

# Boso albo w przebraniu

## – o możliwościach wyrażania sprzeciwu w sztuce dawnej

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12124>

PRZEMYSŁAW MROZOWSKI  
 INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW  
 ORCID 0000-0003-4509-3362

Sztuka jako narzędzie sprzeciwu kojarzy się przede wszystkim z różnie definiowaną współczesnością. Ale od bardzo dawna w działaniach artystycznych dawało się wyrazić krytyczną ocenę zwyczajowo akceptowanej rzeczywistości. Przede wszystkim przez podjęcie tematu ewokującego bunt wobec zastanego porządku, choć także forma bywała niekiedy nośnikiem sprzeciwu. Taki charakter miały z pewnością działania podejmowane w ostatnich dekadach XIII w. przez tych malarzy włoskich, którzy dążyli do przełamania dominującej wówczas w malarstwie tradycji bizantyńskiej oraz okrzepłych w niej rygorów widzenia i przedstawiania rzeczywistości. Głównie jednak to tematy przedstawień otwierały onegdaj sztuce przestrzeń sprzeciwu. Zwłaszcza spory religijne w XVI stuleciu stwarzały w dobie upowszechniających się mediów graficznych niezliczone okazje prowadzenia gorących dyskusji i polemik z wykorzystaniem rycin, w których – często przez karykaturalną deformację – wyrażała się radykalna krytyka zastanej hierarchii wartości i doktrynalnego porządku<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W bardzo obfitej literaturze brakuje z pewnością monograficznego ujęcia całego zjawiska; jako problemowe wprowadzenie w zagadnienie zob. R.W. Scribner, *For the Scale of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981.

Sprzeciw przez odrzucenie obowiązujących nakazów obyczajowych mógł wszakże wyrazić się bardziej dyskretnie. Świadczy o tym wyobrażenie Magdaleny Wielogłowskiej na jej płycie nagrobnej wmurowanej ok. 1564 r. u wejścia do prezbiterium kościoła w Czchowie, w arkadzie łuku tęczowego (il. 1). Nie jest to dzieło wybitne, ale w powściągliwej prostocie programu ideowego i rzetelnej poprawności form z pewnością udane, toteż doczekało się nawet omówienia monograficznego. Mieczysław Morka wnikliwie przestudiował strukturę nagrobka, jego ornamentykę oraz samo przedstawienie Wielogłowskiej, decydując się na przypisanie jego autorstwa warsztatowi Santi Guccio<sup>2</sup>. Badacz zwrócił uwagę na sprawne opracowanie przez rzeźbiarza fałdów sukni, nie zauważył jednak uwagi, że spod gęsto plisowanej spódnicy wystają gołe palce obu stóp Magdaleny Wielogłowskiej. U wejścia do prezbiterium czchowskiego kościoła stoi ona w swym nagrobku boso!

Nagrobek ten świadczy, jak wiele jeszcze zajmujących niespodzianek czeka na tych badaczy, którzy podejmą trud bardziej systematycznych studiów nad rzeźbą nagrobną XVI stulecia w Polsce – najbardziej bodaj dojrzałej spuścizny artystycznej

<sup>2</sup> M. Morka, *Nagrobek Magdaleny Koczmerowskiej w Czchowie. Dzieło warsztatu Santi Guccio*, w: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, red. M. i W. Boberscy, M. Morka, H. Samsonowicz, Warszawa 1993, s. 47–53.



1. Nagrobek Magdaleny Wielogłowskiej, ok. 1564 r. kościół parafialny w Czchowie. Fot. W. Górski

Złotego Wieku<sup>3</sup>. Zarówno monumentalne pomniki nawiązujące do królewskiego wzorca – nagrobka Zygmunta I w jego kaplicy wawelskiej – jak też te skromniejsze i mocno osadzone w średniowiecznej tradycji – z wizerunkiem zmarłego na prostej płycie – skrywają wiele godnych uwagi rozwiązań, które na różne sposoby zaprzeczają stereotypowym wyobrażeniom i pozornej jednostajności sposobów upamiętniania zmarłych<sup>4</sup>.

