portretów monarchów wynikała także z dominującego sposobu pojmowania osoby królewskiej. Jej nieobecność stanowiła synonim pustki i chaosu, udział zaś w scenie stanowiącego wzór cnót Pomazańca Bożego, ukazywanego łącznie z najwyższymi hierarchiami Kościoła, gwarantował poczucie uporządkowania, bezpieczeństwa i ciągłości historycznej, nadając szczególną rangę perswazyjną przedstawieniu, dostarczając bazę dla typologicznej strukturyzacji społecznej<sup>157</sup>.

Trudna dostępność, funkcja kultowa, stan zachowania, często niska klasa artystyczna i anachroniczność stylowa, pokutująca w potocznej świadomości niechęć do „balastu portretowości i aktualności politycznej”<sup>158</sup>, czy po prostu brak wiedzy na temat opisywanej tradycji – wszystkie te czynniki sprawiały, iż wizerunki polskich monarchów skryte na obrazach religijnych pozostawały dotąd najczęściej w cieniu zapomnienia. Tymczasem stanowią one nieocenione źródło historyczne, często bazujące na zaginionych dziś pierwowzorach. Przywracając zbiorowej pamięci owe kryptopodobizny, warto pamiętać także o mniej znanych uczestnikach historii. Walory portretowe obrazów typu *Koronacja NMP z Pelplina* doceniano już w momencie ich powstania. Gros staropolskiej sztuki konterfektu nadal skrywa się w prowincjonalnych świątyniach rozsianych po wszystkich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Za przedmiot artykułu piszący

<sup>152</sup> Pasierb, *Problemy ideowe...*, s. 154.

<sup>153</sup> Moisan, Szafraniec, *Maryja Orędowniczka...*, s. 76.

<sup>154</sup> Chrościcki, *op. cit.*, 100–105.

<sup>155</sup> Mrozowski, *Przesłanie symboliczne...*, s. 210.

<sup>156</sup> J.D. Lyons, *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton 1989; T. Hampton, *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca 1990; *On the Rhetoric of Exemplarity*, ed. A. Gelliey, Stanford 1995; T. Szostek, *Exemplum w polskim średniowieczu*, Warszawa 1997.

<sup>157</sup> M. Tyvaert, *L'image du Roi: légitimité et moralité royales dans les Histoires de France au XVIIe siècle*, „Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine”, XXI, 1974, s. 521–547.

<sup>158</sup> Pasierb, *Problemy ideowe...*, s. 176.

te słowa wybrał dwory ziemskie obrazowane łącznie z dworami niebiańskimi<sup>159</sup>. Królowie oczywiście nie mieli monopolu na konterfekty ukryte na obrazach religijnych. Więcej, monarsze wyobrażenia traktowano często jedynie jako pretekst do umieszczania na płótnach portretów fundatorskich. Omówione zjawisko z pewnością zasługuje na dalsze badania, także w kontekście rozmaitych powiązań kulturowych. Identyfikacja poszczególnych portretów niesamoistnych powinna następować przy świadomości realnego zagrożenia nadinterpretacji i przy uwzględnieniu multidyscyplinarnego instrumentarium naukowego, którego istotę starał się zasugerować piszący te słowa. Wiedza niezbędna przy tego typu próbach zasadza się powinna nie tylko na popartych dokumentacją konserwatorską badaniach *in situ*, poznaniu najszerzej pojętej ikonografii domniemanych modeli, czy kwerendach archiwalnych związanych z miejscowymi fundacjami, ale także obejmować kostiumologię, historię kultury materialnej, świadomość udziału grafiki w powstawaniu dawnego malarstwa sakralnego<sup>160</sup> itp. Warto jednak podjąć to wyzwanie – obrazy w Piotrkowicach, Krośnie i w wielu innych miejscowościach kryją bowiem wciąż czekający na odkrycie, pieczołowicie oddany *Polaków portret własny*.

Analizowane malowidła przeznaczone były zazwyczaj do konkretnego miejsca, w którym wciąż się znajdują lub które daje się zrekonstruować. Obrazy z portretami w asystencji projektowano najczęściej do ołtarza bocznego lub jako feretrony, do pewnego stopnia kontynuujące zewnętrzną przestrzeń liturgiczną. Dlatego zebrany tu materiał, obok dalszych analiz diegetycznych, zapewne mógłby zostać poddany kontekstualnym metodom badawczym. Kwestia kryptoportretowych figur nawiązujących kontakt z widzem, wprowadzających go do świata narracji, zasługuje być może na refleksję z punktu widzenia teorii „widza implikowanego”, ukierunkowanej na rekonstrukcję przestrzennego zaaranżowania obrazu oraz odtworzenie jego „pierwotnej sytuacji recepcyjnej”. Z pewnością odbiorca tego typu dzieł sztuki stawał się ich funkcją<sup>161</sup>. Dalsze skonfrontowanie teorii sztuki z praktyką polskiego malarstwa religijnego mogłoby doprowadzić do zaskakujących wniosków także na gruncie estetyki recepcji i „kultury widzenia”<sup>162</sup>.

<sup>159</sup> Por. obraz pędzla Amaro do Vale *Adoracja Dworu Niebiańskiego* z lizbońskiego Museu de Arte Antigua, A. Witko, *Sztuka w służbie zakonu Trójcy Świętej w siedemnastym i osiemnastym stuleciu*, Warszawa 2002, s. 371–372, il. 290.

