

Szczepańska, Jarosława

Malowane portrety epitafijne na Mazowszu z XVII i pocz. XVIII w.

Rocznik Mazowiecki 2, 253-297

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JAROSŁAWA SZCZEPAŃSKA

MALOWANE PORTRETY EPITAFIJNE NA MAZOWSZU
z XVII i pocz. XVIII w.*

Coloured Epitaph Portraits in Masovia from the Decline of 17th Century

1. Przedmiot badania

Tematem pracy są malowane na blasze portrety epitafijne, pochodzące z XVII i pocz. XVIII w., związane w sposób stały lub przejściowy z oprawą nagrobka lub epitafium. Terytorialnie temat pracy został ograniczony do obszaru historycznego Mazowsza. Terytorium właściwego Mazowsza obejmuje obszar trzech późniejszych województw: mazowieckiego, płockiego i rawskiego. Określenie granic tego terytorium, ustalonych już w XVI w., oparte zostało na spisach poborowych z XVI w., ogłoszonych przez A. Pawińskiego w „Źródłach dziejowych, t. XVI — Polska XVI w., t. V Mazowsze”¹. Podział ten zdołał się utrzymać w zasadzie do końca dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej. Portrety te w większości znajdują się w kościołach na terenie Mazowsza, stanowiąc uzupełnienie nagrobków i epitafiów. Na ogólną liczbę 30 omawianych portretów 23 zabytki znajdują się obecnie w kościołach, a 7 w muzeach. Spośród nich można wyodrębnić dwa większe zespoły — zespół łowicki i warszawski. Zespół łowicki, składający się z 15 portretów, znajduje się w kolegiacie; zespół warszawski, liczący również 15 obrazów — w muzeach i kościołach. W katalogu uwzględniłam również dwa portrety z Węgrowa, mimo że miejscowość ta leży już poza granicami Mazowsza, wychodząc z założenia, że zbyt rygorystyczne trzymanie się granic, w tym wypadku, mo-

* Skrót pracy magisterskiej wykonanej na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. dra Władysława Tomkiewicza w Katedrze Dziejów Kultury Artystycznej UW.

¹ S. Pazyra: *Geneza i rozwój miast mazowieckich*. Warszawa 1959, s. 7.

Wśród omawianych 30 zabytków mazowieckich nie zaobserwowałam większej różnicy między portretami owalnymi i okrągłymi w epitafiach a portretami tego samego kształtu wypełniającymi nagrobki, oczywiście poza różnicą wynikającą z poziomu wykonania i wymiarów obrazu. W związku z tym, przez określenie „portrety epitafijne” rozumiem te wszystkie portrety owalne i tonda malowane na blasze, które uzupełniają lub uzupełniały epitafia i nagrobki lub były zawieszane nad tablicami poświęconymi pamięci zmarłego. Do grupy tej włączam również portrety owalne i tonda, co do których istnieje przypuszczenie, że były związane z oprawą epitafium lub nagrobka.

2. Zestawienie chronologiczne i terytorialne

Materiał, którym dysponowałam w czasie badań, przedstawia się następująco:

W I połowy XVII w. pochodzą 2 portrety				
z lat pięćdziesiątych	XVII w. pochodzą 2 portrety			
„ sześćdziesiątych	„ „ „	5	„	
„ siedemdziesiątych	„ „ „	6	„	
„ osiemdziesiątych	„ „ „	3	„	
„ dziewięćdziesiątych	„ „ „	8	„	
„ 1700—1718	„ „ „	4	„	

Pod względem terytorialnym można wyróżnić dwa większe skupiska — Łowicz i Warszawę. W warszawskich kościołach znajdują się 4 portrety (kościół Kamedułów na Bielanach i kościół Św. Antoniego), a 7 w muzeach. 4 portrety znajdują się w mazowieckich kościołach prowincjonalnych (Węgrów, Tarczyn i Raszyn). W kolegiacie w Łowiczu znajduje się ich 15.

3. Zestawienie z punktu widzenia formy i funkcji

a) Ze względu na kształt, wśród omawianych 30 portretów można przeprowadzić następujący podział: najczęściej spotykane portrety mają kształt owalu, zaobserwowany aż w 26 wypadkach; pozostałe 4 stanowią tonda.

b) Pod względem funkcji, na 30 portretów 23 są związane z nagrobkami i epitafiami, a 6 portretów również pełniło podobną funk-

cję. Jedynie co do jednego nie ma pewności, jaką funkcję pełnił, chociaż wiele wskazuje na to, że był on również wkomponowany w epitafium czy nagrobek. Jest to portret kobiety z rodziny Binnenthal.

c) Ze względu na rodzaj tła, na 30 portretów 18 jest malowanych na złotym tle, 12 — na ciemnym. Zależność tła od kształtu wizerunku przedstawia się następująco: najwięcej ze złotym tłem jest portretów w kształcie owalu — 15, tonda ze złotym tłem są 3. Pozostałe to: 11 portretów owalnych i 1 tondo — malowane na ciemnym tle.

d) Ze względu na sposób przedstawienia, najczęściej spotykanym sposobem przedstawienia zmarłych jest ujęcie w popiersiu ze zwróceniem głowy $\frac{3}{4}$ w prawo od patrzącego. Takich portretów jest 20. Portretów, w których model jest przedstawiony ze zwróconą głową w lewo od patrzącego, jest 9, en face — zaledwie jeden, i to z nieznacznym odchyleniem głowy w lewo.

e) Ze względu na sposób umieszczenia w nagrobku i epitafium, znane jest usytuowanie 25 portretów epitafijnych: 13 portretów zajmuje górną część nagrobka lub epitafium (w tym 1 portret pierwotnie był umieszczony nad drzwiami zakrystii).

3 portrety są jak gdyby wyodrębnione z epitafium, znajdują się w oddzielnym zwieńczeniu, w kartuszu nad gzymsem,

1 portret zajmuje środkową część epitafium,

1 „ jest zawieszony nad płytą nagrobkową,

1 „ uzupełnia nagrobek iluzjonistyczny,

2 portrety są umieszczone w nagrobku rodzinnym, dwudzielnym,

3 „ „ „ w epitafium zbiorowym, rodzinnym,

1 portret znajduje się w kartuszu pod sufitem kościoła.

4. Symbolika złotego tła i ukierunkowanego wzroku

Oddzielnym zagadnieniem jest sprawa złotego tła i ukierunkowanego wzroku. Jak wiemy, złote tła spotyka się bardzo często w ciągu XVII w., występują one również w XVIII w. Są one reliktem tradycji gotyckiej. Wydaje się, że istniejąca tu ciągłość tradycji mogła mieć w większej mierze zabarwienie ideowe, aniżeli wypływać z pobudek dekoracyjnych, choć i te drugie mogły nie mniejszą odegrać rolę. W pełnym kontrastów okresie baroku kierowanie myśli ku niebu, w zaświaty, znajdowało swe potwierdzenie z jednej strony w długich inskrypcjach łacińskich, pełnych nabożnych inwokacji i filozoficznych sentencji, z drugiej — mogło wizualnie, bardziej dostępnie dla szerokiego odbiorcy, ukazywać życzenie towarzyszące zmarłemu w jego ostatniej drodze i cel dążeń ludz-

kich — niebo. Tak więc złote tło symbolizowałoby niebo. Nie jest rzeczą przypadkiem, że wiele portretów kanoników i wyższych duchownych z kolegiaty łowickiej jest malowanych na złotych tłach. Byliby więc to zmarli predestynowani już niejako z urzędu do osiągnięcia nagrody niebieskiej.

Taka próba wytłumaczenia symboliki złotego tła w portrecie epitafijnym może stanowić jedynie przypuszczenie — jak sądzę, dość prawdopodobne; nie udało mi się bowiem dotrzeć do żadnego źródła informacji w tej sprawie. Nie wiadomo też, od czego zależało namalowanie złotego tła w obrazie. Czy było ono malowane na wyraźne życzenie odbiorcy, czy może tylko było zarezerwowane dla ludzi specjalnej grupy, których sposób życia czymś się różnił od innych? A może malowanie złotego tła było zwyczajowo przestrzegane w obrębie jednego cechu, trudniącego się masową produkcją wizerunków epitafijnych? Pytania można by mnożyć w nieskończoność. Inną cechą, która może najbardziej dobitnie, poza złotym tłem, charakteryzuje te portrety i zbliża je pod względem formalnym do wizerunków trumiennych, są wyeksponowane niejako, wyraźnie „ukierunkowane” oczy. Są one zazwyczaj skierowane na wprost widza, jak gdyby „wnikające w głąb”. Odnosi się wrażenie, że cały wysiłek malarza skoncentrował się właśnie na partii oczu przez nadanie szczególnej wymowy ich spojrzeniu. Zasięg ich spojrzenia, odległy, jakby ponadczasowy, zdaje się przekraczać mury świątyni. Być może, źródłem tego sposobu malowania była jakaś szczególna symbolika, trudna dziś do odczytania.

Interesujących, choć odległych analogii dostarcza porównanie z nagrobkową rzeźbą neapolitańską. Leo Bruhns w swej źródłowej i bogatej pracy o nagrobkach renesansowych i barokowych we Włoszech omawia m. in. pomniki grobowe, które pod wpływem sztuki hiszpańskiej powstały w Neapolu². Charakterystyczną ich cechą jest nawiązanie bezpośredniego kontaktu między ołtarzem a postacią adorującego zmarłego³, potraktowaną w sztuce neapolitańskiej przeważnie pełnoplastycznie. Oznaką stosunku adoracji jest w tych nagrobkach i epitafiach odpowiedni gest rąk, zgięcie kolana, zwrot głowy, kierunek wzroku. W uderzający sposób — jak powiada L. Bruhns — popiersie zmarłego kieruje spojrzenie na ołtarz, zwracając się do świętych, patronów i orędowników

² L. Bruhns: Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1940, T. IV.

³ Zwrócił mi na to uwagę dr M. Karpowicz. Również J. Ruszczycka w swojej pracy pt. „Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu” powołuje się na spostrzeżenia Bruhnsa.

z prośbą o nabożeństwo za własną duszę. Z lat po 1601 r. pochodzi epitafium Tiberia Cerasio z jego kaplicy Santa Maria del Popolo. Rzeźbiona w owalnym medalionie głowa zmarłego wyraźnie zwrócona jest w kierunku ołtarza kaplicy. Podobnych przedstawień, w których główną rolę odgrywał wzrok skierowany w stronę ołtarza czy kaplicy, jest w rzeźbie włoskiej więcej. Byłby to zatem jeszcze jeden dowód, przemawiający za wpływem sztuki włoskiej. Sama idea pozostaje nie zmieniona — portrety różnią się tylko techniką i poziomem. I tu, i tam we wzroku zmarłego, skierowanym na ołtarz czy do wnętrza kaplicy, kryje się prośba o modlitwę i nadzieja osiągnięcia łaski zbawienia. Interesujące byłyby zapewne testamenty i zlecenia fundatorów, gdyż mogłyby rzucić nieco światła na tę sprawę. Z drugiej strony, takie analizowanie naszych epitafiów i nagrobków nie w każdym wypadku może zdać egzamin, ponieważ — jak wiemy — były one niekiedy przenoszone z miejsca na miejsce, a i samo rozmieszczenie ołtarzy wewnątrz kościołów też się zmieniało. Przy szukaniu potwierdzenia tej wielce prawdopodobnej wersji wytłumaczenia symboliki wzroku trzeba byłoby znać pierwotny stan zachowania, tj. dawny wygląd wnętrza kościoła, oraz prześledzić pod tym kątem przykłady z innych dzielnic Polski.

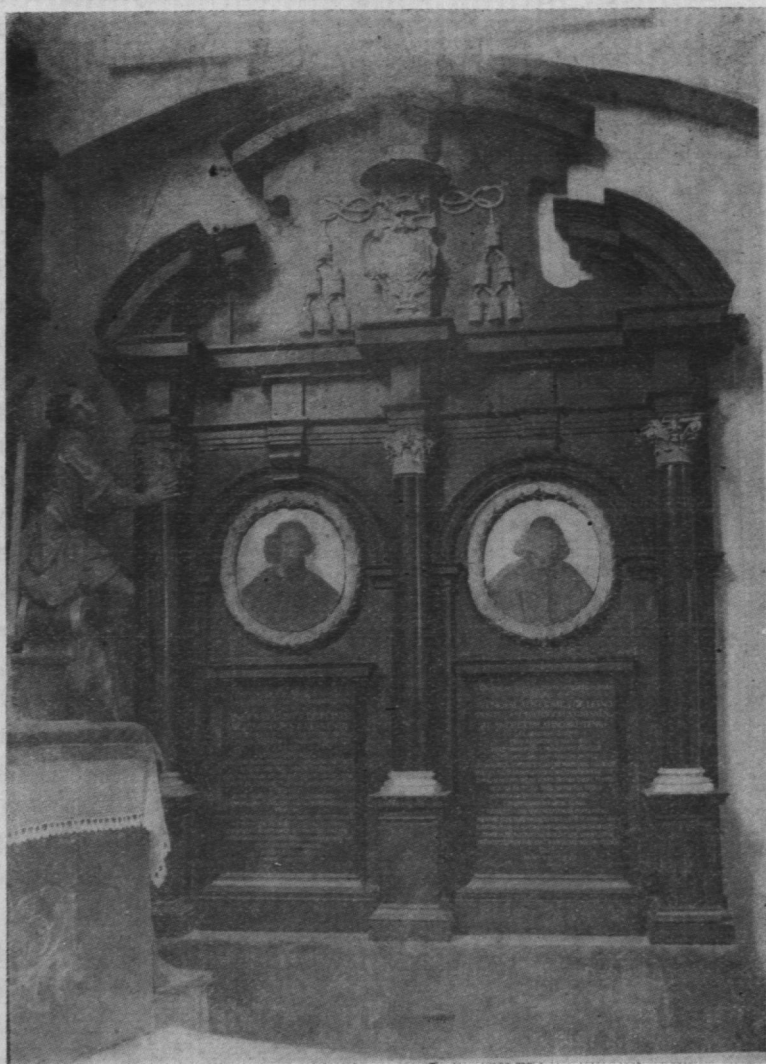
Wróćmy jednak do zabytków mazowieckich. Znanе jest usytuowanie 25 portretów związanych z nagrobkami i epitafiami. Najwięcej epitafiów, bo 8, zostało umieszczonych na filarach kościoła, gdzie z reguły nie jest trudno o bliskie sąsiedztwo z ołtarzem. W prezbiterium lub w pobliżu prezbiterium umieszczono 6 nagrobków i epitafiów, w tym w jednym wypadku bardzo blisko głównego ołtarza (nagrobek arcybiskupów Leszczyńskich w kolegiacie łowickiej)⁴. Na ścianach naw bocznych znajdują się 2 epitafia i nagrobki, w kaplicach lub w pobliżu kaplicy — 6, nad drzwiami zakrystii znajdowało się 1 epitafium. Umieszczenie epitafiów nad drzwiami również miało znaczenie symboliczne, drzwi symbolizują bowiem przejście do świata zmarłych⁵. W nawie głównej umieszczono 1 epitafium i nad oknem transeptu, wysoko pod sufitem kościoła — 1. W każdej z wymienionych sytuacji można by doszukać się celowego, zaplanowanego z góry takiego umieszczenia portretu zmarłego w epitafium, by jego wzrok był skierowany na ołtarz.