Nagrobek Magdaleny Wielogłowskiej na pierwszy rzut oka trzyma się mocno rozwiązań tradycyjnych: iluzoryczną arkadę z rozetami w podłuczcu, osadzoną na ustawionych w złudnej perspektywie filarach, wypełnia płaskorzeźbiona sylwetka stojącej niewiasty. W niczym nie odbiega ona od stereotypowych wyobrażeń dojrzałej wiekiem matrony: ani strojem, ani urodą, poprawną, ale bez cienia portretowej indywidualizacji. Wielogłowska ubrana jest tak, jak zwykły były występować w XVI w. kobiety poza sferą domowej prywatności: w długą suknię z obficie marszczoną spódnicą, czepiec z podwiką i rańtuch, spływający z głowy na ramiona i okrywający całą sylwetkę. Niewiele szczegółów ubioru daje się dostrzec spod chusty, poza rękawami koszuli sfałdowanymi w drobne, poprzeczne rurki. Prawą ręką Wielogłowska przyciska do piersi poły rańtucha, w lewej trzyma książkę.

W górnych narożach płyty, pomiędzy arkadą a opatrzonym płonąącą wazką gzymsem wieńczącym nagrobek, rozmieszczono

dwa rollwerkowe kartusze z kaboszonowatymi polami wypełnionymi godłami herbu Gryf – ojczystym Magdaleny Wielogłowskiej pochodzącej z rodziny Kośmirzowskich<sup>5</sup> – oraz niezidentyfikowanym jak dotąd w heraldyce polskiej okrzepłej w strukturach systemu rodowego<sup>6</sup>: trójpolowym, z górnym polem pustym, zaś dolnym dwudzielnym w słupek, z trzema poziomymi pasami w polu prawym i trzema pionowymi w lewym<sup>7</sup>. Na głowicy prawego filara

5 Mieczysławowi Morce nie udało się ustalić pochodzenia Magdaleny Wielogłowskiej, której nazwisko panięńskie odczytał z inskrypcji na nagrobku jej męża (zob. przypis 8). Rodziny o nazwisku Koczmerowcy lub zbliżonym pieczętującej się herbem Gryf nie odnotowali w swoich herbarzach ani Bartosz Paprocki, ani Kasper Niesiecki, ani też – najbardziej sumienny – Adam Boniecki. Tymczasem Magdalena pochodziła z rodziny Kośmirzowskich, wywodzącej się z ówczesnego Kośmirzowa niedaleko Proszowic (dziś Kocmyrzów). T. Kruszewski, *Ród Gryfów (Gryfitów), rycerscy potomkowie książąt pomorskich. Studium historyczno-prawne*, Wrocław 2019, s. 102, 122.

6 Herby w Polsce średniowiecznej funkcjonowały do połowy XIV w. głównie jako znaki indywidualizujące rycerzy – jednostkowo lub rodzinnie – na polu walki i na turniejach, a także podczas innych ceremonialnych wystąpień publicznych. Wraz z rozwojem większych struktur ponadrodzinnych – rodów rycerskich, znaki tego rodzaju porzucano na rzecz herbów rodowych. Proces ten, rozpoczęty jeszcze w XIV w., przebiegał szczególnie intensywnie do połowy stulecia następnego, ale trwał znacznie dłużej. Edycja w 1584 r. obszernego kompendium heraldyczno-genealogicznego – *Herbów rycerstwa polskiego* Bartosza Paprockiego, gdzie opublikowano przede wszystkim wielorodzinne herby rodowe, pomijając mało znane herby rodzinne, miała z pewnością wpływ na dalszy przebieg tego zjawiska i porzucanie herbów rodzinnych, do których należy zaliczyć także herb na nagrobkach Magdaleny i Kaspra Wielogłowskich, na rzecz herbów opublikowanych przez Paprockiego. Zjawisko z dawną dostrzeżone przez badaczy heraldyki (np. W. Wittyg, *Nieznaną szlachta polska i jej herby*, Kraków 1908) nie doczekało się systematycznego opracowania monograficznego; pewne jego aspekty omówiono w: P. Mrozowski, *Herb w Polsce średniowiecznej: znak identyfikacji jednostki – wyraz więzi rodzinnej – świadectwo przynależności narodowej*, w: *Monarchia – społeczeństwo – tożsamość. Studia z dziejów średniowiecza. Prace ofiarowane Profesorowi Sławomirowi Gawlasowi*, red. K. Gołąbek, M.A. Janicki, M. Koczerska, Warszawa 2019, s. 462–469.

