



Institut
Historii Sztuki
Uniwersytetu
Warszawskiego

Prof. Antoni Ziemia

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki
University of Warsaw, Institute of the History of Art

Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa / Warsaw, Poland
tel. 883387448

antoni.ziemia@gmail.com

Warszawa, 15 lutego 2023 roku

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ MGR ANNY WYSZYŃSKIEJ (IHS UJ)

pt.

STRÓJ W SZTUCE. ZE STUDIÓW NAD ROLĄ KOSTIUMOLOGII W BADANIACH HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNYCH NA PRZYKŁADZIE SZTUKI TERENÓW MAŁOPOLSKI KOŃCA XV I PIERWSZEJ POŁOWY XVI WIEKU

Rozprawa pani Anny Wyszyńskiej jest ważnym dokonaniem naukowym w zakresie badań nad antropologią, ikonografią i ikonologią historii ubiorów.

Doktorantka należy do – nadal niestety nielicznego – grona młodych badaczek/badaczy uprawiających tę dziedzinę w nowy sposób, polemizujący z tradycją pozytywistycznego historyzmu rodem z książek Jacoba von Falkego, Hermanna Weiße, Maxa von Boehna, François Bouchera, a w Polsce – Marii Gutkowskiej czy Anny Sieradzkiej. Grono to sięga one/oni po narzędzia nowoczesnej i ponowoczesnej socjologii i socjopsychologii, antropologii i filozofii – Ervinga Goffmana i Anthony’ego Giddensa, Michela Foucalta, Pierre’a Bourdieu, Rolanda Barthes’a; performatyki Richarda Schechnera, ekonomicznej historii cywilizacji Jamesa Lavera i Fernanda Braudela, studiów genderowych Judith Butler i jej mnogich następczyń/ców, by – wzorem zachodnich uczonych: Teda Polhemusa i Lynn Procter, Malcolma Bernarda, Anne Hollander czy Valerie Cumming – interpretować ubiory i ich wizerunki w sztuce jako akty *self-fashioning’u* (Goffman), ustanawiania statusu społecznego i konstruowania tożsamości (społecznej, klasowej, wyznaniowej, nacjonalnej, płciowej). Znam nawet pewną niegdysiejszą badaczkę, która pisząc o dawnych ubiorach kaznodziejów protestanckiego Gdańska, odwołała się śmiało do postholokaustowej koncepcji nagości (nagiego człowieka) Giorgia Agambena, co wydawałoby się karkołomne, ale wyszło całkiem dobrze i z sensem. Teraz wprowadzie projektuje i produkuje wysokomarkowe torebki dla kobiet, a jej firma święci wielkie sukcesy w kraju i zagranicą, ale za tą artystyczno-merkantylną karierą wciąż stoją Agamben i protestancy prędkanci gdańscy.

Anna Wyszyńska torebek robić nie będzie, jej doktorat pokazuje jasno, że pójdzie świetlaną drogą kariery naukowej. I chwała Bogu! Bardzo się z tej perspektywy cieszę.

Jest to bowiem dysertacja bardzo, bardzo dobra (choć jak wszystko na tym durnym świecie ma swoje wady). Autorka nader interesująco przedstawia trzy problemy w trzech studiach, połączonych wstępnym rozdziałem o metodologicznym, teoretycznym i terminologicznym zacięciu. Metoda, namysł teoretyczny, spojrzenie antropologiczne i socjologiczne wiążą te studia w całość, która, choć nie jest monografią historyczną sensu stricto, stanowi spójną jakość, spójne opracowanie problemu metodologicznego, a przez to staje się – nazwijmy to – „monografią teorematu badawczego”. Niech więc nikt nie czepia się tego, że to nie jest klasyczna monografia. Tym bardziej, że w tej trójkompozycji Autorka odwołuje się do znamienitego wzorca – książki Marieke de Winkel *Fashion and Fancy*, traktującej o ubiorach, strojach i kostiumach w sztuce Rembrandta. Założenie wyjściowe zawiera się w zdaniach: „Interpretacja stroju, jaki widzimy w dziele sztuki, jest elementem artystycznej retoryki. Pomiędzy artystą (czy fundatorem lub pomysłodawcą) a odbiorcą toczy się wizualna komunikacja. Takie rozumienie stroju odsuwa nas od historii ubioru, wskazuje bowiem, że strój nie musi istnieć w rzeczywistości (może się do niej odwoływać). Studia nad strojem w sztuce powinny zatem poruszać nie tylko kwestie związane z kształtem i formą, ale również te związane ze znaczeniem”. I założenie to jest realizowane w kolejnych *case studies*.

Pierwsze studium mówi o stroju (bądź kostiumie) Kazimierza Jagiellończyka na jego nagrobku dłuta Veita Stoßa i Jörga Hubera w katedrze krakowskiej. Drugie – o znaczeniu portretów Zygmunta I Starego w czepcu męskim. Trzecie – o wizerunkach magnatów i braci szlacheckorycerskiej w zbrojach, z *Księżą rodową Szydłowieckich (Liber geneos familiae Schidloviciae)* na czele. Nie będę streszczał zawartości tych rozdziałów, nie ma bowiem nic bardziej nudnego w recenzjach prac cenzusowych, jak streszczenia i opisy wywodu autora/ki. Przechodzę więc do samego sedna.

Tezy robocze i wnioski tych trzech studiów są następujące.

Strój Kazimierza Jagiellończyka na nagrobku wawelskim to nie żaden skodyfikowany „polski strój koronacyjny” i nie stanowi on realistycznego odzwierciedlenia rzeczywistych szat królewskich. „Jest jednostkowy – pisze Autorka – istnieje wyłącznie w przestrzeni dzieła sztuki”, gdyż został skomponowany i wykoncypowany dla tego unikatowego dzieła. Stanowi instrument wielorakiego „zapośredniczenia”: po pierwsze – jest środkiem naśladowania (może lepiej powiedzieć: upodobnienia – od późnośredniowiecznej kategorii *conformitas*) ikonografii cesarskiej, reinterpretowanej i adaptowanej do potrzeb jagiellońskiego króla. Jest sposobem na unaocznienie teorii dwóch ciał monarchy ze średniowiecznej teologii politycznej (wedle koncepcji Ernsta Kantorowicza). Jest oczywiście także interpretacją artysty, w sensie przekształcania znanych wzorów w celu osiągnięcia formalnej ekspresji i dobitności treściowego przekazu.