⁴ Mimo tak bliskiego sąsiedztwa z ołtarzem głównym wzrok obu arcybiskupów nie jest skierowany na ołtarz, lecz w przeciwnym kierunku. Prawdopodobnie portrety były tak namalowane, by spojrzenie zmarłych padało na celebrującego mszę świętą. Uwagę tę zawdzięczam drowi M. Karpowiczowi.

⁵ Wiadomość tę podał mi dr M. Karpowicz na podstawie artykułu (który jest w druku) prof. J. Białostockiego w księdze pamiątkowej ku czci profesora Wł. Tomkiewicza.



Portret epitafijny nieznaney kobiety, ok. 1620 r.
Muzeum Narodowe w Warszawie



Nagrobek z portretami epitafijnymi arcybiskupów Leszczyńskich,
ok. 1660 r., Łowicz, kolegiata



Portret epitafijny nieznanego mężczyzny, ok. 1660 r.
Muzeum Narodowe w Warszawie



Portret epitafijny nieznanego mężczyzny, ok. 1660 r.
Muzeum Narodowe w Warszawie

5. Grupy typologiczne

Podział na grupy typologiczne ma charakter umowny i nie zawsze pokrywa się z podziałem socjologicznym. Nie pokrywa się również z podziałem chronologicznym. Kryterium służącym do klasyfikacji są realia: kostium, fryzura, poza — nadające określone piętno omawianej grupie portretów. Poszczególne grupy w ramach tego, bądź co bądź, konwencjonalnego podziału często się ze sobą pokrywają. Portrety te można podzielić na trzy zasadnicze grupy:

- 1) portrety o realiach sarmackich,
- 2) „ o realiach ogólnoeuropejskich,
- 3) „ kobiece.

Ogólną cechą pierwszej grupy portretów jest jej rodzimość, specyficzny koloryt lokalny, nadający im jedyny i nieporównywalny z niczym charakter. Tu najpełniej można uchwycić to, co składa się na szczególną atmosferę obrazu, która wpływa na jego formę: poza, niekiedy zabarwiona dumą i pychą szlachecką, realia stroju, sposób noszenia fryzury i wąsów. To wszystko sprawia, że dotychczasowe wyobrażenia o rodzimej formie malarstwa znajdują tutaj swoje potwierdzenie. Dlatego też można je określić mianem portretów o realiach sarmackich.

W skład tej grupy wchodzi 5 portretów mężczyzn w średnim i starszym wieku. Są one do siebie w jakiś sposób podobne — przy czym na podobieństwo to składa się nie tylko zbliżony typ fizjonomiczny, podobny sposób noszenia stroju i wąsów oraz moda podgolonych czupryn, lecz sięga — jak się wydaje — nieco głębiej, w sferę biologiczno-psychologiczną. Jak zauważył prof. T. Dobrowolski, w portrecie tym można odnaleźć stereotyp Polaka jako synonimu szlachcica i w tym znaczeniu portret ten uznać za wynik oddziaływania środowiska, które wytworzyło sobie pewne wyobrażenie o fizjonomicznym typie polskim⁶. Wspólną cechą większości portretowanych osób jest biologizm, często spotykany wyraz buty i pewności siebie, samozadowolenie potwierdzające w ten sposób ich znaczenie społeczne i sam fakt istnienia. Szczególnie zasługuje na uwagę moment, że pomimo cechującego je realizmu nie w każdym wypadku można spotkać się z pogłębieniem wyrazu psychologicznego, co z drugiej strony nie powinno dziwić, gdy się weźmie pod uwagę nierówny poziom poszczególnych obrazów. Za najbardziej wartościowy pod względem poziomu artystycznego można uważać w tej grupie portret Adama Kotowskiego, powstały pod wpływem malarstwa holenderskiego

⁶ T. Dobrowolski: *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*. Kraków 1948, s. 211.

(tablica XXVIII). Ten portret, jak i portret nie znanego bliżej szlachcica, pochodzący z kościoła św. Antoniego w Warszawie, zwraca uwagę jakimś niepokojem, w odróżnieniu od pozostałych portretów w tej grupie, spokojnych, niemal statycznych. W portrecie Adama Kotowskiego, słusznie uważanym za najlepszy wizerunek z warszawskich portretów tego okresu, można doszukać się próby pogłębienia wyrazu psychologicznego. Nieprzeciętny charakter tego człowieka, zdolności i silna wola oraz burzliwe życie zdają się odbijać w wyrazie jego twarzy. Pewną przeciw wagę tej wewnętrznej ruchliwości stanowi portret z kościoła św. Antoniego, w którym późnobarokowy niepokój ma charakter raczej zewnętrzny. Efekt dynamiki został tu osiągnięty poprzez gest energicznego odrzucenia delii; heroiczna poza i butna mina sprawiają, że model jest trochę upozowany „na Sobieskiego”.

Trzy następne portrety przynależne do tej grupy mają pewne cechy wspólne; tondo mężczyzny na złotym tle (tabl. XIX), portret z Muzeum Narodowego (tabl. XXI) i portret mężczyzny w zbroi (tabl. XX) przedstawiają poważnych i skupionych obywateli, stanowiących uosobienie zamożności i spokoju, a może podsumowujących swoją przeszłość i wybiegających myślą w zaświaty. Różni się nieco od nich portret mężczyzny w zbroi (tabl. XX). Jest to portret młodego szlachcica, zwracający uwagę nieprawdopodobnie wydłużoną głową. Badawcze spojrzenie ciemnych oczu i zakręcony lekko wąs nadają mu wyraz pewności i energii, niezbędnych w sprawowanym przezeń rzemiośle.

Przystępując do omówienia drugiej grupy portretów, liczących 21 sztuk, nazwanych tu umownie portretami o realiach ogólnoeuropejskich, pragnę na wstępie wyjaśnić, że grupa ta na pierwszy rzut oka wydaje się nieco inna od omawianej poprzednio. Odmienność ta nie zawsze wynika z różnic etnicznych czy odrębności kostiumologicznych, choć te ostatnie niejednokrotnie decydują o ostatecznym wyglądzie portretu. Portrety te, w przeciwieństwie do grupy pierwszej, mogłyby powstać w każdym innym kraju na Zachodzie. Ich cechą jest pewna powszechność, wyrażająca się ogólnie przyjętymi wartościami formalnymi i brakiem tych specyficznych cech rodzimych, które stanowią o odrębności sztuki lokalnej. Można tu zaobserwować dwa nurty czy raczej wpływy: liczniej reprezentowany kierunek „flamizujący”, charakteryzujący się niejako zewnętrznymi, formalnymi cechami — ciemną tonacją, pewną lapidarnością ujęcia i surowością oraz ograniczoną gamą kolorystyczną. Wpływ francuski widać w bardziej może wyszukanej pozie i przede wszystkim w szczegółach kostiumologicznych, w czym znaczną rolę odgrywa duża, wypełniająca niekiedy całą płaszczyznę obrazu peruka na głowach modeli. Grupa ta obejmuje przedstawicieli różnych stanów, przeważa jednak duchowieństwo. Portrety duchownych, w największej może mie-

rze, mają cechy mieszczkańskich portretów typu północnego. W skład tej grupy wchodzi portrety duchownych z kolegiaty łowickiej, charakteryzujące się na ogół przeciętnym poziomem wykonania i, mimo że powstały na przestrzeni wielu lat, wykazujące pewną ciągłość tradycji warsztatowej. Stosowane często złote tła, podobieństwo ubiorów kapłańskich, dostojność i powaga w obliczach modeli upodabniają je do siebie. Panegiryzm przeszedł tu całkowicie w sferę napisów; to, czego nie wypada ukazać na obliczu modela — powinno znaleźć zwielokrotniony wyraz w wyszukanych zwrotach łacińskich.

Malarz, który wykonał bielańskie epitafia królewskie, pozostawał pod wpływem sztuki holenderskiej. Oryginalny jest pomysł namalowania iluzjonistycznego epitafium na blasze, tworzącego jedną całość z portretem umieszczonym w górnej części, wśród nagromadzonych licznych panoplii i ryszunków wojennego. Spośród trzech bielańskich portretów królewskich dwa, to jest portret Michała Korybuta Wiśniowieckiego (tabl. XXV) i Jana Kazimierza (tabl. XXIV), wykazują pewne cechy (niezależnie od wpływów północnych) wpływu sztuki francuskiej. Wrażenie to uzyskuje się dzięki realiom stroju i fryzury. Nastąpiło tu pewne przemieszanie wpływów: koncepcja epitafium z panopliami to wpływ sztuki północnej z dodatkiem mody francuskiej. Różni się trochę od tych dwóch trzeci portret bielański, jak również iluzjonistyczne epitafium Władysława IV (tabl. XXIII). Jest to, w innym sensie i w większej może mierze, wytwór kompilacji, połączenia wzorów północnych z rodzimym ujęciem, nawet „sarmacką interpretacją”. Tę odmienną wrażenia wywołuje nie tylko złote tło (w przeciwieństwie do dwóch poprzednich, malowanych na ciemnym tle). Skromna peruka i „sarmacki wąs”, zawinięty do góry, oraz pewien witalizm w wyrazie oblicza (w przeciwieństwie do zmęczonych twarzy dwóch poprzednich królów) podkreślają to wrażenie.

W związku z koncepcją epitafium z panopliami należy przytoczyć interesujące spostrzeżenie dra księdza Szczęsnego Dettloffa, że w ostatniej ćwierci XVII w. pojawił się u nas typ pomników, który by można nazwać „wojennym”, ze względu na użycie, jako głównego motywu, dawnych panoplii, przemienionych na trofea wojenne⁷. Typ ten wywodzi się z Holandii, gdzie motywow ten użył po raz pierwszy w tej formie Rombout Verhulst na pomniku admirała Trompa w Delfcie około 1655 r. Stosowany na razie dekoracyjnie jako obramienie tablicy z napisem, np. na epitafium Zebrzydowskich (1675) i na tablicy pamiątkowej ku uczczeniu odsieczy wiedeńskiej (1686) w katedrze krakowskiej, łączy się ten temat z czasem z plastyką figuralną. Tak więc informacja księdza Dettloffa wyjaśniałaby koncepcję tych wojennych epitafiów bielańskich.

⁷ S. Dettloff: Rzeźba polska do początku XVIII w., w: „Wiedza o Polsce”. T. II, s. 507—571.

Do bielańskich portretów nawiązuje portret Wojciecha Opackiego z jego epitafium znajdującego się w kościele w Raszynie (tabl. XXVI). Można by dostrzec pewne podobieństwo fizjonomiczne między W. Opackim a Michałem Korybutem, podkreślone jeszcze identycznymi perukami i podobnymi żabotami. Czy podobieństwo to było przypadkowe, czy zaplanowane w celu upodobnienia się do zmarłego króla — nie wiadomo, fakty takie przecież się zdarzały. Pewną rolę mogły odegrać wymagania mody i kontakty z dworem, a być może, i swoisty snobizm. Trudno jest powiedzieć coś więcej na ten temat, nie znając życiorysu i upodobań Wojciecha Opackiego.

Do typu „obcego” zaliczyć również można portret Jana Reisnera, malarza i geometry królewskiego związanego z dworem (tabl. XXIX). Już sam typ urody, etnicznie obcy, nie słowiański, w pewnej mierze upoważnia do takiej klasyfikacji. Jakkolwiek portret jest mocno zniszczony, niemniej jednak doszukać się w nim można dalekich związków ze sztuką obcą kręgu północnego, pod której wpływem pozostawał twórca portretu. Trudno powiedzieć, czy jest to autoportret Reisnera, brak jest na to jakichkolwiek dowodów⁸, osobiście wydaje mi się, że portret powstał w okresie wieku dojrzałego modela lub jest kopią portretu wcześniejszego (artysta zmarł w wieku 58 lat), a portret przedstawia mężczyznę w średnim wieku, około 45-letniego. Brak jest również dowodu wykluczającego autorstwo J. Reisnera.