7 Herb ten, jako „nieznany” odnotował w swoim

3 Systematyczne opracowanie korpusu nagrobków XVI w. jest od lat jednym z najpoważniejszych wyzwani polskiej historii sztuki. Nie da się go zastąpić cząstkowymi monografiami, nawet najbardziej udanymi, jak np. opracowanie rzeźby XVI w. przez Helenę Kozakiewiczową (*Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984). Brak syntezy bardzo utrudnia wiarygodne oceny tej spuścizny nie tylko w zakresie ideowym, ale także, a może zwłaszcza, w kwestiach atrybucji warsztatowych, zwykle dyskusyjnych.

4 M. Zlat, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 116–118.

ujmującego arkadę umieszczono zminiaturyzowane wyobrażenie trojga klęczących dzieci – dziewczynek w długich sukienkach, z zaczesanymi na plecy włosami. W obecnym stanie nagrobek pozbawiony jest inskrypcji. Pierwotnie mogła mieścić się ona w cokole pionowo osadzonej płyty. Datować ją trzeba na lata ok. 1564. W tym bowiem roku zmarł Kasper Wielogłowski, mąż Magdaleny, któremu wystawiła ona zachowany w Czchowie nagrobek, a fakt ten upamiętniła w jego inskrypcji<sup>8</sup>.

O Magdalenie Wielogłowskiej niewiele wiadomo. Nie są nawet znane daty jej życia. Pewne jest tylko, że była córką Jana Koźmirzowskiego, piszącego się też Januszem, oraz Anny z Marszowskich herbu Półkocic, blisko spokrewnionej z możnymi Ligężami. Wywodziła się zatem z rodziny dobrze osadzonej wśród możnych rodów szlacheckich południowej Małopolski, a o pozycji Koźmirzowskich świadczą koligacje: Magdalena poślubiła w 1520 r. Kaspra Wielogłowskiego, jej młodsza siostra Maryna – Adama Niewiarowskiego, kolejna, Urszula – Jana Rzeszowskiego, zaś Anna – Stanisława, a raczej Achacego Jordana, kasztelana zawichojskiego<sup>9</sup>.

*Herbarzu rycerstwa z XVI wieku* Józef Szymański (Warszawa 2001, s. 334), choć błędnie go opisał: zasłużony badacz nie zauważył górnego, pustego pola herbu, a w polach dolnych dostrzegł poziome i pionowe wręby, nie zaś ewidentne pasy. Identyczne herby, w odwróconej kolejności, umieszczone są w zwieńczeniu nagrobka Kaspra Wielogłowskiego (zob. przyp. 8), po bokach tablicy inskrypcyjnej. Odnoszą się one do Magdaleny Wielogłowskiej, bowiem Kasper pochodził z rodziny herbu Starykoń. Tego herbu nie ma obecnie na jego nagrobku, być może mieścił się pierwotnie w zwieńczeniu tablicy inskrypcyjnej.