Ikonografia nagrobka Kazimierza Jagiellończyka nie ogranicza się do idei króla istniejącego w dwóch ciałach i w trzech etapach życia, czyli do klasycznej interpretacji Marii Skubiszewskiej. Program dotyczy całego królestwa, a król jest jego ucieleśnieniem. Strój – w połączeniu z herbami Polski, Litwy, Ziemi Dobrzyńskiej i Kujaw oraz przedstawicielami stanów społecznych – Autorka odczytuje jako pełny wizerunek państwa. „Nadzieja na trwanie królestwa łączy się z nadzieją na zmartwychwstanie człowieka”. Strój Kazimierza to „kostium przejścia”,

dopełniający aktu koronacji, w którym władca przemienia się z osoby świeckiej w bożego pomazańca, wikariusza Chrystusa na ziemi, a zarazem kostium *transitus* dokonującego się w momencie agonii, przejścia od życia przez śmierć do (przyszłego) zmartwychwstania.

Ujęcie stroju jako koronacyjnego za przykładem nagrobka Fryderyka III stanowi komunikat polityczny. Ubiór i insygnia legitymizują królewską – lecz niedziedziczną – władzę Jagiellonów, podobnie do władzy cesarskiej Habsburgów, kładących szczególny nacisk na propagandę wizualną za pomocą stroju.

Wizerunki Zygmunta I Starego w czepcu nie są wcale, jak pisano, tradycją ikonograficzną obecną od pierwszych lat jego panowania. Występują w obrębie zaledwie dekady – ok. 1525–1535 – a więc muszą być szczególnym konceptem, specjalnie wytworzonym dla wizerunku króla jako osoby fizycznej, „prywatnej” (owego „pierwszego ciała króla” u Kantorowicza). Mają wyraźną wymowę polityczną jako nawiązanie do rozwijającej się w Rzeszy w latach 20. XVI wieku ikonografii wokół-habsburskiej elity patrycjuszowskiej (Jakob Fugger) i książęcej (Wettinowie, Hohenzollernowie).

Wizerunki magnaterii i szlachty w zbrojach wykazują, że zbroja (z hełmem lub bez) funkcjonowała w XV/XVI wieku nie tylko jako militarny ubiór ochronny, ale też – a w sztuce: przede wszystkim – jako strój i kostium. Podlegała modzie tak jak inne ubiory. Dokonujące się zróżnicowanie rodzajów i typów uzbrojenia (zbroje bojowe, turniejowe, paradne i kostiumowe) poprzez wybór typu i elementów zbroi oraz przez zabiegi ich archaizacji i aktualizacji pozwalało na kreowanie określonego wizerunku własnego. Analiza kostiumologiczna miniatur z *Liber geneos familiae Schidloviciae* wskazuje, że artysta z warsztatu Stanisława Samostrzelnika (jeśli nie on sam), wykorzystał tradycję wizerunków w zbroi, obecną w sztuce małopolskiej, a zarazem sięgał do wzorów południowoniemieckich z rejonu Rzeszy (tu już Autorka nie wydo- bywa potencjalnych politycznych znaczeń tego typu wizerunków jako odwołań do modelu cesarza-wojownika, na jakiego kreował się Maksymilian I, oraz modelu księcia-rycerza bądź grafa-rycerza, rozpowszechnionego wśród poddanej mu elity arystokratycznej i szlacheckiej – o tym napiszę ciut dalej). Nieprawdziwe jest też dawne przekonanie, że nie umiał przedstawiać realnej broni i zbroi, było przeciwnie: „był nie tylko świadom formalnych przemian w uzbrojeniu (dzięki którym można osadzać portretowanych w różnym czasie), ale również ikonograficznej ewolucji, jaką przechodził w sztuce wizerunek rycerza”; umiał też zręcznie kompilować wzorce w oryginalne, własne kompozycje.

*

W zasadzie z wszystkimi stwierdzeniami i przypuszczeniami Anny Wyszyńskiej chętnie się zgadzam, a zdecydowana ich większość mnie przekonuje.

Wydaje mi się tylko, że nie „ograła” ona wystarczająco wątku habsburskiego, który spajałyby wszystkie trzy studia.

W pierwszym studium, o nagrobku Kazimierza Jagiellończyka, Autorka uznała go za „komunikat polityczny” (za figurację i personifikację królestwa-państwa poprzez ideę dwóch ciał króla) i wskazała (zgodnie z tradycją badań, a nieco przeciwko wątpliwościom Przemysława Mrozowskiego) na zależność ujęcia od habsburskiego nagrobka Fryderyka III w kolegiacie św. Stefana w Wiedniu, zwłaszcza zależność ubiorów w obu tych sepulkrach. Mam wrażenie, że te

dwie, jak najbardziej słuszne tezy zostały nie dość zespolone, poza wskazywanym przez Autorkę podobieństwem niedziedzicznych, elekcyjnych ustrojów Rzeczypospolitej i Rzeszy. Czy nie warto w kilku zdaniach podkreślić wagę politycznych relacji między Jagiellonami a Habsburgami i osadzić ów „polityczny komunikat” w realnych wydarzeniach historycznych?

To „niedogranie” wątku habsburskiego dotyczy zwłaszcza rozdziału o *Księżdzie Szydłowieckich*. Owszem, w ujęciu Szydłowieckich jako rycerzy odegrała pewnie swoją rolę tradycja lokalna, małopolska, ale ważniejsze wydają mi się odniesienia do gatunku ksiąg genealogiczno-heraldycznych z portretami członków rycerskiego rodu, który to gatunek przeżył w owym czasie wyraźny rozkwit w południowych i środkowych Niemczech (kroniki rodów Truchsess von Waldburg, Geroldseck, von Eberstein, hrabiów von Kirchberg, o których zresztą Autorka wspomina lub wręcz obszernie pisze, ale nieco lekceważy związek *Księgi Szydłowieckich* z *Kroniką Truchsessów*). Równie ważny był tu rozkwit południowo-niemieckiego portretu książęcego w kostiumie militarnym – fenomenowi szczególnego na tle portretu europejskiego, co Autorka przedstawia wyczerpująco. A to wszystko nastąpiło pod wpływem rycerskiego etosu propagowanego na dworze cesarskim wokół osoby Maksymiliana (o czym też jest pokrótce mowa w pracy, ale bez nacisku na r y c e r s k ą legendę monarchy).