Trzecią kolejną grupę stanowią portrety kobiece. Potraktowane zostały oddzielnie, głównie ze względu na specyfikę stroju. W skład tej grupy wchodzi 4 portrety, wśród których 1 przedstawia kobietę młodą, 3 pozostałe — kobiety w starszym wieku. Widoczne są tu wpływy sztuki obcej, głównie holenderskiej. Bardziej szczegółową klasyfikację utrudnia brak jakiegokolwiek informacji o modelach oraz podobieństwo strojów, jakich używały starsze kobiety ze stanu mieszczańskiego i szlacheckiego. Dwa portrety reprezentują typ statecznej matrony polskiej.

Z realiów strój trudno wywnioskować, z jakiego środowiska wywodzą się obie kobiety (tabl. XVII i XXII), bowiem w tym okresie czasu podobnie ubierały się szlachcianki i mieszczyki. W wypadku wymienionego portretu (tabl. XVII), istniejąca informacja w kartotekach muzealnych mówi, że przedstawia on osobę z rodziny Binnenthal. Mogłoby to sugerować przypuszczenie, na podstawie brzmienia nazwiska, że portretowana kobieta była pochodzenia mieszczańskiego. Taka sugestia, nie poparta dowodami, może być zresztą całkowicie mylna. Obydwa te portrety są do siebie podobne; zauważyć w nich można jakiś nieuchwytny wyraz

⁸ M. Karpowicz w artykule: Jan Reisner, zapomniany malarz i architekt („Biuletyn Historii Sztuki” 1959, T. XXI) kwestionuje autorstwo Reisnera.

zamyślenia, powagi i smutku, wypływający może z mądrości i doświadczenia wieku starszego. Może to sugestia zbyt ryzykowna, ale wydaje mi się, że nuta powagi i refleksji częściej charakteryzuje portrety mieszczańskie niż szlacheckie, w których uderza przede wszystkim powierzchowny biologizm i pycha rodowa. Dwa następne portrety w tej grupie wykazują pewną zależność od wpływu sztuki obcej. Portret Małgorzaty Kotowskiej (tabl. XXVII), upozowanej trochę na Pallas Atenę (pancerz), trochę na Marysienkę Sobieską (zbliżony typ urody, podkreślony fryzurą), pozwala przypuszczać, że malarzowi nie obce były osiągnięcia malarstwa holenderskiego i francuskiego. W większej mierze zależność od sztuki północnej wykazuje portret Heleny z Rybczyńskich Iounga; żony wójta z Węgrowsa (tabl. XXX). Ta młoda kobieta reprezentuje holenderski typ urody, wyrażający się w pewnej bujności kształtów, kontraście koloru oczu i włosów oraz zaakcentowaniem stroju przez bogactwo kornek.

6. Przekrój socjologiczny

Omawiane portrety przedstawiają ludzi wszystkich niemal warstw społecznych, z wyjątkiem chłopów. W rozbiciu na poszczególne stany, zawody i płeć podział ten wygląda następująco:

duchownych i wyższych dostojników kościelnych	16
kobiet	4
przedstawicieli stanu szlacheckiego	3
królów	3
wojskowych	1
artystów	1
bliżej nie określonych	2

Tę ostatnią pozycję stanowią 2 portrety mężczyzn, których trudno zakwalifikować do określonego stanu czy zawodu.

Duchowni, najliczniej reprezentowani wśród portretowanych, piastowali za życia różne godności — od kanoników po arcybiskupów. Bliższe powiązania z dworem królewskim mieli: niektórzy z wyższych dostojników kościelnych, zatrudniony na dworze architekt i malarz królewski, Jan Reisner, nieznany wojskowy, podkomorzy Wojciech Opacki z Raszyńska, Adam Kotowski — stolnik wyszogrodzki, i jego żona, Małgorzata, dama dworu.

O trzech portretowanych mężczyznach nic bliżej nie wiemy; jeden z nich należał zapewne do stanu szlacheckiego. Dwaj pozostali (tabl. XIX i XXI) przypuszczalnie mogli należeć tak do stanu mieszczańskiego, jak

i szlacheckiego. O kobietach wiemy znacznie mniej. Znany jest jedynie życiorys Małgorzaty Kotowskiej. Helena Iounga była żoną wójta w Węgrowie, zmarła młodo. Nic natomiast nie wiemy o dwóch starszych niewiastach poza przypuszczeniem, że mogły należeć do stanu mieszczańskiego.

Wśród portretowanych mamy dwie pary małżeńskie: Adam i Małgorzata Kotowscy, o których życiu wiemy stosunkowo wiele, i para bliżej nie zidentyfikowana. Na podstawie bliskiego podobieństwa portretów, tj. kształtu, wymiarów i sposobu malowania można przypuszczać, że jest to para małżeńska. W stroju kobiety widoczne są pewne oznaki żałoby — jej mąż przypuszczalnie zmarł wcześniej.

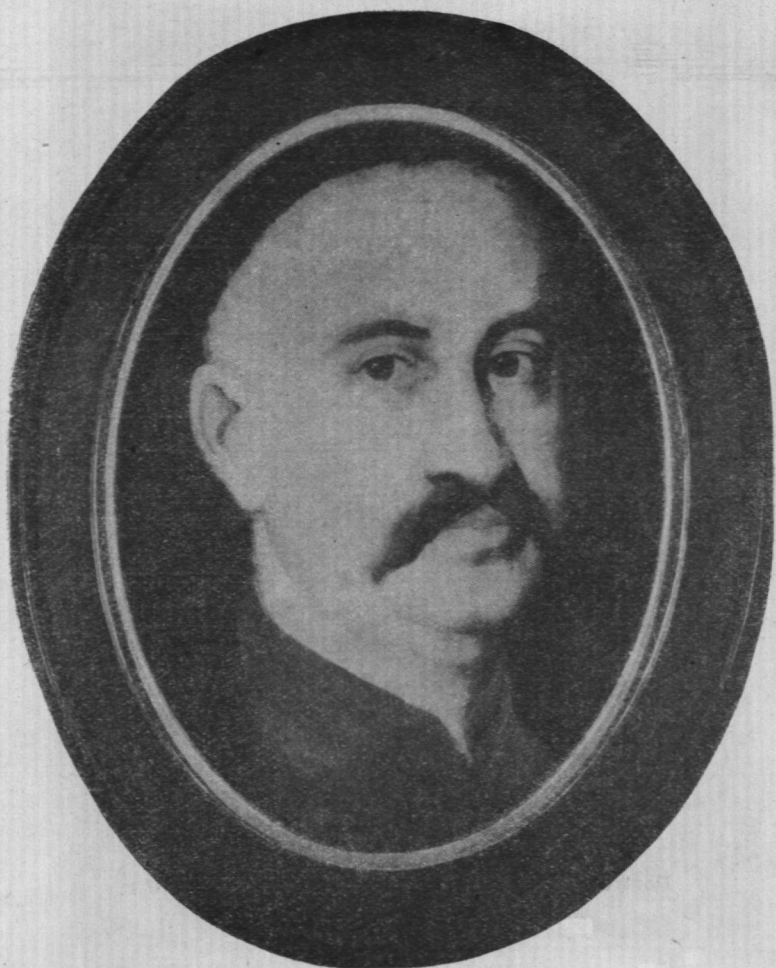
Szczególnie zasługuje na uwagę osoba Adama Kotowskiego, nobilitowanego szlachcica, syna chłopca, którego droga życiowa do herbu i majątku była dość niezwykła i stanowiła swoisty przykład awansu społecznego w XVII w.

Losy tych ludzi wiążą się niekiedy z sobą. W fundowanych po śmierci epitafiach i nagrobkach czytamy strofy wychwalające ich czyny i zalety, a przemilczające sprawy, których — przynajmniej niektórzy z nich — powinni się wstydzić. Wynikało to z czysto ludzkich względów i życzenia, aby pozostali na zawsze wzorem w pamięci potomnych.

7. Analiza stylu

Omawiany zespół ma charakter dość jednolity i jednocześnie odrębny. Jedna i druga cecha wynika zapewne z przeznaczenia tych obrazów. Przeznaczeniem tych wizerunków, posiadających niekiedy całkowicie świecki charakter, było związanie ich z nagrobkiem czy epitafium i umieszczenie w sakralnym wnętrzu. Na jednolitość tę składa się kształt, zbliżony format, podobieństwo kompozycji i sposobu malowania, co sprawia, że portrety te w porównaniu z innymi, nie przeznaczonymi do nagrobków i epitafiów, wykazują cechy odrębne. Podstawą tej odrębności jest połączenie pewnej dekoracyjności tych obrazów z realistyczną obserwacją modelu oraz dążenie do pewnej lapidarności formy. Z punktu widzenia realiów portrety te można podzielić na dwie grupy: na portrety osób ubranych w strój szlachecki oraz portrety osób hołdujących modzie zachodniej. Wywiera to z kolei wpływ na styl całości i koloryt malowideł.

Portrety te w większości mają kształt owalny. Osoba portretowana bywa zwykle umieszczona na osi pionowej, przedstawiona najczęściej w popiersiu, rzadziej do talii. Wymiary tych portretów są zbliżone. Nie spotyka się prawie ujęcia frontalnego (jeden przykład, tabl. XXVII) ani



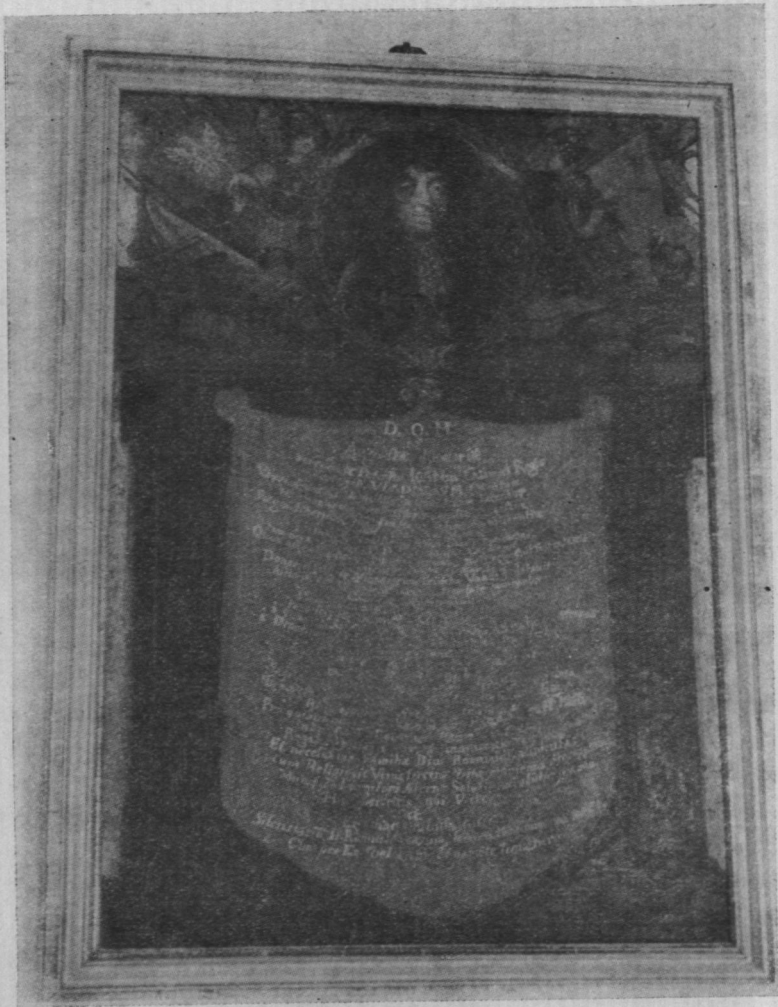
Portret epitafijny nieznanego mężczyzny, ok. 1670 r.
Muzeum Narodowe w Warszawie



Portret epitafijny nieznaney kobiety, ok. 1670 r.
Muzeum Narodowe w Warszawie



Portret epitafijny króla Władysława IV, 1672—1673.
 Kościół Kamedułów na Bielanych w Warszawie



Portret epitafijny króla Jana Kazimierza, 1672—1673 r.
Kościół Kamedułów na Bielkach w Warszawie

profilowego. Regułą jest przedstawienie osoby zmarłego w $\frac{3}{4}$ w prawo lub w lewo oraz tła jednolite — ciemne lub złote. Tendencja do płaskiego sposobu przedstawiania postaci raczej nie występuje. W kilku wypadkach przestrzenność wynika z wtopienia konturów w tło obrazu (np. tablice XXVI, XXIX i XXX).

Różnice walorowe, tj. zdefiniowanie miejsc jasnych i ciemnych, występujące w tej grupie malarstwa — dość wyraźnie są uzależnione od wyglądu modela i jego stroju oraz od działania światła, oświetlającego i modelującego bryłę niezależnie od koloru. Istnieje dość znaczna rozpiętość efektów światłocieniowych, wahająca się od cieni prawie czarnych do całkiem jasnych, modelujących twarze portretowanych. Wysuwa się na plan pierwszy szeroka plama barwna, która jest może wynikiem jakiejś lapidarności ujęcia i najwyraźniej występuje w partii stroju.

Kontur zewnętrzny przedstawionych osób nie występuje nigdy w postaci czystej linii. Pomimo to, w wypadku gdy mamy do czynienia ze złotym tłem, kontur ten jest wyraźny na skutek ostrej granicy, przebiegającej między zarysem głowy i ramion a tłem. Kontur wewnętrzny określa różne szczegóły, oddzielając np. od siebie różne części odzieży. Linie konturu toną w malarskich częściach stroju, są podkreślone pewną dekoracyjnością samego ubioru lub wynikają ze złożonego rysunku elementów twarzy. Malarskość przeplata się niekiedy z płaską, dekoracyjną plamą, przy czym to połączenie nie wszędzie występuje w jednakowym nasileniu. Nie spotyka się na ogół płasko potraktowanych twarzy, w przeciwieństwie do tła i niektórych partii stroju. Z płaszczyzną łączy się linia ograniczająca ją lub też wypełniająca.