<sup>8</sup> Nagrobek Kaspra Wielogłowskiego osadzony jest również w arkadzie łuku tęczy, na wprost płyty Magdaleny Wielogłowskiej; od czasu monografii Katarzyny Sinko łączony jest – w naszym przekonaniu zasadnie – z pracownią Hieronima Canavesiego. H. Kozakiewiczowa, dz. cyt., s. 193–194. Majuskułową inskrypcję w języku polskim publikuje: M. Morka, dz. cyt., s. 53, przyp. 42.

<sup>9</sup> Zdaniem Tomasza Kruszewskiego mąż Anny nosił imię

Także Wielogłowskich herbu Starykoń zaliczyć trzeba do rodzin znacznych, o ugruntowanej pozycji w regionie, choć przed końcem XVIII w. rzadko już sięgali po urzędy. Tak w 1583 r. pisał o nich Bartosz Paprocki: „Dom Wielogłowskich starodawny [...] z Wielopolskimi jednej dzielnicy [...], w których domu wielu mężów godnych i zasłużonych r(zeczy) p(ospolitej) było”<sup>10</sup>. O Kasprze, mężu Magdaleny, Paprocki nie wspominał. Garść informacji o nim, bardzo zresztą ogólnych, przynosi inskrypcja odkuta po polsku na wspomnianym nagrobku, wystawionym mu przez żonę, „która przez śmierć jego wielkiej żałości zażyła”. Z jej treści wynika, że Wielogłowski spędził młodość „na rycerskiej sprawie”, że „był sławny w obcych krajach i był zacnym dworzaniem”, a nadto „na swem się zachowywał jako szlachcic prawy”. Żadnego urzędu jednak nie sprawował, bo z pewnością nie omieszkałoby o tym wspomnieć w napisie.

Magdalena Wielogłowska prezentuje się w swym nagrobku jako stateczna matrona wysokiego rodu. Z jednym, ale bardzo istotnym wyjątkiem – występuje boso. Co chciała powiedzieć, decydując się na ten skandal i stając bez butów w swej podobiznie nagrobnej? Był to wprawdzie dyskretny, ale jednak stanowczy znak sprzeciwu i złamanie nakazu wymaganego zwłaszcza od osób wysoko postawionych społecznie, aby publicznie występować w butach, zwłaszcza – właśnie w kościele<sup>11</sup>. Dlaczego

Stanisław (T. Kruszewski, dz. cyt., s. 122), tymczasem jedynym kasztelanem zawichojskim z rodziny Jordanów był Achacy Jordan, zmarły w 1546 r. *Urzednicy województwa krakowskiego XVI–XVIII wieku*. Spisy, oprac. S. Cynarski, A. Falniowska-Gradowska, Kórnik 1990, s. 228.

<sup>10</sup> B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego* [...], Kraków 1584, s. 111.

<sup>11</sup> Jeszcze w XIX, a nawet w XX w. znana była praktyka wśród uboższych mieszkańców wsi polskich przychodzenia do kościoła – dla oszczędzenia obuwia – boso i zakładania przyniesionych butów przed wejściem do świątyni; buty były ważną oznaką statusu





2. Giovanni i Pacio Bertini, nagrobek króla Roberta Mądrego d'Anjou (fragment), ok. 1343-1345, kościół Santa Chiara w Neapolu. Fot. A. M. Tremi, stan ok. 1900 r., domena publiczna