Maksymilian stylizował się na idealnego średniowiecznego rycerza, zgodnie z burgundzką tradycją książęcą. Zwany był *der letzte Ritter*. zyskał reputację (rzekomo) najlepszego zawodnika turniejowego swoich czasów. Obszerne poematy rycerskie Maksymiliana (*Freydal*, *Theuerdank* i *Weißkunig*), będące powieściami krypto-autobiograficznymi, miały kreować jego legendę jako rycerza. Na patrona wybrał sobie św. Jerzego; był wielkim mistrzem zakonów Złotego Runa i św. Jerzego. Przedstawiano go wielokrotnie w stroju rycerskim, w zbroi (przywoływany przez Autorkę drzeworyt Burgkmaira z 1508 roku; portret pędzla Bernharda Strigla,



znany z kopii z Staatsgalerie w Augsburgu, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, po 1507; miniatura z kręgu Gerarda Horenbouta *Maksymilian przyjmuje hołd stanów świeckich i stanu duchownego na czele z papieżem* w kodeksie *Liber missarum* Pierre'a Alamire'a – antyfonarzu zamówionym przez Małgorzatę Austriacką ok. 1515 roku, fol. 1v, Mechelen, Stadsarchief).

Tę rycerską ideologię rozwijał następca Maksymiliana, Karol V, wychowany w tradycji burgundzkiej w Niderlandach, na dworze swej ciotki, Małgorzaty Austriackiej, w Mechelen, i jako syn Filipa Pięknego, ostatniego księcia Burgundii, uważający się za „burgundzkiego Niderlandczyka”.

O tym (niemal) wszystkim Autorka wspomina w różnych miejscach dysertacji, a czasem nawet pisze szerzej, ale może warto położyć silniejszy nacisk na ten habsbursko-rycerski wątek, kontynuowany przez następców Maksymiliana i wpływający na tożsamościowy obraz własny arystokracji Rzeszy.

Takie ujęcie umieściłoby wizerunki Szydłowieckich w kontekście polityki prohabsburskiej, a wszak i fundator księgi, Marcin, i jego brat Krzysztof należeli do ścisłego przywództwa obozu habsburskiego w ówczesnej Polsce, obaj brali udział w zjeździe w Wiedniu w 1516 roku i sygnowali akt układu między cesarstwem a monarchiami jagiellońskimi, w którym ponowiono habsbursko-jagiellońskie pakt o wzajemnym dziedziczeniu w Czechach i na Węgrzech, cesarz zaś uznał porozumienie pomiędzy Rzeczpospolitą a Zakonem NMP i zaakceptował ideę złożenia hołdu lennego królowi polskiemu przez mistrza zakonnego Albrechta von Hohenzollerna (który, jak wiadomo, dokona sekularyzacji państwa zakonnego). Sama Autorka przytacza fakt, że „w roku 1515, po zjeździe wiedeńskim, [...] Krzysztof został uhonorowany przez cesarza tytułem barona [właśc. hrabiego – AZ] Rzeszy i godnością rycerza Zakonu Pokonanego Smoka”. Do obozu „habsburczyków” należeli też: kanclerz wielki litewski Mikołaj II Radziwiłł, któremu cesarz Maksymilian nadał tytuł dziedzicznego księcia na Goniądzu i Medelach, wojewoda lubelski Andrzej Tęczyński, który w 1527 roku otrzymał od cesarza dziedziczny tytuł hrabiego Rzeszy, podobnie jak w 1547 roku dostał go hetman wielki koronny Jan Amor Magnus Tarnowski, rycerz jerozolimski (żonaty z córką Krzysztofa, Zofią).

Ta wspólnota „habsburczyków” może wyjaśniać wprowadzenie do *Księgi Szydłowieckich* wizerunków Anny z Tęczyńskich, żony Mikołaja, a stryjecznej bratanicy Andrzeja Tęczyńskiego, oraz Barbary, córki Jakuba, wydanej za Jana Spytka Tarnowskiego. Rację ma przytaczany przez Autorkę Marcin Janakowski, twierdząc, że chodziło o podkreślenie koligacji z magnackimi rodami, Tęczyńskimi i Tarnowskimi, ale pozostaje pytanie, dlaczego tymi właśnie, a nie innymi skoligaconymi, jak Zborowscy (Elżbieta, siostra Krzysztofa, wyszła za Andrzeja Zborowskiego) czy może mniej prominentni, ale związani z dworem, Lasoccy (Zofia, córka Jakuba, poślubiła Stanisława Lasockiego). A odpowiedzią na to pytanie mogłoby być właśnie powiązanie z rodami prohabsburskich dostojników krakowskiego dworu (choć niejasne pozostałoby wtedy, czemu w *Księdze* nie przedstawiono wspomnianej Zofii z Szydłowieckich Tarnowskiej, małżonki Jana Amora Magnusa).