Gama barwna nie jest zbyt rozległa, w zasadzie ogranicza się do kilku najczęściej spotykanych kolorów. Najczęściej spotykanym kolorem obok czerni jest czerwień, przechodząca niekiedy w brązowe lub rude odcienie. Często spotyka się odcienie szaro-białego koloru o różnym natężeniu, aż do tonów popielatych. Od czasu do czasu występuje złamana zieleń, przechodząca miejscami w brązy. Barwa niebieska i żółta określa zwykle zbroję i złote ozdoby. Ciemnym brązem o rudawym zabarwieniu maluje się włosy. Wzajemne kombinacje barw są dość ograniczone, opierają się zwykle albo na łączeniu kontrastów, albo na stosowaniu barw podobnych. Twarze portretowanych utrzymane są albo w chłodnej, z przewagą szarych odcieni tonacji, albo mają ciepłą, a nawet dość ciemną karnację, malowaną różem i jasnym brązem. Dość typowe, zwłaszcza na portretach kobiecych, są delikatne zestawienia szarości, bieli i czerni.

Portrety te mają swoisty charakter, który nadaje im szczególne piętno i sprawia, że w odniesieniu do wielu z nich trudno byłoby sobie wyobrazić inną funkcję aniżeli uzupełnianie epitafium. Dotyczy to szczególnie portretów osób duchownych, które można zaliczyć do typu portretu

mieszczkańskiego. Brak w tym zespole zachowanych epitafiów z portretami mieszczan (prawie wszystkie uległy zniszczeniu), zbliżonych do wizerunków osób duchownych. Kilka spośród omawianych portretów ma wybitnie świecki charakter i sprawia, że pozostają one w sprzeczności z naszymi wyobrażeniami o dostosowaniu się do wnętrza sakralnego. Dotyczy to szczególnie portretów kobiecych.

W wielu portretach zaobserwować można ścieranie się wpływów obcych z cechami lokalnymi. Z wpływami obcymi ściera się tradycja miejscowa, rozstrzygająca o odrębności tego malarstwa. Skłonność do uproszczeń, do prymitywizowania, do form bardziej płaskich, do ornamentu i ozdobności, kultu szczegółów i czystego koloru — wszystko to składa się na peryferyczną sztukę o mieszczańsko-ludowym zabarwieniu. Jakości te przeplatają się z jakościami przestrzenno-malarskimi, które doszły do głosu pod wpływem oddziaływania sztuki zachodniej. Wzajemne proporcje tych elementów przedstawiają się różnorodnie. Ogólnie zauważyć można, że właściwością lokalną jest widzenie przedmiotów w kategoriach płaszczyzny i linii. Portrety te cechuje pewna pobieżność malarska, skłonność do lapidarnych nieraz uogólnień i powierzchniowych efektów przy jednocześnie występujących bezpośredniości widzenia, świeżości obserwacji, ekspresji i realizmie. Realistycznymi są przedstawione stroje zmarłych, jak szuby, delie, kontusze, żupany, zbroje czy koronki w sukniach kobiet. Ścisłość przedstawienia obserwuje się także w portretach kobiet, z reguły ubranych z cudzoziemska, w przeciwieństwie do mężczyzn, których większość nosi stroje polskie. Portrety te charakteryzują się nierównym poziomem. Od przeciętnego, wynikającego może z „masowego” potraktowania zamówienia, różnią się znacznie wizerunki malowane na pół prymitywnie, w nawiązaniu do tradycji warsztatów ludowych. Istnieją również przykłady świadczące o biegłości pędzla i dobrej znajomości osiągnięć malarstwa zachodnioeuropejskiego.

8. Próba ustalenia genezy

Szukając analogii w sztuce innych krajów możemy wskazać na niezwykle interesujący przykład malowanego owalnego portretu, umieszczonego w zwieńczeniu nagrobka w kościele Santa Maria Sopra Minerva w Rzymie. Jest to nagrobek Genuńczyka Marchese Giuseppe Giustiniani (zm. 1600), znajdujący się w jednej z bocznych kaplic kościoła. W miejsce rzeźbionego popiersia umieszczono malowany portret zmarłego w owalu, z wyraźnie ukierunkowanym wzrokiem⁹. Wydaje się, że jest

⁹ L. Bruhns: *Das Motiv der ewigen Anbetung...*, tamże, s. 310, fig. 231.



Portret epitafijny księcia Michała Korybuta Wiśniowieckiego,
ok. 1673 r. Kościół Kamedułów na Bielanych w Warszawie

mieszkańskiego. Brak w tym zbiorze zachowanych portretów z portretami
tą) mieszczan (prawie wszystkie uległy niszczeniu), z których do wza-
runków osób diebowych. Kilka spośród omawianych portretów ma
wybitne

Botycy

W

obcych

miejsco

uprosz

menta

szedł

laczego

dział

musi

zawtar

w kate

malant

efekt

swiato

Ważn

asym

w post

nie w

charak

Moż

zaru

znaw

pod



**Portret epitafijny Wojciecha Opackiego, 1680 r.
Kościół parafialny w Raszynie k. Warszawy**



Portret epitafijny Małgorzaty z Durandów Kotowskiej, po 1690 r.,
Muzeum Historyczne m. Warszawy.



Portret epitafijny Adama Kotowskiego, 1690—1693.
Muzeum Historyczne m. Warszawy

to w sztuce włoskiej przykład dość odosobniony, a w każdym razie nie często tam spotykany, przynajmniej w tym okresie. Ciemna tonacja portretu, pewna sztywność — może wynikająca z powagi związanej z przeznaczeniem do wnętrza sakralnego, jak i sam fakt, że jest to prawdopodobnie przykład odosobniony, może skłaniać do przypuszczenia, że byłby to wytwór sztuki obcej, nie włoskiej, raczej północnej. Bardziej szczegółową analizę fotografii tego portretu utrudniają mikroskopijne wręcz jej rozmiary, stąd zresztą nietrudno o pomyłkę. Trudność sprawiłaby odpowiedź na pytanie — przy założeniu, że jest to przykład odosobniony — dlaczego ten sposób rozwiązania portretu zmarłego nie przyjął się na szerszą skalę we Włoszech.

Jest rzeczą prawdopodobną, że portret ten stanowi pierwsze ogniwo, bezpośrednio łączące się z naszymi wizerunkami epitafijnymi, i że pod jego wpływem, obok wpływu rzeźby portretowej, dokonana się w początkach XVII w. zamiana portretu rzeźbionego na malowany. Byłaby tu więc pewna dwutorowość, odgrywająca rolę w ukształtowaniu się nowej formy artystycznej na naszym gruncie. Fakt przyjęcia się nowej formy artystycznej w jakimś środowisku musiał być zależny od wielu okoliczności i czynników. Musiały istnieć w tym czasie w Polsce sprzyjające ku temu warunki, skoro w krótkim czasie zaczęły mnożyć się podobne wizerunki, z których przypuszczalnie najwcześniejsze, bo z początku XVII w., można spotkać w środowisku krakowskim. Niektóre mazowieckie portrety epitafijne, pomimo specyficznego lokalnego zabarwienia rodzimego, jakie nadała im epoka sarmatyzmu, wykazują pewne zależności od wpływów sztuki północnej. W tym okresie czasu, z którego pochodzą omawiane portrety, panowała moda na malarstwo holenderskie. Malarze będący na usługach dworu królewskiego niemal w większości pochodzili z północy. Pod ich wpływem musieli pozostawać polscy malarze miejscowi, przypuszczalnie twórcy wielu wizerunków epitafijnych. Cechy holenderskiego warsztatu rzeźbiarskiego wykazuje wiele epitafiów i nagrobków — zwykłą tego konsekwencją mogło być zamówienie portretu malowanego na blasze w tym samym kręgu twórców. Inną, trudną kwestią byłoby ustalenie, które z omawianych wizerunków są starsze — owalne czy tonda. Odpowiedź na to pytanie można by było uzyskać jedynie w wypadku przebadania szerszego materiału zabytkowego.

Warto zatrzymać się bliżej nad dotychczasowymi poglądami na kwestię pochodzenia omawianego gatunku malarstwa. Literatury poświęconej zagadnieniu portretów epitafijnych w zasadzie brak. Autorzy dawni (XIX-wieczni) na ogół nie posługują się terminem „portret epitafijny”, za to spotkać można takie określenia, jak „portret nagrobny”, „portret nagrobkowy”, „portret z trumny”. Autorzy współcześnie żyjący posługują się w swoich publikacjach przeważnie określeniem „malarstwo epi-

tafijno-trumiennie". Informacji o portretach epitafijnych dostarczają dawne opisy wyposażenia wewnątrz kościelnych, opisy nagrobków — nazywanych najczęściej „pomnikami”, czasem opisy epitafiów. Współczesne natomiast opracowania zajmują się tym zagadnieniem przeważnie na marginesie opracowań ogólnych, łącząc najczęściej portret trumienny i epitafijny w jedną grupę malarstwa i wskazując na trudności w ustaleniu jego genezy. W literaturze poruszającej kwestię pochodzenia malarstwa epitafijnego występują następujące poglądy:

1. Łączne traktowanie malarstwa epitafijnego i trumiennego poprzez dostrzeganie związku między mieszczańskim portretem epitafijnym a szlacheckim trumiennym.

2. Związek z chorągwiami nagrobnymi — możliwość przeniesienia portretu z nietrwalej tkaniny na materiał bardziej odporny, tj. na blachę.

3. Szukanie tańszego sposobu uczczenia zmarłych w wyniku zubożenia społeczeństwa (portret malowany tańszy od rzeźbionego).

4. Dodanie wypukłej ramy jest dowodem odstąpienia od zwyczaju przybijania portretu do trumny i przeznaczeniem go z góry do zawieszenia na ścianie nad grobem zmarłego.

5. Fakt szybkiego niszczenia portretu przybitego do trumny pod wpływem wilgoci panującej w podziemiach wpłynął na zaniechanie tego zwyczaju i umieszczanie portretu nad grobem zmarłego.

6. Wykorzystanie elipsoidalnych portretów, nie przytwierdzonych do trumny, w szlacheckich obrzędach funeralnych jako część składowa dekoracji castrum doloris, z czasem wkomponowane w nagrobki.

7. Malarstwo epitafijno-trumiennie jest zjawiskiem miejscowym, rodzimym, nie znanym poza granicami kraju, związanym z kulturą okresu sarmatyzmu, polskim obrzędem grzebalnym i kultem zmarłych.

Niewątpliwie istnieje pewien związek między malarstwem epitafijnym a trumiennym, wyrażający się podobieństwem techniki i formy, a niekiedy i pełnieniem podobnych funkcji, tj. uzupełnieniem epitafium. Dostrzegany przez niektórych badaczy związek portretów malowanych na blasze z wcześniej używanymi chorągwiami nagrobnymi, uzasadniany możliwością przeniesienia portretu z nietrwalej tkaniny na materiał bardziej odporny, ma pewne cechy prawdopodobieństwa; jednak wobec braku zabytków — tak chorągwi, jak i najwcześniejszych portretów malowanych na blasze — które należałoby opracować porównawczo, jest trudny do udowodnienia i może pozostać jedynie w sferze przypuszczeń. Opinię, że portrety epitafijne stanowiły tańszą formę uczczenia pamięci zmarłego, podziela wielu badaczy. Ukazanie się tych portretów w XVII w. potwierdziłoby tezę, że są one niejako dowodem zubożenia społeczeństwa, którego już nie było stać na drogie, marmurowe epitafia. Natomiast można byłoby



Portret epitafijny Jana Rešnera, ok. 1695—1700.
 Kościół parafialny w Węgrowie

3. Uwagi i uwagi i uwagi i uwagi

W pracy została przedstawiona próba opierzenia na malarstwie portretu epifany jako że niewiele pozostało w związku z kulturą Polski doby barokowej. Zastanawiając się nad genezą tych portretów waka-



Portret epitafijny Heleny z Rybczyńskich Iounga, ok. 1715.
 Kościół parafialny w Węgrowie

zakwestionować pogląd, że dodanie wypukłej ramy było dowodem odstąpienia od zwyczaju przybijania portretu do trumny i przeznaczenia go z góry do zawieszenia na ścianie. Spotyka się portrety wkomponowane w nagrobki i epitafia, jak i zawieszane na ścianach, które nie mają jednak specjalnego obramowania. Wydaje się, że sprawa ram nie powinna być tutaj decydująca; często ramy były późniejszym dodatkiem. Podobnie trudno jest stwierdzić, czy na odstąpienie od zwyczaju przybijania portretów do trumien i umieszczanie ich nad grobami zmarłych mógł wpłynąć sam fakt szybkiego niszczenia portretu pod wpływem wilgoci panującej w podziemiach kościoła. W świetle dotychczasowej argumentacji za najbardziej przekonujące powiązanie należałoby uznać związek naszych portretów z włoskim pierwowzorem.