chciała złamać tabu i zaprezentować się w wizerunku nagrobnym z gołymi stopami? Nie ulega bowiem wątpliwości, że tylko ona sama mogła podjąć decyzję o takiej formule swego przedstawienia, którym miała zapisać się w pamięci potomnych. Z całą pewnością nie mogła to być realizacja samodzielnego, czy wręcz samowolnego pomysłu rzeźbiarza. Także zleceniodawca nagrobka, którym – jeśli nie powstał on z woli Wielogłowskiej za jej życia, co zdaje się prawdopodobne – mogło być jedno z jej dzieci, o ile miała jakieś poza trzema zmarłymi w dzieciństwie dziewczynkami przedstawionymi na kapitelu obramienia<sup>12</sup>, nie zdecydowałyby się na tego rodzaju wizerunek bez wyraźnych wskazówek z jej strony. Stawanie publicznie boso, zwłaszcza w kościele, było prowokacyjnym wręcz sprzeciwem wobec nakazów społecznych wymagających od osoby przychodzącej do kościoła noszenia butów. Taka prezentacja „poniżała” Wielogłowską, stawiając ją poza strukturami „uporządkowanej” kulturowo społeczności<sup>13</sup>.

społecznego. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 446–447.

<sup>12</sup> Takie „kukielkowato” umowne, zminiaturyzowane wizerunki były na nagrobkach zwyczajowym w XVI w. sposobem przedstawiania zmarłych w dzieciństwie dzieci.

<sup>13</sup> P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd,*

Mogło to mieć, i czasami miewało, także wymiar pozytywny, bo było ostentacyjnym wyznaniem pokory. Niekiedy pod przymusem – wszak boso musiał stanąć w akcie pokuty przed papieżem Grzegorzem VII cesarz Henryk IV w Canossie w 1077 r., aby zyskać przebaczenie i zdjęcie ciężącej na nim klątwy. Nic jednak nie wiadomo o jakiejś surowej pokucie nałożonej na Wielogłowską. Przeciwnie, skąpe przekazy źródłowe pozwalają sądzić, że była doceniana za swoją szczodrość dla instytucji kościelnych<sup>14</sup>. Jej przedstawienie w nagrobku trzeba zatem uznać za odrzucenie u progu wieczności jednego z istotnych znaków statusu społecznego – za dobrowolne wyznanie pokory. Staje w swym wizerunku boso, zdejmując buty w pradawnym geście Mojżesza przed krzewem ognistym<sup>15</sup>, bo czuje swoją znikomość w obliczu świętości: zarówno w przestrzeni realnej – w swym przedstawieniu osadzone u wejścia do prezbiterium, jak też w wymiarze transcendentnym, gdyż symbolicznie staje w obliczu Wieczności.

Przedstawienie Magdaleny Wielogłowskiej jest niezwykłym, ale oczywistym wyrazem nadziei wyobrażonej na nagrobku osoby na osiągnięcie zbawienia. Nie jest ono w sztuce sepulkralnej całkiem odosobnione: z bosymi stopami przedstawiony został ok. 1343–1345 r. na swym pomniku dłuta Giovanniego i Paca Bertinich w kościele Santa Chiara w Neapolu król Obojga Sycylii – Robert Mądry d'Anjou<sup>16</sup>

znaczenie, Warszawa–Wrocław 1998, s. 336–339; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 133–134.

<sup>14</sup> Zapisła m.in. klaryskom sądeckim sołectwo w Kamionce. J. Sygański, *Analekta sandeckie do XVI. i XVII. wieku*, Lwów 1905, s. 85.

<sup>15</sup> Wj 3, 5. Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 447.

<sup>16</sup> K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin–New York 1976, s. 183–184; S. D'Ovidio, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angio in Santa Chiara a Napoli*, „Hortus Artium Medievalium”, t. 21, 2015, s. 92–112. O indywi-

(il. 2). Gigantyczny nagrobek, zajmujący niemal całą ścianę zamykającą prezbiterium, stanowi jednocześnie monumentalną oprawę głównego ołtarza. Trudno zatem ten pomnik uznać za wyznaczenie pokory; to raczej wielowątkowy traktat wysławiający cnoty króla Roberta jako władcy, który swą mądrością zasłużył na wieczne zbawienie. Ale ostentacyjna gloryfikacja chwały pomazańca nie stoi w sprzeczności z deklaracją jego pokory: w spoczywającym na sarkofagu posągu Robert przedstawiony został z insygniami władzy królewskiej, w spiętym na ramionach płaszczu, ale w habicie franciszkańskim, spod którego wystają mu boso stopy. Pokora jest wszak królową cnót, także dla panujących.