Nie wiem, czy nie posuwam się za daleko w tych moich gdybaniach – niech to oceni sama Autorka. Ale jedno wydaje mi się konieczne – silniejsze podkreślenie wątku habsburskiej ideologii rycerskiej Maksymiliana oraz książąt Rzeszy: saskich Wettynów, wikariuszy cesarskich, oraz cesarskich popleczników, brandenburskich Hohenzollernów. Tu do przykładów ikonograficznych można by dodać jeszcze słynną tablicę kardynała Albrechta Brandenburskiego, Hohenzollerna, arcybiskupa Magdeburga i Moguncji, zamówioną ok. 1520 roku u Grünewalda do



kolegiaty (Neue Stift) w Halle. Kardynał widnieje na niej pod postacią św. Erazma, patrona Hohenzollernów. Towarzyszy mu św. Maurycy, patron kolegiaty, archidiecezji magdeburgskiej, a także jeden z patronów Rzeszy. Odziany w maksymiliańską zbroję, symbolizuje zbrojną siłę arcybiskupa oraz jego związek z cesarstwem, zarówno w roli elektora mogunckiego (kanclerza Rzeszy), jak i jako Hohenzollerna, formalnego (współ)margrabiego Brandenburgii (pod imieniem Albrechta IV), dzierżącego ten tytuł wraz z rzeczywistym kurfirstem, bratem, Joachimem I – zwolennikiem habsburskiego cesarza Karola. Jako dostojnik duchowny, Albrecht sam nie mógł kazać się przedstawić w zbroi, toteż zlecił odziać w nią

drugiego ze swych świętych patronów, który stał się tu symboliczną figurą jego politycznej władzy i świeckiej przynależności rodowej, jak też statusu dygnitarza Rzeszy.

Do tego rycerskiego i habsburskiego wątku dochodzi potencjalny wątek krucjatowy. Maksymilian I odziedziczył po swym teściu i jego ojcu – książętach burgundzkich Filipie Dobrym i Karolu Śmiałym – ideę zorganizowania nowej wyprawy krzyżowej do Ziemi Świętej lub na obszary chrześcijańskie zajęte przez Turków Osmańskich. Już na początku panowania, w 1494 roku, wezwał europejskich władców do podjęcia krucjaty. Konkurował w tym z królem Francji planującym wyprawę pod własnym przywództwem. W roku 1517 Turcy podbili Syrię, Palestynę i Egipt, przecinając szlaki handlowe z Europy na Wschód. W następnym roku na Reichstagu w Augsburgu Maksymilian znowu zawezwał księżęta Rzeszy na antyturecką krucjatę. W obradach udział wzięli poseł króla polskiego, Erazm Ciołek, który miał ustalić warunki uczestnictwa Polski i Litwy w wyprawie (do której w końcu nie doszło). To wskazuje, że idea rycerskiej krucjaty musiała być powszechnie znana w środowisku krakowskiej kurii królewskiej, a już na pewno w stronnictwie habsburskim, do którego należeli bracia Szydłowieccy i ich sprzymierzeńcy. Może warto o tym zjawisku krótko wspomnieć jako tło dla formowania rycerskiej ikonografii książąt Rzeszy i Zygmunta Starego? Sugestię tę kieruję do uznania przez Autorkę.

*

Convenevolezza Dolcego (przycaczana za Reinerem Haussherrem) to nie „zgodność z epoką”, ale odpowiedniość, stosowność, przystawalność, przystojność, antyczne *aptum/decorum*, wł. *convenienza*, fr. *bienséance* i *costume* – czyli odpowiedniość części do całości, motywów do tematu, scenerii, modusu i stylu (tragicznego, satyrowego i komicznego / wysokiego, średniego i niskiego), do miejsca przeznaczenia i do funkcji dzieła. Niemniej, *per amplificationem* można termin też rozciągnąć, jak to zrobił Haussherr, na sztukę ubioru i modę, jako zgodność z modusem i stylem: zgodność stroju z gustem, obowiązującym *façon d'être*, uzusem noszenia określonego stroju.

*

Autorka wciąż stawia pytania. Skądinąd rzecz to chwalebna. Chodzi o chwyt stylistyczno-retoryczny, bardzo dla czytelnika przyjemny, bo adresujący doń pytania własne autora/ki. Tyle że Anna Wyszyńska zabiegu tego co nieco nadużywa. Pojawia się on aż czterdzieści jeden razy. Co gorzej, nie zawsze pytania te znajdują odpowiedzi w dalszym tekście, a czytelnik ma trudność w ustaleniu, gdzie i czy w ogóle odpowiedź ta pada, a niekiedy wcale w końcu nie pada. Niektóre pytania mają czysto retoryczny sens, ale nie zawsze jesteśmy tego pewni. Dlatego prosiłbym Autorkę o uporządkowanie sytuacji: przejrzenie tekstu pod kątem odpowiedzi na postawione pytania i ewentualne uwyrażnienie miejsc, w jakich padają, lub przesunięcie ich trochę wstecz, oraz może o zlikwidowanie trybu pytań retorycznych, bo on tylko utrudnia lekturę. Podaję przykład kłopotliwych (choć samych w sobie mądrych) pytań: „Wzory tkanin nie stanowią jednak wyjątku. Skoro artysta może na potrzeby swojego warsztatu zaprojektować tkaninę, dlaczego nie miałby stworzyć i stroju? [pyt. retor.] Skomponować go z dostępnych lub znanych z rysunków elementów? [pyt. retor.] Nie da się zaprzeczyć, że w sztuce XV i XVI wieku trwają elementy ubioru, powielane w oparciu o grafikę. Tym samym obejmują one znacznie większy zasięg terytorialny niż w przypadku wzorów wykorzystywanych przez jeden warsztat. Każdy artysta będzie też poddawał strój swojej stylistyce – inaczej męski czepiec

malował Kulmbach, a inaczej Samostrzelnik. Czy oznacza to, że malują ten sam czy dwa różne elementy ubioru? [pyt. bez odp.] Czy jeżeli jeden z nich maluje go w oparciu o własne doświadczenie empiryczne, a drugi w oparciu o wzór graficzny, to są to te same czepce? [pyt. bez odp.] A jeśli Albrecht Dürer ukazuje na jednym ze swoich drzeworytów dziewczynę w *gollerze* i kopiuje to iluminator małopolski, to możemy mówić, że obaj mają na myśli ten sam element ubioru? [pyt. bez odp. – zapewne: tak] I które z tych przedstawień powinniśmy konfrontować z ubiorem materialnym? Oba? Tylko pierwsze? [pyt. bez odp.] A co jeśli to pierwsze stanowi już pewną *licentia poetica* artysty? [pyt. zawieszona, bez odp.]” (s. 42).