Jednocześnie w tym miejscu należy podkreślić możliwość wykorzystywania owalnych portretów, nie przytwierdzanych do trumny, w szlacheckich obrzędach funeralnych jako część składową dekoracji castrum doloris. Pewną komplikację stanowi jednak fakt, że większość omawianych portretów mazowieckich związana była (lub jest) z nagrobkami duchowieństwa, reprezentującymi typ nagrobków i epitafiów mieszczańskich, a wobec braku przekazów źródłowych o sposobie urządzania pogrzebów mieszczan trudno wysnuwać jakiegokolwiek wnioski o wykorzystywaniu tych portretów w mieszczańskim castrum doloris. Jeśli przyjmiemy, że decyzja mieszczańskiej rodziny spowodowała wybór portretu malowanego, a nie rzeźbionego, jako tańszego sposobu uczczenia zmarłego, to wolno przypuszczać, że rodziny takiej nie było stać na urządzenie kosztownego pogrzebu z wystawieniem castrum doloris. Istnieją zatem dwie możliwości — albo mieszczanie nie urządzali wystawnych pogrzebów z tych czy innych względów i wobec tego portret w uroczystościach pogrzebowych nie odgrywał tej roli, co w szlacheckich obrzędach funeralnych, a zatem był z góry przeznaczony do nagrobka albo epitafium, albo też portret znajdował zastosowanie w nie wyszukanej, a więc skromnej i taniej dekoracji pogrzebu mieszczańskiego. Za tą ostatnią wersją przemawiałoby naśladownictwo stylu życia warstw szlacheckich. Jeśli zatem przyjmiemy obcy rodowód — pośredni czy bezpośredni — tego rodzaju malarstwa, jeszcze raz należy podkreślić pewną odrębność tych wizerunków, związaną z kulturą polską okresu sarmatyzmu.

9. Uwagi i wnioski końcowe

W pracy została przedstawiona próba spojrzenia na mazowieckie portrety epitafijne jako na zjawisko pozostające w związku z kulturą Polski doby sarmatyzmu. Zastanawiając się nad genezą tych portretów, wska-

załam na włoski pierwowzór, malowany owalny portret Genueńczyka Marchese Giuseppe Giustiniani, zmarłego w 1600 r., znajdujący się w jego nagrobku w Santa Maria Sopra Minerva w Rzymie. Na podstawie informacji dawnych autorów, zwracających uwagę na istnienie w samej tylko Warszawie wielu epitafiów mieszczzańskich z malowanym na blasze portretem zmarłego, wiemy, że ten rodzaj epitafium był charakterystyczny przede wszystkim dla mieszczaństwa i duchowieństwa. Epitafia te wykazywały zależność od wpływów sztuki holenderskiej.

Trudna do ustalenia jest sprawa, czy portret kształtu owalnego i tondo, jako najbardziej charakterystyczne dla mazowieckiego epitafium, były od razu przeznaczone do epitafium i nagrobka, czy też były przedtem związane z dekoracją castrum doloris. Mazowieckie epitafia w większości wypadków pełniły funkcję nagrobków, różniąc się jednocześnie od nich formą. Typy nagrobków i epitafiów na Mazowszu, mimo zależności od wpływów sztuki obcej, wykazują pewne zróżnicowanie. W omawianym zespole można by wyodrębnić typ nagrobka „architektonicznego”, skromne epitafium mieszczzańskie, typ nagrobka „iluzjonistycznego”, epitafium „wojenne” i zwykłą tablicę epitafijną z portretem.

W celu uzyskania pełniejszego obrazu problematyki mazowieckich portretów epitafijnych należałoby przeprowadzić szerszą analizę porównawczą na podstawie materiału zabytkowego z innych dzielnic Polski. Wówczas może dokładniej zostałyby uchwycone różnice między epitafijnym portretem mazowieckim a epitafijnym portretem z innych dzielnic Polski, co ułatwiłoby prawdopodobnie znalezienie odpowiedzi na zasygnalizowane w tej pracy niektóre zagadnienia. W związku z powyższym zarysowują się następujące postulaty:

1. Ujednoczenie w opracowaniach, informatorach, katalogach itp. oraz w kartotekach muzealnych terminologii (portrety trumienne, nagrobne, nagrobkowe, pośmiertne, epitafijne). Istnieje bowiem duża dowolność w tym zakresie. Z pewnością pomocne byłoby zrealizowanie wydania słownika sztuk plastycznych.

2. Ustalenie, które portrety są starsze — tonda czy owalne, i gdzie znajduje się najstarszy portret tego typu.

3. Przebadanie częstotliwości występowania złotego tła i zależności złotego tła od kształtu wizerunku.

4. Przebadanie portretów epitafijnych pod kątem ich usytuowania i związku wzroku zmarłego z ołtarzem (teza Bruhnsa).

5. Dotarcie do testamentów, zleceń, rachunków, umów fundatorów z wykonawcami, w celu ustalenia życzeń zamawiającego w kwestii wyglądu portretu, jak i pochodzenia twórców portretów.

6. Przebadanie epitafiów pod kątem ich związków z grobem.

7. Przebadanie przepisów i zakazów władz kościelnych i świeckich w sprawie grzebania zmarłych w kościołach i wznoszenia nagrobków, oraz realizacji tych przepisów w poszczególnych okresach w celu sprawdzenia, czy mogły wywrzeć wpływ na formę epitafium i nagrobka.

8. Przebadanie druków panegirycznych i sztychów z *castrum doloris*.

9. Przebadanie grupy portretów łącznie z nagrobkami (postulat prof. W. Tomkiewicza).

10. Równoległe badanie malarstwa portretowego i rzeźby nagrobkowej, ukazującej podobiznę zmarłego (postulat mgr J. Ruszczyówny).

11. Sprawdzenie, czy w sztuce Włoch były rozpowszechnione na szerszą skalę malowane portrety zmarłych w nagrobkach i epitafiach, czy wymieniony przykład, uznany za pierwowzór naszych portretów — portret z nagrobka Marchese Giuseppe Giustiniani zm. w 1600 r. w kościele Santa Maria Sopra Minerva w Rzymie — jest odosobniony.

12. Sprawdzenie, czy w sztuce Holandii oraz w sztuce krajów sło-
wiańskich występują podobne portrety w epitafiach i nagrobkach.

Warszawa, grudzień 1966 r.

KATALOG ZABYTEKÓW

1. Portret epitafijny nieznannej kobiety. Ok. 1620. ol. blacha, owal, 38×32. Portret malowany na ciemnym tle. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 183683. W kartotekach muzealnych określony jako portret kobiety z rodziny Binnenthal. Obramienie puncowane i złożone tworzy całość z portretem. Kształt i sposób malowania portretu przemawiają za tym, że mógł być pierwotnie wykorzystany w epitafium lub nagrobku. Charakter stroju zdaje się wskazywać na lata ok. 1620¹⁰. Portret przedstawia starszą kobietę, zamężną, przypuszczalnie mieszczkę — wskazują na to realia stroju — ubraną w czepiec z futrzanym kołpakiem i ciemną opuszką oraz biały rąbek zachodzący pod kołpak. Głowa i strój portretowanej, zwróconej lekko trzy czwarte w lewo, wypełniają całą płaszczyznę obrazu. Karnacja twarzy ciepła, oczy ciemne, wyraźnie „ukierunkowane”. W stroju dominuje zestawienie bieli i czerni (tabl. XVII).

2. Portret epitafijny Jana Ługowskiego. Ok. 1641. ol. blacha, owal. Portret, malowany na złotym tle, jest wkomponowany w epitafium z czarnego marmuru, zawieszzone na filarze w kolegiacie w Łowiczu. Epitafium ufundowane zostało przez wykonawców testamentu zmarłego, kanoników łowickich. Zmarły, ujęty w popiersiu, zwrócony jest trzy czwarte w prawo, ubrany w ciemny, duchowny strój, z białym kołnierzem. Jan Ługowski był archidiakonem łowickim i łęczyckim, kanonikiem wieluńskim i sekretarzem arcybiskupa Wawrzyńca Gembickiego. Zmarł w wieku 60 lat w 1641 r.¹¹

3. Portret epitafijny Andrzeja Leszczyńskiego. Ok. 1657. ol. blacha mosiężna, owal. Portret malowany na złotym tle, ujęty w białe marmurowe obramienie, razem z tworzącym pendant portretem Wacława Leszczyńskiego zajmuje środkową część dwudzielnego barokowego nagrobka z czarnego marmuru. Nagrobek jest ustawiony w prezbiterium, po prawej stronie ołtarza w kolegiacie w Łowiczu. Portret zmarłego ujęty do połowy, głowa lekko zwrócona trzy czwarte w prawo. Zmarły ubrany jest w strój duchowny, szaro-zielony, z białym kołnierzykiem. Broda, wąsy i peruka ciemne. Andrzej Leszczyński był prymasem i arcybiskupem gnieźnieńskim. Zmarł w 1657 r. Pochował go brat Wacław w kolegiacie łowickiej przed wielkim ołtarzem (tabl. XVIII).

¹⁰ M. Gutkowska: Historia ubiorów. Lwów—Warszawa 1932, s. 79—80. Katalog „Portretów osobistości polskich znajdujących się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie” — wyd. przez Muzeum Narodowe w Warszawie, który ukazał się w 1967 r., a więc już po złożeniu pracy do druku — określa na s. 253, poz. 280 portret ten jako portret trumieny nieznannej matrony z poł. XVII w.

¹¹ Wszystkie teksty łacińskie, zawierające biografię zmarłych duchownych w ich epitafiach w kolegiacie łowickiej, są publikowane w pracy W. H. Gawareckiego: Pamiątki historyczne Łowicza. Warszawa 1844. Nie przytaczam ich z powodu ograniczonego miejsca.

4. Portret epitafijny Samuela-Krupki Przeclawskiego. Ok. 1659. ol. blacha, owal. Portret, malowany na złotym tle, jest wkomponowany w epitafium z czarnego marmuru, wystawione przez samego Przeclawskiego jeszcze za życia w kolegiacie w Łowiczu. Pierwotnie było umieszczone w prezbiterium, nad drzwiami zakrystii wikariuszowskiej¹². Zmarły, ujęty w popiersiu, zwrócony jest lekko trzy czwarte w prawo. Twarz o ciemnej karnacji, siwe włosy i broda. Ubrany w duchowny ciemny strój z białym kołnierzem. Samuel Krupka-Przeclawski, dziekan łowicki i sekretarz królewski, zmarł w Łowiczu w 1659 r.

5. Portret epitafijny nieznanego mężczyzny¹³. Ok. 1660. ol. blacha miedziana, owal 43×38. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 72785. Portret, malowany na złotym tle, przedstawia mężczyznę w średnim wieku, o mocno wydłużonej twarzy, z lysiejącą głową i dużym ciemnym wąsem, w popiersiu, lekko zwróconego trzy czwarte w prawo. Wzrok skierowany w przeciwnym kierunku. Portretowany ubrany jest w srebrną zbroję ze złotym szamerowaniem i czerwona delię, podbitą ciemnym futrem i spiętą na prawym ramieniu złotą zaponą (tabl. XX).

6. Portret epitafijny nieznanego mężczyzny¹⁴. Ok. 1660. ol. blacha miedziana, tondo o średnicy 31 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 72645. Tworzy pendant z nr 72644 (portret kobiety). Pochodzi ze zbiorów Seweryna Smolikowskiego, dar spadkobierczyń — Aleksandry Pohoreckiej i Walerii Szaniawskiej. Portret, malowany na złotym tle, przedstawia starszego mężczyznę, ujętego do ramion, zwróconego trzy czwarte w prawo. Twarz portretowanego duża, zajmuje prawie całą płaszczyznę obrazu; wąsy ciemne, lekko opuszczone, głowa lysiejąca, oczy ciemne, „ukierunkowane”, karnacja twarzy chłodna. Ubrany w ciemny żupan i szubę podbitą ciemnym futrem (tabl. XIX).

7. Portret epitafijny Wojciecha Pilchowicza. Ok. 1665. ol. blacha, owal. Portret, malowany na ciemnym tle, wkomponowany jest w epitafium z brązowego marmuru, umieszczonym na filarze w kolegiacie w Łowiczu. Portretowany, starszy mężczyzna, ujęty jest w popiersiu, z głową zwróconą trzy czwarte w prawo, o jasnej karnacji i ciemnych włosach, ubrany jest w szary duchowny strój. Wojciech Pilchowicz, biskup sufragan warmiński i gnieźnieński, dziekan łowicki, był miłośnikiem i założycielem teatru, który utworzył w pałacu Wacława Leszczyńskiego. Zmarł w wieku 65 lat w roku 1665.

8. Portret epitafijny Kacpra Trzemeskiego. Ok. 1665. ol. blacha, tondo. Portret, malowany na złotym tle, wypełnia górną część epitafium z brązowego marmuru, umieszczonego na filarze w kolegiacie w Łowiczu. Portretowany, starszy mężczyzna, ujęty w popiersiu, trzy czwarte zwrócony w prawo, o ciepłej karnacji twarzy, ubrany jest w ciemny duchowny strój. Kacper Trzemeski był biskupem sufraganem gnieźnieńskim, zmarł w 70 roku życia dnia 9 VIII 1665 r.

9. Portret epitafijny Wacława Leszczyńskiego. Ok. 1660. ol. blacha mosiężna, owal. Portret malowany na złotym tle, ujęty w białe obramowanie marmurowe, razem z tworzącym pendant portretem brata Andrzeja Leszczyńskiego, zajmuje środkową część barokowego dwudzielnego nagrobka w prezbiterium kolegiaty łowickiej. Jest to nagrobek wykonany z czarnego marmuru, przyścienny, z tablicami zawierającymi łacińską biografię zmarłych. Zmarły ujęty jest do połowy, z głową lekko zwróconą trzy czwarte w prawo. Ubrany w strój szaro-

¹² R. O c z y k o w s k i: Przechadzka po Łowiczu. Łowicz 1883.

¹³ „Katalog wystawy jubileuszowej zabytków z czasów króla Stefana I Jana III”. Warszawa 1933. Na s. 89 poz. 55 „Katalog” określa ten portret jako nagrobkowy portret szlachcica z XVII w.

¹⁴ Tamże, na s. 89, poz. 58 określony jest ten portret jako nagrobkowy portret szlachcica z II połowy XVII w.

-zielony z białym kołnierzem. A. Janowski ocenia następująco pomnik Leszczyńskich: „Już nawet na rzeźbę ani czasu, ani rozmachu nie stało. Namalowane na blasze portrety zastąpiły dawne arcydzieła Jana z Urzędowa. Patrzą owe portrety oczyma bez wyrazu, jak bez wyrazu byli i sami zmarli dostojnicy”¹⁵. Wacław Leszczyński, proboszcz łączycy i płocki, arcybiskup gnieźnieński, zmarł dnia 1 IV 1666 r.