Bardziej dyskretnie podobną postawę zademonstrował biskup Rieux-Volvestre Jean Tissendier, w pełnoplastycznym posągu z ok. 1340 r. przedstawiającym go jako donatora kłęczącego z modelem kaplicy, którą ufundował w klasztorze Franciszkanów w Tuluzie, dziś przechowywanym w tamtejszym Musée des Augustins<sup>17</sup> (il. 3). Posąg

dualizacji posągu Roberta: N. Bock, *Simone Martini Paints Robert of Anjou. Angevin Portraiture between Naples and Assisi*, w: *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th–15th Centuries)*, ed. M. Bacci, M. Studer-Karlen, M. Vagnoni, Leiden 2022, s. 250–257.

<sup>17</sup> *Les Fastes du Gothique le siècle de Charles V* [kat. wystawy w Galeries nationales du Grand Palais], ed. F. Baron, Paris 1981, nr kat. 53, s. 106–107. Warto zwrócić uwagę, że biskup był franciszkaninem. W habicie franciszkańskim zaprezentowano na nagrobku króla Roberta. Do tych przykładów trzeba dorzucić jeszcze jeden: płytę nagrobną zmarłej w 1318 r. Jadwigi, księżniczki klarysek wrocławskich, córki księcia Henryka Pobożnego, w dawnym kościele św. Klary we Wrocławiu, na której przedstawiono ją w habicie spod którego wystają boso stopy. Być może zatem były one znakiem pokory w duchu franciszkańskim, co zdaje się potwierdzać przykład bardzo zatartej płyty nagrobnej nieustalonej pary małżeńskiej z 2. połowy XV w. w północnej nawie kościoła Santa Croce we Florencji. Ale związek z duchowością franciszkańską nie musiał być decydujący: przechowywana w Museo del Bargello we Florencji okazała płyta wierzchnia nagrobka zmarłego w 1467 słynnego prawnika, Mariano'a Sozziniego – odlane



3. Biskup Jean Tissendier jako donator – figura z kaplicy jego fundacji w kościele Franciszkanów w Tuluzie, ok. 1340 r., Musée des Augustins w Tuluzie. Fot. © Mairie de Toulouse, Musée des Augustins / Daniel Martin

ustawiony był ongiś w pobliżu ołtarza, zatem biskup w swym *imago* asystował symbolicznie sprawowanej eucharystii, podtrzymując na lewym kolanie model

w brązie dzieło Lorenza di Pietro – prezentuje go paradnie w uniwersyteckiej tozde, ale boso; pochodzi ona tymczasem z nagrobka w kościele Dominikanów w Sienie.





4. Dirk Danel, figura Zygmunta Augusta ze zwieńczenia iglicy hełmu wieży ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, 1561 r. Fot. domena publiczna

kaplicy. Występuje wprawdzie *in pontificali-bus*, ale spod obficie sfałdowanych szat wysuwa skąpo obutą w sandał stopę. W obliczu sacrum staje w pokorze nieomal boso.

Pokora – to najprostsze i najbardziej oczywiste wytłumaczenie przesłania symbolicznego, dla którego Magdalena Wielogłowska zdecydowała się wystąpić na nagrobku z gołymi stopami. Ale nie jedyne – znaczeń symbolicznych, które może ewokować czyjeś wyobrażenie w uroczystym stroju boso jest więcej. Na wieży Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku zamontowano w 1561 r. w zwieńczeniu iglicy

5. Posąg Oktawiana Augusta z Prima Portae, ok. 14 r. wg wcześniejszego pierwowzoru, Muzea Watykańskie. Fot. domena publiczna

ponadnaturalnej wielkości figurę króla Zygmunta Augusta z wyłacanej blachy<sup>18</sup> (il. 4). Jej twórca, Dirk Danels z Zelandii, przedstawił władcę w pełnej zbroi płytowej i płaszczu, w koronie wspartego na drzewcach chorągwi z herbem Gdańska. *Rex armatus* stoi w lekkim kontrapoście na półsferycznej podstawie wieńczącej kulę iglicy, opierając o nią mocno swoje nagie stopy.