*

Autorka zmyślnie i nader słusznie wiąże ikonografię nagrobka Kazimierza Jagiellończyka z teologią polityczną średniowiecza i teorią „dwóch ciał króla” w ujęciu Ernsta H. Kantorowicza (co czyni za Marią Skubiszewską). Trzeba jednak pamiętać o silnej krytyce tej koncepcji. Wyrażali ją m.in. Norman Cantor, Bernhard Jussen, Lorna Hutson, Victoria Kahn, Richard Halpern, Morimichi Watanabe, po części też Stephen Greenblatt oraz Horst Bredekamp. Grzechem pierworodnym Kantorowicza – zarówno w *Dwóch ciałach króla*, jak i wcześniejszej monografii cesarza Fryderyka II – ma być zależność jego koncepcji od teorii teologii politycznej (polityki jako zsekularyzowanej teologii) Carla Schmitta, piewcy państwowego nacjonalizmu. Nie wiem, może trzeba się upewnić, czy wątpliwości krytyków nie odnoszą się w jakiejś mierze do zagadnień politycznej wymowy królewskiego stroju.

Tu rodzi się oczywiście pytanie, czy koncepcja Kantorowicza, operująca na historycznej materii monarchii angielskiej i francuskiej, przystaje do jakże odmiennego ustroju jagiellońskiej Rzeczypospolitej, a w niej – Królestwa Polskiego. Jak wiadomo, Jan Sowa, w *Fantomowym ciele króla*, próbował adoptować ją do realiów polsko-litewsko-ruskich, ale czynił to w odniesieniu do późniejszej epoki, do XVII–XVIII wieku i czasów dalszych, a jego neomarksistowskie (pożenione z neoliberalnymi) tezy nie mają akurat zastosowania w kwestii stroju koronacyjnego i królewskiego. Dobrze by było, gdyby pani Anna Wyszyńska rozwinęła pokrótce refleksję na temat zależności – bądź raczej niezależności – wizerunku króla (władcy elekcyjno-sukcesyjnego) od monarszo-republikańskiego ustroju państwa polskiego z lat 1386–1548 (biorąc przy tym pod uwagę statuty Zygmunta Starego z 1530 i 1538 roku).

*

Zastanawiam się nad tradycyjną tezą, powtarzaną z przekonaniem przez Autorkę, o tym, że moda w ubiorach jako zjawisko społeczne zrodziła się około połowy lub w 2. połowie XIV wieku, wraz ze zmianami w kroju dworskiej odzieży męskiej (a skądinąd – czemuż także nie damskiej?) na rzecz strojów obcisłych, krótkich, dopasowanych. Czy naprawdę tak było, czy raczej jest to wynik szerszego zaistnienia obrazu tych strojów w ikonografii sztuki, a braku lub mizernej reprezentacji tychże w epokach wcześniejszych? Druga odpowiedź jest, moim zdaniem, słuszna. Ubiory obficie pojawiają się w sztuce XIV wieku i więcej ich przedstawień się zachowało, uznajemy zatem, że wcześniej zmiennej mody jako takiej po prostu nie było, a istniał tylko strój oficjalny i tradycyjny (modzie niepoddany) oraz codzienny – tworzące kategorię „antymody”, „nie-mody” (*anti-fashion, unfashion*).

Nie twierdzą oczywiście, że w XIX stuleciu nie nastąpiło przyspieszenie przemian w strojach, bo ogólnie wszystko stale przyspiesza (czas się względnie skraca, bo przestrzeń wszechświata rozszerza się coraz szybciej), lecz myślę sobie, że moda w środowiskach dworskich istniała wcześniej, jeśli nie zawsze, choć pewnie poddana różnym czasowym fluktuacjom i fulguracjom. Modne stroje istniały w starożytnym Rzymie, w kręgach patrycjuszy, acz ich zmiany rozciągnięte były w czasie. Świat muzułmański dobrze znał zjawisko mody, i to od bardzo wczesnego czasu; wedle tradycji Abu al-Hasan ‘Ali Ibn Nafi, znany jako Zirjab (789–857), muzyk i poeta, zasłynął na dworze umajjadzkich emirów Kordoby z wprowadzenia sezonowych mód w ubiorach oraz pachnidłach. Miniatorstwo XII–XIII wieku – w dziełach dydaktycznych, takich jak *Libro de los castigos o documentos para bien vivir* króla Sancha IV Kastyljskiego, w kodeksach tekstów antycznych, jak *Terencjusz* z opactwa St. Albans (Bodleian Library MS. Auct. F. 2. 13), licznych przedstawieniach bitew i historii ze Starego Testamentu i dziejów świeckich, czy w ilustracjach wczesnych powieści rycerskich – zdaje się w pewnej mierze oddawać różnicowanie i zmienność strojów, mimo zabiegów anachronizacji, aktualizacji i archaizacji.

Pierwotne genderowe, seksualne oraz społeczne uwarunkowania ubioru (jako instrumentu doboru płciowego – wedle neodarwinistów – i jako „mechanizmu odróżniania” jednostki lub grupy we wspólnocie – wedle Bourdieu i socjologów) wskazywałyby na to, że moda i modniostwo muszą być integralnie zawarte w samej istocie ubioru jako stroju i kostiumu. No, nie wiem, ale jakoś nie umiem uwierzyć, że moda – zmienny styl odzieży, znamionujący *façon d’être* elit społecznych, pojawiła się nagle, ni z tego ni z owego, w jednym określonym momencie historycznym. Jak napisał kiedyś Marcel Proust, mody zmieniają się, bo same powstają z potrzeby zmiany. A ta jest stała i ciągła.

Te moje dywagacje nie mają większego znaczenia dla ocenianej tu rozprawy Anny Wyszyńskiej, ale a nuż przydadzą się jej do własnych przemyśleń w tej kwestii i kto wie, może nieco zniuansuje ona tezę o narodzinach mody w 2. połowie XIV wieku.