<sup>160</sup> M. Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, IX, 1973, s. 89–126.

<sup>161</sup> Kemp, *Dzieło sztuki...*, *passim*.

<sup>162</sup> Do rozwoju „estetyki oddziaływania” (*Wirkungsästhetik*) przyczyniło się opublikowanie w 1582 r. przez Gabriele Paleottiego *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Autor postulował malarstwo sakralne konstruowane jako księga dla ludu (*libro popolare*), likwidację podziału na prywatny, elitarny i „popularny” język sztuki, stworzenie swego rodzaju *Ars una*. W celu reintegracji wszystkich grup odbiorców podzielił ich na klasy: malarzy, widzów wykształconych i niewykształconych oraz duchownych. Każda z tych grup miała odnaleźć w malarstwie „swoją tytuł”: artyści formę przedstawienia zgodną z wymogami sztuki, osoby wykształcone odpowiednie ujęcie treści, prostaczkowie piękno, a duchowni anagogiczną, czyli pobożną myśl oraz stymulujący do działania charakter danego dzieła. Paleotti sformułował ideę estetyki recepcji (*Rezeptionsästhetik*), dążąc do zacieśnienia kontaktu z publicznością, sprostania jej wyobrażeniom, W. Kemp, *Kunsthissenschaft und Rezeptionsästhetik*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1985, s. 7–27.

CRYPTO-PORTRAITS OF POLISH RULERS IN SEVENTEENTH  
AND EIGHTEENTH-CENTURY RELIGIOUS PAINTINGS

## Abstract

This article discusses crypto-portraits, in the broadest sense of the word, that show Polish elected kings in religious narrative painting of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. This phenomenon is introduced against the backdrop of the genesis of the autonomous portrait and sacred and secular themes in the frame of ceremonial church space. The type of portrait discussed belongs to the category of the *identification portrait* that is “hidden” or “disguised”, as analyzed by Ladner and G. F. Polleross. The author of this study has narrowed the subject area to Catholic sacred pictures, whilst extending the formula of the crypto-portrait *sensu largo* to the *assisting portrait*, very popular in provincial art of the Commonwealth until the second half of the 18<sup>th</sup> century. Crypto-portraits *sensu stricte* created likenesses involved in the action on the basis of co-heroes, whilst portraits *in assistenza* did not transform the identity of a ruler when adoring a holy protagonist(s) or assisting in an event consecrated by biblical or hagiographic tradition. An intermediate category of images showed a ruler-commentator of the scene, who addressed the viewer. The author also refers to the issue of pseudo-portraits *in assistenza* – pre-portraits, more “meaning” than “showing”, likenesses inscribed in the tradition of the medieval ideogram, subjected to various degrees of typification, and referring only to concrete appearances of Polish monarchs. Their objective was to incorporate rulers into the community of the faithful, symbolizing the protection of prayer and ultimately consolidating the collective memory and territorial bonds as well as developing a common sense of identity.

This article reveals the existence of many unknown or unacknowledged portraits of Polish kings which refer to *Miles Christianus*, in accordance with convention, or which portray the monarchs in coronation robes adoring saints or Holy Persons. In creating a parallel between the monarch and various holy characters, the similarity of their qualities was acknowledged. The practice of personalising the content of sacred pictures sometimes led to the use of religious scenes as an excuse to portray the whole court or a wider group of people – usually related to the figure of the patron. The exceptional dynamism of actualisation in the Catholic religious painting of the Commonwealth was due to its relevance to the contemporary cultural climate and its integration with the customs and mentality of viewers focused on the subjectification. Crypto-portraits usually began with an explicit request by the person funding them. Portraits of contemporary sovereigns and people involved in current political life, set in scenes of a religious nature, were also inscribed in sacred narratives as a result of the competition between confraternities and religious orders, and even with the intention of using them as propaganda. In addition functioning as a “servant of the liturgy,” this practice often echoed specific events or religious controversies, in which the discussed likenesses were to serve as ideological models, as well as manifestations of the intercession of secular power. Likenesses showing *sensu stricte* Polish elected kings appear to be an intriguing phenomenon when taken in the context of rules of depicting power. Sigismund III (1566–1632) was portrayed as the king of Babylon looking at St. Annan’s miracles, or as King Melchior adoring Baby Jesus, or as King Kazimierz Jagiellon (1427–1492), praying before the image of Our Lady of Częstochowa. Władysław IV (1595–1648) was depicted in the church in Krosno as the first Polish king Bolesław I (967–1025), elsewhere as St. Martin, or the patron saint of the kingdom, St. Casimir (Pelplin). The latter convention, related to the founding myth of the Polish Vasa dynasty, was used to portray his successor Jan Kazimierz (1609–1672) in the Marble Cabinet at the Royal Castle in Warsaw, who also took on the identity of Prince Casimir the Just (1138–1194) adoring another national patron, St. Florian. Purposely in contrast with the rest of the painting, the “appealing figure”, abstracted from the intra-pictorial context (*Figure du bord, commentateur, metafigure*), called on the viewer’s attention, “taught” him its story, averted his eyes from the superficial meaning towards the more compelling content, determined the crucial points in the picture, and strengthened the emotional expression of the work, thereby involving the spectator in the artwork’s world and suggesting to him a symbolic meaning of many layers.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)