Zygmunt August z pewnością nie jest boso dlatego, że wyniesiony *in effigie* w stronę nieba demonstruje pokorę wobec sacrum. Przeciwnie – bosa stopy odzianego w zbroję króla to świadectwo jego heroizacji na miarę „boskich” cesarzy starożytnego Rzymu. Jej wyrazem bywał m.in. przydomek *divus*, używany niekiedy przez władców europejskich doby rozkwitającego humanizmu. Posługiwał się nim w Polsce także Zygmunt I<sup>o</sup>. Zygmunt August w swej ikonografii też był heroizowany, ale na inne sposoby<sup>20</sup>. Jego wizerunek na iglicy gdańskiego ratusza jest wyjątkowy – to świadectwo erudycyjnego odwołania się do tradycji antycznej i przedstawiania deifikowanych cesarzy w roli bóstw, o czym przekonywać miała ich nagość, niekiedy ograniczona do gołych nóg i samych tylko bosych stóp.

Sakralizująca moc nagości ujawniła się w starożytności najwcześniej już w końcu III w. p.n.e. w ikonografii władców hellenistycznych naśladowujących w swych podobiznach wyobrażenia nagich bóstw

18 A. Badach, *Auro fulgidor. O konieczności ponownego poźłocenia posągu Zygmunta III Wazy*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 297–298.

19 J. Kowalczyk, *Polskie portrety „all'antica” w plastyce renesansowej*, w: *Treści dzieła...*, dz. cyt., s. 122–128.

20 Szczególną uwagę zwraca tu medal autorstwa Gian Giacoma Caraglia z 1569 r. z profilem władcy i oczyma wzniesionymi „ku Olimpowi”. Tamże, s. 128–130; P. Mrozowski, *Portret w Polsce XVI wieku*, Warszawa 2020, s. 115–116.



MVNDI PI IX P M  
AN XVIII



olimpijskich i herosów<sup>21</sup>. Rzymianie wzorem Greków praktykowali także ten rodzaj heroizacji, ale w czasach republiki raczej niechętnie – obyczaj ten traktowano jako obcy tradycyjnej moralności<sup>22</sup>, a choć pierwsza oficjalna deifikacja miała miejsce w 42 r. p.n.e., gdy senat uchwalił ubóstwienie Juliusza Cezara, także władcy Rzymu początkowo dość powściągliwie korzystali z przywileju okazywania nagości w wizerunkach swej boskości<sup>23</sup>. Nic nie wiadomo o posągu całkowicie gołego Cezara. Jego sukcesor, Oktawian August, bywał bardziej śmiały, choć zdaje się także wolał unikać nazbyt ostentacyjnego demonstrowania swego wyjątkowego statusu<sup>24</sup>. Z czasem jednak cesarze rzymscy bywali zdecydowanie bardziej bezpruderyjni, jak przez wieki świadczył pełnym bezwstydem swej „boskości” kolos Nerona w Rzymie<sup>25</sup>.

21 J. Charbonneaux, R. M.-F. Vilard, *Grèce hellénistique (30–50 avant J.-C.)*, Paris 1970, s. 299–301.

22 Kontrowersje budzi najstarszy posąg tego rodzaju, wspomniany wyżej i znajdujący się w Palazzo Massimo alle Terme Museo Nazionale Romano (nr inw. 1049), datowany na lata 180–150 p.n.e., przez część uczonych uznawany za przedstawienie rzymskiego wodza, przez innych za wizerunek władcy hellenistycznego. P. Zanker, *August i potęga obrazów*, tłum. L. Olszewski, Poznań 1999, s. 15; polemicznie – T. Stevenson, *The 'Problem' with Nude Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome*, „Greece & Rome”, Second Series, t. 45, 1998, nr 1, s. 52–53.