10. Portret epitafijny nieznanego mężczyzny¹⁶. Ok. 1670. ol. blacha miedziana, owal 32,5×26. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 23916. Pochodzi ze zbiorów Antoniego Strzaleckiego, od którego został zakupiony w 1922 r. Portret, malowany na ciemnym tle, przedstawia mężczyznę w średnim wieku, ujętego do ramion, zwróconego trzy czwarte w prawo, z podgoloną czupryną i ciemnym, opuszczonym w dół wąsem, oczach ciemnych, „ukierunkowanych”. Portretowany ubrany jest w zielony żupan i delię podbitą futrem (tabl. XXI).

11. Portret epitafijny nieznaney kobiety¹⁷. Ok. 1670. ol. blacha miedziana, tondo o średnicy 31 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 72644. Stanowi pendant z numerem 72645 (portret mężczyzny)¹⁸. Obraz pochodzi ze zbiorów Seweryna Smolikowskiego i jest darem spadkobierczyń — Aleksandry Pohoreckiej i Walerii Szaniawskiej. Portret, malowany na złotym tle, przedstawia starszą kobietę, ujętą do ramion, zwróconą trzy czwarte w lewo, o jasnej, chłodnej karnacji twarzy, ciemnych „ukierunkowanych” oczach. Charakter stroju wskazuje na kobietę zamężną. Kobieta ubrana jest w czepiec ozdobiony futrem o kształcie kapuzy, podszyty koronką, wykończony haftami i zawiązany pod szyją¹⁹. Na jasnej sukni czarna szeroka wstążka, spięta złotą zaponą, stanowiąca może znak żałoby po zmarłym wcześniej mężu (tabl. XXII).

12. Portret epitafijny króla Władysława IV. Z lat 1672—1673. ol. blacha miedziana w kształcie prostokąta, 81×54. Stanowi całość z iluzjonistycznym epitafium znajdującym się w kościele p. w. MB Królowej Polski (ojców Kamiedułów) na Bielanach w Warszawie. Epitafium to zapewne zostało zamówione i wykonane razem z dwoma innymi epitafiami królewskimi z Bielan w latach 1672—1673. Obraz wisi na ścianie nawy głównej kościoła, po lewej stronie, w pobliżu prezbiterium. Tworzy pendant z epitafiami Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana Kazimierza. Portret króla w owalu na złotym tle, w obramieniu z orlich skrzydeł i otoczeniu panoplii, umieszczony jest na gzymsie, w środku przełamanego przyczółka iluzjonistycznego epitafium. Portret wieńczy pochylona postać anioła dmącego w róg i trzymającego proporzec z białym orłem w wieńcu laurowym. Na drugim zielonym proporcju motyw oczu i uszu ludzkich. Wrażenie iluzjonizmu podkreślają dwie kolumny zamykające kompozycję epitafium. Trzon kolumny po prawej stronie otoczony jest panopliami, zwraca uwagę horror vacui. Funkcję kolumny po lewej stronie pełni zwężający się ku górze świecznik, zakończony wieńcem laurowym, po który wspina się figurka dziecka. Wewnątrz wieńca 3 korony i napis: HONOR VIRTUTIS PRAEMIUM. Środkową część epitafium zajmuje „zawieszona” draperia z łacińskim tekstem, mocno zniszczonym.

¹⁵ A. Janowski: Pomniki prymasów. „Ziemia” (1913), T. IV, nr 15, s. 271.

¹⁶ Katalog wystawy jubileuszowej zabytków..., na s. 89, poz. 54 określa ten portret jako nagrobkowy portret szlachcica z II poł. XVII w.

¹⁷ Tamże, na s. 89, poz. 59 wymienia się ten portret jako nagrobkowy portret matrony z II poł. XVII w.

¹⁸ Ten sam kształt, format, sposób malowania i ujęcia modelu nasuwa przypuszczenie, że mamy do czynienia z portretami rodziny, prawdopodobnie małżeństwa, przy czym portret kobiety wydaje się późniejszy; na podstawie stroju można by go datować na lata ok. 1670. Obydwa portrety były przypuszczalnie wkomponowane kiedyś w nagrobek czy epitafium.

¹⁹ M. Gutkowska: Historia ubiorów, s. 80.

Portretowany ujęty jest w popiersiu, lekko zwrócony trzy czwarte w prawo, oczy ciemne, „ukierunkowane”. Twarz pełna o ciepłej karnacji, wąs jasny, podniesiony do góry, mała szpiczasta bródka. Peruka o rudawym odcieniu i opadających puklach. Ubrany w srebrną zbroję i koronkowy kołnier; na piersiach ma złoty łańcuch, na którym jest zawieszony Order Złotego Runa²⁰. Portret nosi cechy portretu sarmackiego, prawdopodobnie został namalowany przez miejscowego malarza, pozostającego pod wpływem sztuki holenderskiej. Władysław IV, spełniając swoje śluby uczynione przed wyprawą moskiewską, wzniósł na Bielanych kościół drewniany wraz z klasztorem dla ojców Kamedułów, sprowadzonych z Krakowa. Zmarł 20 V 1648 r. (tabl. XXIII).

13. Portret epitafijny króla Jana Kazimierza. Z lat 1672—1673. ol. blacha miedziana w kształcie prostokąta, 81×57. Stanowi całość z iluzjonistycznym epitafium, znajdującym się w kościele p.w. MB Królowej Polski (ojców Kamedułów) na Bielanych w Warszawie. Obraz jest zawieszony na ścianie nawy głównej kościoła, po prawej stronie. Tworzy pendant z dwoma pozostałymi epitafiami królewskimi, Władysława IV i Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Powstał prawdopodobnie zaraz po śmierci króla, zamówiony przez jednego i tego samego fundatora, tj. solidację pustelni bielańskiej. Portret króla, w owalu na ciemnym tle, otoczony jest obramieniem z liści laurowych, „ustawiony” na gzymsie, podtrzymywany przez dwie symboliczne postacie dziecięce, w otoczeniu panoplii, proporców i rynsztunku wojennego. Do gzymsu epitafium „przypięta” jest trzema rozetkami czerwona draperia z nieczytelnym tekstem łacińskim.

Portretowany, ujęty w popiersiu, zwrócony jest w prawo. Ciemne oczy skierowane na wprost widza, lekki zarys wąsa, ciepła karnacja twarzy, czarna, bujna peruka, twarz zmęczona. Ubrany w srebrną zbroję, pod szyją biały, koronkowy żabot, związany czerwoną wstążką. Na piersiach przewiązany niebieską wstążką, na której zawieszony jest Order Złotego Runa.

Jan Kazimierz rozpoczął budowę kościoła murowanego na Bielanych w Warszawie i wystawił dwór dla siebie. Za jego czasów zaczęły się tam odbywać odpusty i pielgrzymki. Zmarł 16 XII 1672 r. w Nevers²¹. Ciało jego zostało pochowane w katedrze wawelskiej w roku 1676, serce zaś w paryskim kościele Saint-Germain-des-Près (tabl. XXIV).

14. Portret epitafijny króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Ok. 1673. ol. blacha miedziana w kształcie prostokąta, 80×54. Stanowi całość z iluzjonistycznym epitafium w kościele p.w. MB Królowej Polski na Bielanych w Warszawie. Obraz zawieszony jest na ścianie nawy głównej, po lewej

²⁰ Order Złotego Runa został wyjęty z trumny Władysława IV. Por. A. Grabowski: Ojczyste spominki w pismach do dziejów dawnej Polski. Kraków 1845, T. II, s. 236—237. Rozdział pt. „Starożytnie pamiątki wydobyte z grobowców królów polskich w Krakowie roku 1791 (z rękopisu Tadeusza Czackiego). Order ten, ustanowiony przez Filipa Łaskawego, księcia Burgundii 10 I 1430 r., był nadawany osobom piastującym wysokie urzędy i mającym zasługi dla kraju, np. monarchom; B. Szymański: Rys historyczny zgromadzeń zakonnych... Warszawa 1849, T. III, s. 124—126. Rozdz. pt. „Wysoki Order Kawalerów Złotego Runa”. Order Złotego Runa miał również Jan Kazimierz i Michał Korybut Wiśniowiecki. Na wszystkich trzech bielańskich portretach królewskich portretowani mają te ordery na piersi.

²¹ W. Tomkiewicz: Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII. Wrocław 1952, s. 101, poz. 104. Rozdz. pt. „Zbiory artystyczne Władysława IV” informuje, że 18 II 1673 r. w kościele Św. Jana w Warszawie odprawiano nabożeństwo żałobne za Jana Kazimierza. Na uwagę zasługuje informacja, że wokół katafalku znajdowały się „obrazy przeszłych królów”. Inwentarze ruchomości pozostałych po śmierci Jana Kazimierza wymieniają wśród wielu przedmiotów również 2 ordery Złotego Runa, mały i wielki, które zostały nadane królowi przez Filipa IV w 1638 r.

stronie, w miejscu, gdzie pochowano serce króla²². Tworzy pendant z pozostałymi dwoma epitafiami królewskimi, Władysława IV i Jana Kazimierza. Malowany prawdopodobnie zaraz po śmierci króla w 1673 r.²³ Epitafium wystawiło królowi — fundatorowi kościoła — stowarzyszenie ascetyczne pustelni bielańskiej, prawdopodobnie równocześnie z pozostałymi dwoma epitafiami. Portret Wiśniowieckiego jest bardziej zbliżony w typie do portretu Jana Kazimierza aniżeli Władysława IV. Portret ma cechy portretu reprezentacyjnego i wykazuje — podobnie jak portret Jana Kazimierza — zależność od wpływów sztuki obcej. Tę obcość podkreśla m. in. okazała peruka, spadająca w długich lokach na ramiona. Portret króla, w owalu na ciemnym tle, w kartuszowym obramieniu, umieszczony jest na iluzjonistycznym gzymsie, w przełamanej przyczółku, między emblematami śmierci, panopliami i herbami w wieńcach laurowych. Część środkową zajmuje „zawieszona” zielona draperia z długim tekstem łacińskim. Całość tego iluzjonistycznego epitafium, podobnie jak dwa poprzednie epitafia królewskie, nawiązuje do modnych wówczas *castrum doloris*.

Portretowany, ujęty w popiersiu, zwrócony lekko trzy czwarte w prawo, o oczach ciemnych, „ukierunkowanych”. Twarz o jasnej, żywej karnacji, modelowana światłocieniem. Ciemne oczy i peruka. Ubrany w srebrną zbroję, pod szyją koronkowy żabot. Przepasany białą wstęgą, na której na złotym łańcuchu jest zawieszony order Złotego Runa (tabl. XXV).

Tekst z epitafium Michała Korybuta Wiśniowieckiego

Magni Sarmatiarum Monarchae Michaelis Regis E Koributhaea Visnioueciorum Prosapia Augustum COR hoc tibi Eremiticum penetrare delegit Tam Vastae Orbis theo o guam impar et exile conduorium Volunt tamen hic esse ubi Viuus pluries coelestium charymaeum dulcorem praelibavit atq. Vei Trismegiseae Dei Maeri Virgini illud Empirens pedibus subiecerat ita Regii montis Siluano Novi Testamenti Israeli Divinissimo Romualdo fidae custodiae mancipavit Ne vet moriens testaretur se cordiciens affugi quod inchoatam Regia muniticentia Basilicam abnipeo praecitate faeorum Viuendi stamine consummalse nequiret grata tamen Voti multorum beneficiorum conscia Eremi huius Ascetica Sodalitas exiquam hanc Pientissimi Pricipis Benefactorisque Sacris Lipsanis Devotissimi cultus thesseram scribit Vota altariibus nuncupat

Ac aeternae Coronae taemas humdhums precibus altum adspirat. Obiit Leopoli III Idus Nouember. festa D. Martino die. ipso momento quo ad Chocimum expugnatis caesis deletis XXX. Turcarum millibus Exercitus R. et. M. D. Litniae Gloriossimam Victoria reportere supremo Duce et Marsalco Regni illmo D. Ioanne Sobieski. A. saltis 1672.

15. Portret epitafijny Adama Kazimierza Oporowicza. Ok. 1674. ol. blacha, tondo. Malowany na ciemnym tle portret Oporowicza nie jest tym portretem, który pierwotnie stanowił zwieńczenie jego epitafium²⁴. Epitafium

²² Zmarł 10 XI 1673 r. we Lwowie. „Z Lwowa dnia 17 Nov. r. 1673” serce ma być aż na Bielany pod Warszawą wzięone, a ciało jego w Mogile pod Krakowem aż do pogrzebu ma leżeć albo też one do Warszawy poprowadzą”. A. Grabowski: *Ojczyste spominki...*, t. II, s. 281, poz. 154. Za portretem, w ścianie, w srebrnych puszkach przechowywane jest serce króla i jego matki. Por. „Przewodnik po Bielanach pod Warszawą”. Warszawa 1919, s. 6.

²³ Istnieją pewne rozbieżności w dacie śmierci króla. Opracowania historyczne podają datę śmierci 10 XI 1673 r. Natomiast z tekstu napisu epitafijnego wynika, że zmarł 11 XI 1672 r.

²⁴ Wg relacji księdza portret ten zaginął.

Oporowicza, z brązowego marmuru, znajduje się w kaplicy Św. Anny w kolegiacie w Łowiczu. Obecny, zniszczony portret, przedstawia starszego mężczyznę o siwych włosach i brodzie, ubranego w ciemny strój. Głowa portretowanego lekko zwrócona trzy czwarte w prawo. Zaginiony portret przedstawiał zmarłego o dwóch twarzach. Wokół tego niezwykłego ujęcia narosło wiele legend i prób wytłumaczenia tego dziwnego pomysłu malarza²⁵. Adam Oporowicz, kanonik łowicki i łączycycki, był człowiekiem nadzwyczaj czynnym. Zmarł, mając 74 lata, około roku 1674.