*

Co do nieszczęsnego gołuchowskiego *Portretu Zygmunta I* rzekomego autorstwa Hansa Süßa von Kulmbacha, to nie ma o co kruszyć kopii. Anna Wyszyńska pokazuje, jak analiza ubioru przyczynia się do ustaleń atrybucyjnych, czyli do tego, jak bardzo nie jest to dzieło von Kulmbacha – i chwala jej za to! Píše: „Gołuchowskiego portretu Zygmunta Starego, od przeszło dziewięćdziesięciu lat funkcjonujący w literaturze naukowej jako domniemanego dzieła Hansa Suess von Kulmbach, nie sposób powiązać ze sztuką terenów Niemiec pierwszej połowy XVI wieku. Wątpliwa atrybucja, ustalona w oparciu o domniemane podobieństwo pomiędzy nakryciem głowy Jagiellona a czepcem noszonym przez postać ze sceny *Pokłonu Trzech Króli* [nieślusownie interpretowaną jako kryptoportret Zygmunta Starego], przy szczegółowej analizie kostiumologicznej jest niemożliwa do podtrzymania. Sposób malowania męskiego czepca, jak i futro gronostajowe na kołnierzu szuby (rzadko pojawiające się w sztuce Europy Środkowej tego okresu) wykazują bliższe związki ze sztuką terenów Italii”. Tyle że to trochę wyważanie otwartych drzwi, skoro Masza Sitek (której artykuł Autorka słusznie przywołuje, a która z kolei powołała się na tezy niniejszej, jeszcze wtedy nieopublikowanej dysertacji Autorki) zdecydowanie odrzuciła autorstwo von Kulmbacha i datowanie na okres życia Zygmunta Starego, opierając się m.in. na wynikach badań technologicznych, a dezatrybucję tę powtórzył za nią

Przemysław Mrozowski w książce o portrecie staropolskim. Mogę tylko powtórzyć to, co napisałem w recenzji dysertacji Maszy: Zgadzam się całkowicie, że *Portret Zygmunta Starego* z Gołuchowa nie jest i nie mógł być dziełem Hansa Süßa von Kulmbacha i że powstał po śmierci króla. Identyczność ujęcia dwóch wersji wizerunku – tej z Gołuchowa i z Uffiziów – świadczy o tym, że wykonano je jednocześnie, jeden egzemplarz dla tokańskiego księcia Cosima de' Medici, drugi zapewne dla kolejnego polskiego króla. Skoro autorem obrazu florenckiego był Cristofano dell'Altissimo di Papi – a właściwie jego warsztat – a on sam mógłby być twórcą także wariantu gołuchowskiego, lepszego malarsko od warsztatowego kopydła z Uffiziów, to oba egzemplarze musiałyby powstać po 1552 roku, kiedy Cristofano rozpoczął swoją działalność dla Medyceusza. Może i dokładnie tak nie było, ale sposób malowania wyraźnie wskazuje na najwcześniej połowę lub 2. połowę tego stulecia.

Niekwestionowaną zasługą Anny Wyszyńskiej jest wskazanie na kostiumologiczne związki portretu z Włochami, choć italianizm samego sposobu malowania jest tu dość oczywisty. Gronostajowa szuba występuje zresztą kilkakrotnie w portretach Cristofana dell'Altissima i jego warsztatu, opartych na serii Giovia, np. Pierfrancesco de' Medici, wielkiego księcia Wawrzyńca II Medyceusza, kardynała Roberta Pucciego i Giulii Gonzagi, otomańskiego sułtana Sulejmana Wspaniałego i mamelukiego sułtana Kajtbaja, choć oczywiście są one kopiami ze starszych oryginałów (F. Sottili, *Cristofano dell'Altissimo a Montauto: una serie perduta di 'uomini illustri' per Giovanni di Agnolo Niccolini*, „Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 85, 2018).

Nie od rzeczy byłoby sprawdzenie, na ile naprawdę wizerunki osób w płaszczu gronostajowym były rzadkie w sztuce środkowoeuropejskiej w 1. połowie XVI wieku i na ile futro to stanowiło prerogatywę monarszą lub władczą, skoro w scenie *Intronizacji króla* w *Pontyfikale Erazma Ciolka* wśród dostojników stojących w stallach dostrzegamy postać w gronostajowym płaszczu (i czepcu na głowie – ale nie złotym, lecz czerwonym). No i sama Autorka przytacza przykład gronostajowego stroju Konrada Celtisa na drzeworycie z Albertiny.

A z tą rzadkością gronostajowego insygnium w kręgu środkowoeuropejskim nie jest wcale tak prosto. Gronostajowe futro nosi (oczywiście) cesarz Maksymilian I, nie tylko na przytaczanym portrecie Strigla, ale też na drzeworycie Burgkmaira z ok. 1512–1513, ilustracji do *Weißkunig* – „Białego (!) Króla” – oraz drzeworycie również Burgkmaira *Wóz paradny Maksymiliana i Marii Burgundzkiej w Triumfalnym pochodzie Maksymiliana*, wydany w 1522–1526. Już wcześniej, jako jeszcze arcyksiążę austriacki, Maksymilian występuje w gronostajach na miniaturze *Zaręczyny Maksymiliana z Marią Burgundzką* z *Kroniki Flandrii* Anthonisa de Roovere (ok. 1500–1515; Brugia, Bibliothek Brugge, ms. 437). Habsburgowie widnieją w gronostajach w ikonografii spoza kręgu środkowoeuropejskiego, jak syn Maksymiliana, Filip Piękny, książę Burgundii i *iure uxoris* król Kastylii, na portrecie pędzla Mistrza Żywotu Józefa z ok. 1500 roku (Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten / Musées Royaux des Beaux-Arts) oraz na dyptyku przypisywanym Pieterowi van Coninxloo z ok. 1494 (Londyn, Nat. Gall.), ale też w obszarze środkowoeuropejskim – na tablicach *Drzewo rodowe Habsburgów* Konrada Dolego z 1497 roku (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstammer); w gronostajowym płaszczu widnieje tam m.in. Fryderyk III. Inny przykład to miniatura z wizerunkiem



Albrechta IV w jego *Godzinkach* z ok. 1455–1560 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, CVP 1846, fol. 1v).