16. Portret epitafijny Wojciecha Opackiego. Z roku 1680. ol. blacha, owal, 40×80. Ślady zniszczenia. Malowany na złotym tle, stanowi zwieńczenie późnobarokowego epitafium, zawieszzonego w pobliżu prezbiterium w kościele parafialnym p. w. ŚŚ. Szczepana i Anny w Raszynie (pow. piaseczyński, woj. warszawskie). Epitafium pochodzi z 1680 r. Na tarczy herbowej występują cztery następujące herby: Prus III Opackich, Prawdzic, i 2 obce²⁶. Środkową część epitafium zajmuje tablica inskrypcyjna z zatartym napisem.

Portretowany, starszy mężczyzna, ujęty w popiersiu, zwrócony jest trzy czwarte w prawo. Obraz utrzymany jest w ciemnej tonacji. Znaczną część płaszczyzny blachy wypełnia duża peruka. Oczy ciemne, „ukierunkowane”. Akcentem ożywiający ciemny obraz jest fantazyjnie zawiązany jasny szalik pod szyją modela. Portret ma charakter indywidualny, zawiera próbę pogłębionej obserwacji psychologicznej modela, podobny jest w typie do bielańskich portretów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana Kazimierza. Uderza zwłaszcza podobieństwo fizjonomiczne do M. K. Wiśniowieckiego. Wojciech Opacki, podkomorzy warszawski, był synem Zygmunta Opackiego, właściciela Falent. Wyposażył kościół parafialny w Raszynie w 3 drewniane ołtarze w latach 1654—1675. Jego hojności zawdzięczał kościół wzniesienie „zdobnej malaturą ambony”, odrestaurowanie po wojnach szwedzkich położonego nad zakrytą oratorium kolatorskiego, wystawienie na kościelnym cmentarzu drewnianej dzwonnicy oraz opasanie cmentarza ceglany murem²⁷ (tabl. XXVI).

17. Portret epitafijny Jana Aleksandra Paprockiego. Ok. 1681. ol. blacha, owal. Malowany na ciemnym tle portret Paprockiego związany jest z jego epitafium. Epitafium to wykonane jest z dwukolorowego marmuru (czarne detale i tablica z brązowym obramieniem) i znajduje się w pobliżu kaplicy Lipskich, w kolegiacie w Łowiczu. Portret jest w pewnym sensie wyodrębniony z epitafium, znajduje się nad gzymsem wieńczącym epitafium.

Portretowany, starszy mężczyzna, ujęty jest w popiersiu, zwrócony trzy czwarte w prawo, ubrany w ciemny strój z białym kołnierzem, o ciemnej karnacji twa-

²⁵ Próba wytłumaczenia tego zjawiska zawarta jest w rękopisie K. Strończyńskiego pt. „Opisy zabytków starożytności w guberni warszawskiej przez delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa w latach 1844 i 1846 zebrane, rysunkami w dwóch osobnych atlasach zawartymi objaśnione. 1851, s. 112, 113, 114. Por. także R. Oczkowski: (Przechadzka po Łowiczu. Łowicz 1883, s. 17) wymienia portret o dwóch twarzach: „Malarz więc, czy to sam przez się, czy to z polecenia czyjegoś, chcąc tylko prawdopodobnie uzmysłowić jego działalność, przekazał potomności portret w tak potwornej malaturze”; W. Tarczyński i („Łowicz, wiadomości historyczne z dodaniem innych szczegółów”. Łowicz 1899, s. 28) tłumaczy pochodzenie dwóch twarzy na portrecie Oporowicza w ten sposób: „Są tylko przypuszczenia, że ta potworność, te dwie twarze, jakby wysuwające się jedna spod drugiej, te podwójne oczy, nos i usta, jest to apoteoza bystrości jego umysłu: widział, rozumiał, myślał i działał za dwóch. Albo też jest to po prostu fantazja malarza”.

²⁶ „Katalog zabytków sztuki w Polsce”. T. X, z. 14, woj. warszawskie, pow. piaseczyński, s. 29.

²⁷ W. Fijałkowski: Kościół parafialny w Raszynie. „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, T. XVI, nr 3.

rzy i czarnych włosach. Jan Aleksander Paprocki był kanonikiem łowickim i gnieźnieńskim. Zmarł w wieku 64 lat, dnia 17 II 1681 r.

18. Portret epitafijny Władysława Obidowskiego. Ok. 1683. ol. blacha, owal. Malowany na ciemnym tle portret Obidowskiego, wkomponowany jest w epitafium z czarnego marmuru w połączeniu z białym stiukiem, między emblematami śmierci — dwiema trupimi główkami. Epitafium zawieszane jest na filarze w lewej nawie kolegiaty łowickiej.

Portretowany, ujęty w popiersiu, zwrócony trzy czwarte w lewo, o ciemnej karnacji twarzy i ciemnych włosach, ubrany jest w szary duchowny strój. Władysław Obidowski był kanonikiem gnieźnieńskim i wieluńskim. Zmarł dnia 20 II 1683 r. w Łowiczu, został pochowany w Gnieźnie.

19. Portret epitafijny Małgorzaty z Durandów Kotowskiej. Po 1690. ol. blacha miedziana, owal. 58×44. Muzeum Historyczne m. Warszawy. Pochodzi z kaplicy Kotowskich w kościele Dominikanów w Warszawie, gdzie znajdował się do 1944 r. w oprawie jej nagrobka, stanowiąc pendant z portretem jej męża, Adama Kotowskiego, związany początkowo z sarkofagiem²⁸. Portret malowany na złotym tle, ujęty w popiersiu prawie en face, przedstawia starszą kobietę o widocznych śladach urody. Ciemne, duże oczy o badawczym spojrzeniu, skierowane są wprost na widza, usta w lekkim półuśmiechu. Ciemne włosy obramwiają czoło i spadają w puklach na ramiona²⁹. Brwi ciemne, nos długi. Twarz i ramiona modelowane miętko światłocieniem. W uszach owalne duże kolczyki w kształcie wisiorów. Ubrana w ciemną suknię z dużym dekoltem, obramowanym złotem i koronką. Na przodzie sukni bogaty złoty haft. Na portrecie widoczny jak gdyby fragment pancerza odbijający światło. Istnieje przypuszczenie, że portret epitafijny Kotowskiej mógł być kopią jednego z alegorycznych przedstawień, jakie Kotowska miała w swoich zbiorach, a które wyobrażały ją jako boginię mądrości i sztuk — Pallas Atenę³⁰.

Małgorzata z Durandów Kotowska, żona Adama Kotowskiego, odznaczała się nieprzeciętnym charakterem. Oprócz zalet umysłu miała też wybitną urodę, o czym świadczy jej portret. Dwór Kotowskich znany był w stolicy jako ośrodek życia towarzyskiego, w ich domu znajdował się duży zbiór dzieł sztuki. Zachowane inwentarze wymieniają 70 obrazów w pałacu Kotowskich. Z wyposażenia ich trzech kolejnych siedzib można wnioskować, że stanowiły one ośrodek kultury artystycznej o dobrym poziomie. Kotowska zmarła w Warszawie dnia 14 VI 1690 r. (tabl. XXVII).

20. Portret epitafijny Adama Kotowskiego. Z lat 1690—1693. ol. blacha miedziana, owal 64×48. Muzeum Historyczne m. Warszawy. Pochodzi z kaplicy Kotowskich w kościele Dominikanów w Warszawie, gdzie znajdował się do 1944 r. w oprawie jego nagrobka, wykonanego według projektu Tylmana z Gameren. Portret, malowany na złotym tle, powstał zapewne pod koniec życia Kotowskiego, gdy budował on kaplicę-mauzoleum grobowe przy kościele Dominika-

²⁸ „Dwie postacie alegoryczne podtrzymywały przy sarkofagu owalny portret namalowany na złoczonej blasze”. J. Ruszczyć w n a: Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu. Por. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, R. 8, s. 194.

²⁹ Uderza podobieństwo M. Kotowskiej do Marysieńki Sobieskiej, głównie dzięki zbliżonej fryzurze. Na fakt podobieństwa zwróciła mi uwagę mgr T. Pocheć z Muzeum w Wilanowie. Przypuszczalnie był to wpływ mody, nakazującej kobietom naśladowanie wyglądu królowej.

³⁰ Zauważył to J. Glinka i St. Żaryn: Adam i Małgorzata Kotowscy, ich życie i mecenat na Nowym Mieście, w: „Szkice Nowomiejskie”. Warszawa 1961, s. 202, informują m. in., że dwa portrety Kotowskich wykonano na osobne zamówienie, przy czym kobiecy był wcześniejszy.

nów w Warszawie w latach 1690—1693³¹. Według powszechnie panujących ocen portret Kotowskiego należy do najlepszych portretów epitafijnych okresu baroku. Plastycznie modelowany światłocieniem, ma indywidualny wyraz, wynikający z pogłębionej obserwacji psychologicznej modelu. Musiał malować go malarz wybitny, wyczuwający barwę, umiejący operować modelunkiem i różnicować powierzchnię malarską oraz ukazać prawdę realistycznego wyrazu. Niewątpliwie istnieje podobieństwo tego obrazu z malarstwem flamandzkim i holenderskim.

Portretowany, starszy mężczyzna, ujęty w popiersiu trzy czwarte w prawo, z lekko odchyłą głową. Twarz duża, plastycznie modelowana, oczy „ukierunkowane”, brwi zmarszczone, krótkie, ciemne, kręcone włosy i opuszczone w dół szpakowate wąsy. Ubrany w ciemnoczerwony żupan i ciemne wierzchnie okrycie, obramowane futrem z gronostaja.

Przypuszcza się, że Kotowski, syn pańszczyźnianego chłopca, z czasem nobilitowany szlachcic za zasługi położone dla kraju, rozpoczął swoją działalność od zajęcia się żupami solnymi, czym się trudnił do końca życia. Od roku 1664 rozpoczął działalność jako bankier, a w 1676 r. został stolnikiem wyszogrodzkim. Pracę przy kaplicy, wykonaną wg projektów Tylmana z Gameren, rozpoczął prawdopodobnie w 1691 r., a dokończono w roku 1694, już po śmierci fundatora. Po lewej stronie kaplicy znajdował się nagrobek Adama Kotowskiego, po prawej — jego żony. Portrety umieszczone były ponad sarkofagami w bogatej dekoracji rzeźbiarskiej. Kotowski zmarł w Klementowicach dnia 21 XI 1693 r. (tabl. XXVIII).

21. Portret epitafijny Stanisława Krajewskiego. Ok. 1695. ol. blacha, owal. Portret Krajewskiego malowany na ciemnym tle, ujęty w medalionie, stanowi zwieńczenie przyściennego nagrobka z czarnego marmuru, znajdującego się w lewej nawie w pobliżu kaplicy Lipskich, w kolegiacie w Łowiczu. Obok portretu w identycznej oprawie jest umieszczony, malowany również na blasze, wizerunek śmierci — trupia główka.

Portretowany ujęty jest w popiersiu, zwrócony trzy czwarte w prawo, o ciemnej karnacji twarzy i siwych włosach, ubrany w duchowny ciemny strój. Stanisław Krajewski, kustosz łowicki i dziekan gnieźnieński, był trzykrotnym zarządcą metropolii gnieźnieńskiej. Zmarł w 60 roku życia, dnia 22 III 1694 r. Pochowany został według swego życzenia na Jasnej Górze.

22. Portret epitafijny Jana Reisnera. Ok. 1695—1700. ol. blacha miedziana, owal 46×37. Portret zawieszony jest nad tablicą epitafijną z ciemnego marmuru w lewej nawie kościoła parafialnego p. w. Wniebowzięcia NPM, Św. Piotra i Pawła w Węgrowie. Malowany na ciemnym tle, portret przedstawia mężczyznę w średnim wieku, około 40—45-letniego³².

Portretowany, ujęty w popiersiu, zwrócony lekko trzy czwarte w prawo, o ciemnej karnacji twarzy, ciemnych oczach i w czarnej peruce. Twarz modelowana plastycznie, z użyciem kontrastów światłocieniowych. Połowa twarzy pogrążona w cieniu. Na twarzy widoczny lekki grymas. Partia włosów miejscami niewidoczna, wskutek zniszczeń obrazu i połączenia z ciemnym tłem. Oczy skierowane na wprost. Ubrany w czerwony kaftan z rozchylonym kołnierzem, obsyty złotą pasmanterią. Na szyi zawiązany fantazyjnie fular z cienkiej białej tkaniny. Obraz uchodził za autoportret Jana Reisnera³³. Jan Reisner był malarzem, wychowankiem

³¹ „Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX w.” Katalog wystawy jubileuszowej. Warszawa 1962, s. 77, poz. 137.

³² J. Reisner zmarł w wieku 58 lat. Wiele więc przemawia za tym, że portret powstał wcześniej, tzn. w latach 1695—1700, bądź też stanowi kopię wcześniej malowanego portretu, powstałą po śmierci artysty.

³³ M. Karpowicz: Jan Reisner..., tamże, s. 70.

Jana III, i geometrą pracującym na usługach Dobrogosta Krasieńskiego, wojewody płockiego, na którego dworze pełnił funkcję marszałka. Był koordynatorem planów w sprawie przebudowy fary w Węgrowie i pilnował ich realizacji niejako z urzędu. Zmarł 9 XII 1713 r. w wieku 58 lat, w Krasnem, posiadłości Krasieńskich. Pochowany został 17 XII 1713 r. w farze węgrowskiej (tabl. XXIX).