Gronostajowe futro urzędowo zdobiło Kurhut, kapelusz wszystkich świeckich elektorów Rzeszy, oraz austriacką koronę arcyksiężącą. Jak zwraca uwagę sama Autorka, w drzeworycie Dürera upamiętniającym zjazd wiedeński z 1515 roku Władysław II, jego syn Ludwik oraz córka Anna mają na sobie futra gronostajowe, przynależne Władysławowi jako królowi Czech i elektorowi Rzeszy. W gronostajach (kapelusza i płaszcz elektorskiego) prezentowani byli sascy Wettinowie: Fryderyk III Mądry, Jan Stały (Mocny) i Jan Fryderyk I Wspaniałomyślny na serii obrazów z Weimaru, wykonanych ok. 1540–1545 w warsztacie Cranacha Starszego lub Młodszeo (Klassik Stiftung Weimar, inw. G 16–18) oraz na ilustracjach w *Sächsisches Stammbuch* (Drezno, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr.Dresd.R.3; https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/56803/212?tx_dlf%5Bpage-grid%5D=1&cHash=b4db56391c1bb332830d76c2e3d08615).



*

Drobne spostrzeżenie. W *Pontyfikale Erazma Ciolka* strój króla w trzech scenach: *Intronizacji*, *Koronacji* i *Homagium poddanych* – różni się barwą płaszcz: szczerozłotego, czerwono-złotego brokatowego i gładko purpurowego. Czy to dowodzi twierdzeń (Miodońskiej i innych) o realizmie tych przedstawień, oddając rzeczywistą odmienność strojów koronacyjnego, intronizacyjnego i homagialnego oraz odmienność pluviale stosowanego na wejście do kościoła od płaszcz stricte koronacyjnego, zgodną z przekazem Długosza oraz z relacją Antonia

Bonfiniego z węgierskiej koronacji Władysława II? Czy też jest konstruktem symbolicznym? Albo konstrukcją czysto artystyczną, wynikającą z potrzeby kontrastowego, zróżnicowanego optycznie i dającego dziełu postrzegalność zestawiania plam barwnych wedle Albertiowskiej zasady *amicizia dei colori*, przejętej przez Dürera w jego pismach teoretycznych (tu mamy zestawy: złoto – błękit – biel; czerwień ze złotem – błękit – purpura–żółcień; purpura – biel – zieleń/błękit)?

Warto podkreślić, że różnią się również korony: koronacyjna (otwarta, 9-promieniowa, z motywem heraldycznych lilii – Łokietkowa „korona Chrobrego”?) od ceremonialno-homagialnej (zamknięta, kabłąkowa – ta po Jagielle?). Czy użycie korony zamkniętej, niegdyś prerogatywy cesarskiej, miało tu oznaczać ideologię *rex est imperator in regno suo*?

*

I jeszcze drobne pytanie. Czy czepiec bywał noszony pod koronę? Tak jest np. na trojaku gdańskim Zygmunta I z 1537 (Iger G.37.2.d/R1) i polskim groszu gdańskim z 1538 roku (CNG 62.II.a; Kop.7322). Może więc to czepiec w zestawieniu ze zdjętą, złożoną na ziemi koroną w obu opisywanych miniaturach *Modlitewnika Zygmunta I* oznacza pokorny hołd składany Chrystusowi oraz Marii i Dzieciątku? (Autorka pisze o geście pokory tylko w odniesieniu do motywu zdjętej korony, i tylko w przypadku pierwszej z miniatur). Ziemska korona króla, zdjęta właśnie z głowy, na której pozostał tylko czepiec, przeciwstawiona jest koronie cierniowej Chrystusa, świętej relikwii, oraz koronie Marii, ukazanej jako Niewiasta Apokaliptyczna i Regina Coeli, koronowana właśnie przez anioły. Złoty królewski czepiec byłby oznaką pobożnej pokory i *pietas* monarchy. Byłaby to szczególna inwencja w budowaniu wizerunku Zygmunta.



To jest sytuacja analogiczna do omawianej przez Autorkę postawy Fryderyka Hohenzollerna ze skrzydła *Ołtarza Pokłonu Trzech Króli* Jana Pollacka, gdzie ma on na głowie złoty czepiec, spod hełmu zdjętego w akcie pokory i hołdu dla Dzieciątka i Marii z głównej sceny i trzymanego obok przez służbę. Mniej może analogiczna jest sytuacja drzeworytu Cranacha z Fryderykiem III Mądrym, księciem saskim, adorującym Marię z Dzieciątkiem, również przytaczanego przez Autorkę. Niemniej i tu czepiec może być znakiem pokory księcia wobec świętości Marii i boskości Jezusa, jak chciał Berthold Hinz i z czym Autorka się zgadza (i ja też). To samo powinno dotyczyć portretu tego kurfirsta na skrzydle *Ołtarza Księżąt Saskich* Cranacha St. (1507–1509, Dessau, Anhaltische

Gemäldegalerie), gdzie pod protekcją św. Bartłomieja weneruje Marię i adoruje Jezusa, a także jego portretu na tablicy, na której klęczy przed Marią z Dzieciątkiem jako Niewiastą Apokaliptyczną, również protegowany przez św. Bartłomieja (ok. 1515, Karlsruhe, Staatliche

Kunsthalle), wreszcie drzeworytu Cranacha z księciem modlącym się do św. Bartłomieja (po 1510, Albertina, DG1929/72). W miedziorytowym *Portrecie książąt saskich: Fryderyka III Mądrego i Jana Stałego* Cranacha St. z 1510 roku ten pierwszy, ukazany w czepcu, przesuwając paciorki różańca, a więc czepiec pojawia się znów w kontekście książęcej pobożności.

Redakcją tematu możnowładcy w akcie adoracji, dokonanej na niższym szczeblu hierarchii, byłby przytaczany przez Autorkę casus *Modlitewnika Gasztołda* (Monachium, Universitätsbibliothek), w którym kanclerz wielki litewski Olbracht Gasztołd adoruje na jednej miniaturze Chrystusa w scenie *Misericordia Domini*, a na drugiej swego patrona imiennego, św. Wojciecha, a w roli insygnium złożonego na ziemi występuje tam tarcza herbowa. A także w obu omawianych w dysertacji figurach asystencyjnych lub fundatorskich: w sandomierskim *Epitafium Stanisława Chrobrowskiego* oraz krakowskim *Zaśnięciu Marii* u Czartoryskich (Sylwester Ożarowski), gdzie na ziemi złożone są hełmy, a postacie w zbrojach noszą złote czepce.