23. Portret epitafijny Mateusza Kazimierza Orłowskiego. Ok. 1697. ol. blacha, owal. Portret, malowany na złotym tle, stanowi zwieńczenie epitafium z ciemnego marmuru, umieszczonego na filarze ambony w kolegiacie łowickiej. Portretowany, starszy mężczyzna, ujęty jest w popiersiu, trzy czwarte zwrócony w lewo, o ciemnej karnacji twarzy i siwych włosach przykrytych czarnym nakryciem. Ubrany w czerwony strój z białym kołnierzem. Mateusz Kazimierz Orłowski był kanonikiem łowickim i gnieźnieńskim oraz posłem papieskim. Za zasługi dla kraju otrzymał Order Orła Białego. Zmarł w wieku lat 62, dnia 21 II 1697 r. Według swego życzenia pochowany został w marmurowym grobowcu swego protektora, arcybiskupa gnieźnieńskiego, Mikołaja Prażmowskiego.

24. Portret epitafijny Andrzeja Konstantego Łąckiego. Z lat 1698—1712. ol. blacha, owal. Epitafium trzech duchownych z rodziny Łąckich, razem z ich portretami umieszczonymi na filarze, wystawione zostało w roku 1698 przez Andrzeja Konstantego Łąckiego w kolegiacie łowickiej. Portrety zajmują górną część epitafium, wkomponowane są w bogatą stiukową dekorację. Pod portretami tablica inskrypcyjna, również w bogatym obramieniu stiukowym. Trudno jest ustalić, który portret kogo przedstawia; wg informacji księdza portrety są umieszczone w kolejności zależnej od dostojęstwa i funkcji zmarłych. Ponieważ fundatorem epitafium był Andrzej Konstanty, który też najpóźniej zmarł — wydaje się, że jego portret powinien być umieszczony ostatni w kolejności, na pozostającym wolnym miejscu nad tablicą inskrypcyjną. Wszystkie trzy portrety są malowane na złotym tle. Osoby portretowanych ujęte w popiersiu, zwrócone trzy czwarte w lewo. Portret, przyjęty za wizerunek Andrzeja Konstantego Łąckiego, różni się od dwóch pozostałych tym, że portretowany jest wyraźnie młodszy, ponadto ubrany jest w skromny strój kanonika. Wszyscy mają czarne nakrycia głowy. Ogólny koloryt omawianych portretów jest szary, z akcentami czerni i czerwieni w stroju. Andrzej Konstanty Łącki, kanonik łowicki, kanclerz gnieźnieński, przewodniczący trybunału Królestwa Polskiego, zmarł w 1712 r.

25. Portret epitafijny Franciszka Łąckiego. Ok. 1698. ol. blacha, owal. Obydwa portrety umieszczone blisko siebie w górnej części epitafium, stykające się obramieniem, nie wykazują między sobą tak dalekich różnic, by można było z pewnością ustalić, który jest portretem Franciszka, a który Macieja Łąckiego, tym bardziej że przypuszczalnie powstały w jednym czasie, tj. w okresie wystawienia epitafium w 1698 r. Obydwaj zmarli dostojnicy zostali sportretowani w starszym wieku; wyrazu powagi dodają im brody i duchowne szaty, utrzymane w tonacji szarej i czerwonej. Pozostałe uwagi, jak w pozycji 24. Franciszek Łącki, kanonik łowicki i biskup kujawski, zmarł w 1617 r.

26. Portret epitafijny Macieja Łąckiego. Ok. 1698. ol. blacha, owal. Uwagi, jak w pozycji 24 i 25. Maciej Łącki był archidiaconem gnieźnieńskim i dziekanem łowickim. Zmarł w 1557 r.

27. Portret epitafijny nieznanego mężczyzny. Ok. 1700. ol. blacha, owal. Malowany na złotym tle, w bogatej późnobarokowej oprawie, umieszczony wysoko nad oknem w prawym transepcie w kościele Św. Antoniego w Warszawie, być może jest portretem jednego z fundatorów kościoła. Portret pochodzi z przełomu XVII i XVIII w. Portretowany mężczyzna w średnim wieku, ujęty do połowy, głowę ma zwróconą trzy czwarte w prawo. Czupryna podgolona według

ówczesnej mody, wąs długi, opuszczony. Ubrany w jasny żupan, zapinany na rząd drobnych guziczków, na wierzch narzucona delia, podbita ciemnym futrem. Widoczne w sarmackiej pozie i wygładzie naśladowanie sposobu noszenia się Jana III.

28. Portret epitafijny Kazimierza Jana Szczuki. Ok. 1714. ol. blacha, owal. Liczne uszkodzenia. Stanowi zwieńczenie barokowego epitafium zawieszonoego na ścianie nawy głównej w kościele parafialnym p. w. Św. Michała w Tarczynie (w powiecie grójeckim, woj. warszawskie). Epitafium mające charakter wotywny, poświęcone K. J. Szczuce z racji odbudowy kościoła w Tarczynie, zostało wystawione w 1714 r. przez siostrzeńca zmarłego, Adama Rostkowskiego. Środkową część epitafium zajmuje tablica z tekstem łacińskim, pod nią herb biskupi. Sam portret umieszczony w dekoracyjnym kartuszu jest mocno zniszczony, liczne ubytki farby nie pozwalają na bliższy opis i ocenę. Zmarły, ujęty w popiersiu, trzy czwarte zwrócony w lewo, ubrany jest w czerwony strój biskupi. Portret malowany jest na ciemnym tle. Kazimierz Jan Szczuka był opatem paradysem i biskupem chełmińskim.

Tekst z epitafium Kazimierza Jana Szczuki
D.O.M.

Casimiro Szczuka Epo culmen abbati paradisi. Praepo vars. zelopietate liberalitate linquarum peritia trium regum pol. pratia amore populi magnatum veneratione conspicuo musorum omnium in Tarczyn et Komornik ac hospitalis vars. auctori, pleno meritorium et annorum 73 Adamus Rostkowska nepos ex Sorore epus Philadelph, praep. vars, et pult. posuit hoc grati animi monumentu. anno dni 1714.

29. Portret epitafijny Heleny z Rybczyńskich Iounga: (tabl. XXX). Ok. 1715. ol. blacha, owal 33×40. Portret malowany na ciemnym tle, podtrzymywany przez dwa putta, stanowi zwieńczenie polichromowanego iluzjonistycznego nagrobka, „zawieszonoego” w prawej nawie kościoła parafialnego p. w. Wniebowzięcia NPM, Św. Piotra i Pawła w Węgrowie. W dolnej części „nagrobka” umieszczona tablica inskrypcyjna z polskim wierszem okolicznościowym. Portret przedstawia młodą, ładną kobietę, o regularnych rysach, w popiersiu, zwróconą trzy czwarte w lewo, o jasnej karnacji twarzy, ciemnych włosach, upiętych w kunsztowną fryzurę i miejscami zlewających się z ciemnym tłem portretu, czarnych, dużych, „ukierunkowanych” oczach. Twarz modelowana światłocieniem, plastyczna. Ubrana w jasną suknię z dekoltem, zakończonym koronką. Na ramionach dekoracyjny kołnierz czy pas w kolorze stonowanej czerwieni, stanowiący uzupełnienie sukni. Na szyi na ciemnym sznureczku zawieszony krzyżyk ozdobiony klejnotami. Helena z Rybczyńskich Iounga, żona Dawida Ioungi, sędziego³⁴, zmarła w 1715 r. w Węgrowie podczas położu, wydając na świat syna Mateusza. Pochowana została „in fornice Confraternitatis”, co może oznaczać, że istniała wówczas jakaś katakumba dla należących do bractwa³⁵. Napis na nagrobku informuje, że

³⁴ Z tekstu napisu na nagrobku wynika, że wójta, co może być wówczas jednoznaczne. Wiadomość uzyskana od księdza parafii rzymskokatolickiej w Węgrowie, na podstawie metryki zgonu Heleny Iounga.

³⁵ Confraternitas, o której wspominają metryki zgonu również i innych osób, było to bractwo św. Anny, które istniało tylko w Polsce, założone przez arcybiskupa lwowskiego dla uczczenia św. Anny, patronki królowej Anny Jagiellonki. Do bractwa tego należeli nasi królowie i dygnitarze. W Węgrowie było ono erygowane i do dziś znajduje się w archiwum parafialnym księga tego bractwa. Wiadomość uzyskana od księdza.

wpierw zmarły dzieci, których było dwoje, po nich dopiero nastąpiła śmierć 23-letniej Heleny Iounga.

Tekst z nagrobka Heleny z Rybczyńskich Iounga
D.O.M.

„Tu Helena z Rybczyńskich w grobie położona,
Szlachetnego Dawida Ioungi woita Żona
Trzy lata z nim mieszkając Syna Córkę miała
Dzieci wprzód, potem sama niebu się dostała.
Piękna mądra pobożna lucka Pani była
W dwudziestym trzecim roku życie Swe skończyła,
Niech z Bogiem odpoczywa w wiekuistej chwale
To żałosny małżonek oney daie vale
Dnia 31 sierpnia Roku Pańskiego 1715.”

30. Portret epitafijny Jana Witkowskiego. Ok. 1718. ol. blacha, owal. Portret Witkowskiego, malowany na złotym tle, związany jest z marmurowym epitafium, zawieszonym w bocznej nawie na ścianie kaplicy w kolegiacie łowickiej. Portretowany, starszy mężczyzna, ubrany w duchowny czerwony strój z białym kołnierzem, zwrócony jest trzy czwarte w prawo. Schemat kompozycyjny i sposób malowania podobny jak w większości wcześniej omawianych portretów z kolegiaty. Jan Witkowski był prałatem, infulatem gnieźnieńskim i kanonikiem łowickim. Zmarł w wieku 73 lat, dnia 21 XII 1718 r.

SUMMARY

This paper deals with epitaph portraits painted on iron plates — portraits connected with sepulcral rites and the decoration of family vaults as used to be put up in Masovia during the 17th and the beginning of the 18th centuries.

These portraits, mostly painted on a gilded background of oval or circular outline, often bear an entirely laical character although they were intended to be placed in consecrated interiors; for the most part they picture persons of the middle class, or of the clergy or the gentry. Being part of the concern for the defunct and of funeral rites, they were closely linked with Poland's culture during the period called the period of Sarmatism. A modern custom resembling these epitaphs is to place glazed porcelain pictures on tombstones. Worthy of particular attention were epitaph plates exhibited in Warsaw's churches, showing portraits of middle-class persons. Alas, most of them were demolished during the last war, with barely a few salvaged.

The collection of surviving old epitaph portraits consists of 30 relicts of this kind; 26 among them are oval, the remainder circular. The majority are painted on a gilded field. One may divide these portraits into three principal groups; decisive in this classification is the sum of accessories shown, such as raiments, posture, etc.: 1) portraits showing Sarmatian vestments, 2) portraits in general European array, and 3) portraits of women.

The Masovian epitaph portraits are conspicuous by their realism, some also by their force of expression, the aim at revealing visual truth, attractiveness and

solidity. In a few of them some influence of the Dutch school can be felt, for all the specifically local colouring added in the epoch of Sarmatism. From an artistic point of view most attractive may be considered the portrait of one Adam Kotowski which had hung in a small side chapel of the Dominican church in Warsaw, dating back to the years 1690—1693.

Epitaph portraits were in fashion all over Poland beginning with the 17th century. Many scholars believe that they were ushered in as a less costly way of commemorating the deceased, replacing likenesses in bas-relief. For the public of the Polish baroque the close resemblance of the portraited person was of high importance; they counted upon keeping alive the memory of those who had passed away by placing images as true to life as possible, painted on iron plates. Religious motives also played their part in the effort of prolonging in the minds of the surviving generation the memory of the dead. In the grandiose and intricate customs of the gentry an important episode used to be the visual apparition of funerals. In the decoration of the catafalque called „CASTRUM DOLORIS” it was common practice to exhibit a portrait of the deceased, as old chronicles often narrate in reports on funeral ceremonies and in descriptions how biers had been decorated. However, the majority of the Masovian portraits mentioned rather represent epitaphs of clerics — usually quite modest — painted in the style of middle-class portraits. All the same, it seems that in burial rites the middle-class epitaph portrait was not as important an object as it must have been in funeral ceremonies of the gentry (in archive records no mention is made of middle-class burials) and therefore, to start with, the portrait was only meant to be tacked to the tombstone, thus to become an epitaph; we may assume that this was originally its first and only purport.

A feature particularly striking and making in a formal sense the epitaph portraits resemble coffin ornaments are the conspicuously „oriented” eyes. As a rule the eyes are turned directly upon the beholder with a peculiar intent. One has the impression that in their mystical vision the eyes reach beyond the walls of the sanctuary. It may be that the custom of accentuating the glance was based on some special symbolism. An interesting though perhaps far-fetched analogy can be seen, when comparing the Masovian portraits with statuary met with in Neapolitan cemeteries where a characteristic feature is the direct contact between the altar and the statue of the adoring deceased. Among signs of adoration are eyes fixed upon an object of worship (this point was stressed by Leo Bruhns in his study of Renaissance and Baroque epitaphs in Italy). Of a similar symbolic significance is the gilt background of the portrait symbolic of heaven.

Looking for further analogies in Italian art there should be mentioned an exceptionally interesting oval-shaped painted portrait, placed in the crown of a vaulted tomb in Maria Sopra Minerva church in Rome. This is the epitaph of a Genoese, the marquis Guiseppe Guistiniani who died in 1600; in this portrait one also notices the „oriented” look. It seems possible, that this portrait might have been the first link which can be correlated with Polish epitaph portraits; and it is conceivable that in the beginning of the 17th century under this influence, apart from that of carved portraits, sculptural portraits were being replaced on tombstones by painted portraits.