Słowem, złoty czepiec w różnych scenach adoracji, weneracji i oracji funkcjonowałby między trzema postawami: okazałością splendoru (jako *zakładany pod* koronę, hełm, kapelusz), gestem pokory i retorycznego samoumniejszenia (jako pozostały *po zdjęciu* korony, hełmu czy kapelusza) a postawą wyrafinowanej skromności i powściągliwości (*noszony zamiast* korony, hełmu czy kapelusza), zgodną z postulatem *sprezzatury* Baldassara Castigliona¹.

*

Kwestię przedstawiania w złotym czepcu nie tylko władców i arystokracji, ale też mieszczańskich patrycjuszów, wyjaśnić można faktem, że są to zawsze przypadki patrycjusza blisko związanych z monarchami i przez nich uszlachconych. I tak Bonerowie mieli indygenat szlachecki od 1514 (Jan Boner h. Bonarowa), a Seweryn jako burgrabia krakowski, kasztelan biecki i baliński i pan na Balicach był niewiele niższy w hierarchii urzędowej niż wielu magnatów. To samo było z Fuggerami: Jacob został w 1511 roku podniesiony do godności barona Rzeszy (*Reichsfreiherr*), a w 1514 hrabiego Rzeszy, co zgadza się dobrze z datami powstania jego wizerunków, poczynając od drzeworytu Burgkmaira z 1511. Również Paumgartnerowie – w tym Stephan i Lukas na ich odmiennym tryptyku Dürera – prezentowali się jako osoby rycerskiego stanu, przynależąc do najwyższej klasy patrycjatu Norymbergi – Wolnego Miasta Cesarstwa, który to status zrównywał ich praktycznie z arystokracją Rzeszy. Należeli do ścisłej elity norymberskiej oligarchii, byli w niej jednym najstarszych rodzin, notowani już w 1255 roku, od 1396 byli członkami Rady Wewnętrznej miasta (*Innerer Rat*), a *Tanzstatut* z roku 1521 umieścił ich w grupie dziewięciu najważniejszych rodów. Jako reprezentanci cesarskiego miasta brali udział w Reichstagach. Hans II z augsburskiej linii rodu został w 1537 roku podniesiony przez cesarza Karola V do stanu baronów Rzeszy (*Reichsfreiherrn*) z tytułem *Freiherr Paumgartner von Hohenschwangau zum Schwanstein*.

*

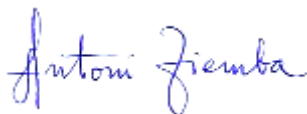
Na obrazie *Bitwa pod Orszą* złoty czepiec na głowie mają: (1) głównodowodzący Konstanty Iwanowicz Ostrogski, książę ruski, hetman wielki litewski, widoczny pod chorągwią z herbem własnym rodu; (2) inny przywódca, na szpicie oddziału, na lewo od chorągwi Korony Polskiej,

¹ Tak, tak ma być: *Baldassare Castiglione* → *Baldassar' Castiglion'* → *Baldassara Castigliona*. Nienawidzę odmiany: *Baldassarego Castiglione*. Od biedy znoszę formułę: *Baldassare'a Castiglione'a*.

chwytający za brodę Moskowitę, (3) jeden z panów, chyba ruskich, oficer napinający łuk, występujący nad środkową armatą. Natomiast czepce zwykle – białe, żółte i czerwono-żółte – noszą niektórzy piesi i bombardierzy przy armatach. Żaden z Moskowitów złotego (ani innego) czepca nie nosi.

To dobrze pasuje do rozpowszechnienia motywu złotego czepca w ikonografii Zygmunta Staroego i jego dworu, jako że obraz daje się datować w przedziale lat 1525–1535. Nadal zagadką pozostaje osoba zleceńodawcy. Król Zygmunt raczej nim nie był (bo wtedy musiałby chyba zostać jakoś symbolicznie uwidoczniiony w obrazie, jako wielki książę litewski lub król polski, a sztandar polsko-królewski byłby bardziej eksponowany, podczas gdy w obrazie zdecydowanie dominują chorągwie i proporce ruskie). Prędzej zamówił obraz sam książę Konstanty Iwanowicz Ostrogski, ewentualnie jego syn Eliasz (Ilia), zmarły w 1539 roku. Chyba że fundatorem był drugi syn Konstantego, Konstanty Wasyl (ur. 1526!), ale wtedy musielibyśmy przedtować dzieło na lata czterdzieste, co mało prawdopodobne, acz nie całkiem wykluczone. Tablica musiała być przeznaczona do jednej z rezydencji Ostrogskich, np. zamków w Ostrogu, Dubnie, Winnicy lub domu w Wilnie. Mimo tych luk w naszej wiedzy obraz dobrze ilustruje znaczenie złotego czepca jako znaku monarszej i (jak tu) książęcej *dignitas* oraz wielkopańskiej *magnificentia*.

Wszystkie powyższe uwagi, uzupełnienia i refleksje nie mają krytycznego charakteru i nie zmieniają postaci rzeczy – tej, że mamy do czynienia z niezwykle dobrą pracą doktorską i istotną dla badań monografią problemową. **Z pełnym przekonaniem uznaję dysertację pani Anny Wyszyńskiej pt. *STRÓJ W SZTUCE. ZE STUDIÓW NAD ROLĄ KOSTIUMOLOGII W BADANIACH HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNYCH NA PRZYKŁADZIE SZTUKI TERENÓW MAŁOPOLSKI KOŃCA XV I PIERWSZEJ POŁOWY XVI WIEKU*, za spełniającą wszystkie ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim przez Ustawę *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* z dnia 20 lipca 2018 roku (Dz. U. poz. 1668) oraz odpowiednie rozporządzenia prawne. Wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania doktorskiego, a finalnie o nadanie jej stopnia doktora w dziedzinie nauk humanistycznych, dyscyplinie nauk o sztuce.**



podpis elektroniczny zaufany E-PUAP