23 Za najbardziej rozpowszechnioną formułę ikonograficznej deifikacji uznać wypada posągi jednoznacznie sugerujące nagość przedstawianych cesarzy, okrytych jednak częściowo szatami. Należą do nich wyobrażenie siedzącego Oktawiana Augusta jako Jowisza, znane w dwóch wersjach, w zbiorach Museo Archeologico Nazionale w Neapolu oraz w Ermitażu w Petersburgu, czy stojącego Klaudiusza, też jako Jupitera, w Muzeach Watykańskich, wreszcie Kaliguli dosiadającego swojego Incitatusa w British Museum (nr inw. 1864, 1021.2), skąpo okrytego spiętym na ramieniu krótkim *paludamentum*.

24 Pomniki stawiane Oktawianowi po zwycięstwie nad Sekstusem Pompeuszem przedstawiały go w pełnej nagości, o ile wiarygodne są w tym względzie przekazy ikonograficzne na monetach, gdyż sam August nakazał je zniszczyć. P. Zanker, dz. cyt., s. 46–52.

25 Kolos Nerona stojący w pobliżu Koloseum został

Oktawian August nie zdecydował się na oficjalną deifikację za swego życia, ale pewnych znamion „boskości” zażywał<sup>26</sup>. Jego najszlachetniejszy posąg, odnaleziony w 1863 r. w willi Liwii w Prima Porta w pobliżu Rzymu, przedstawiał go w zbroi nałożonej na tunikę oraz *paludamentum* owiniętym wokół bioder, ale z gołymi nogami i boso<sup>27</sup> (il. 5). Marmurową podobizną odkućto być może już po śmierci Oktawiana, powtarza ona jednak najpewniej jego brązowy posąg z czasów „zwycięstwa” nad Partami w 20 r. p.n.e., a powstała, gdy świętowano w Rzymie zwrot znaków legionowych zdobytych na Krassusie pod Karrami w 53 r. p.n.e., który w kręgu Augusta propagowano jako jego sukces polityczny. Posąg przeznaczony był niewątpliwie dla odbiorców szczególnie bliskich cesarzowi, toteż sądzić trzeba, że on sam utożsamiał się z tą podobizną, a jej sakralizujący charakter nie budził wątpliwości, właśnie ze względu na gołe nogi i bose stopy imperatora – *pars pro toto* całkowitej „boskości”<sup>28</sup>.

Taki sens mają też bose stopy Zygmunta Augusta na wieży gdańskiego ratusza – były dobitnym znakiem sakralnego wymiaru władzy królewskiej, co zresztą nie budziło w Europie średniowiecznej

zniszczony w V w. Znany jest z monet i opisów, z których wynika, że cesarza ukazano nago, ale częściowo okrytego draperią. O obecności w ikonografii imperialnej posągów utrzymanych w hellenistycznej formule „boskości” przekonuje odlane w brązie wyobrażenie stojącego Trebonianusa Galla, krótkotrwałego cesarza (251–253), zachowany w nowojorskim Metropolitan Museum of Art.

26 Bił na przykład monety ze swoim wizerunkiem jako syna boskiego Juliusza – *divi Julii filius*.

27 Zachowany w Muzeach Watykańskich. P. Zanker, dz. cyt., s. 192–196; M. Kwaśny, *Doryforos w pancerzu – czyli o wizerunku Augusta z Prima Porta słów kilka*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Archeologica”, t. 30, 2015, s. 69–81.

28 Bose stopy Augusta wskazują zdaniem niektórych badaczy, że kopia posągu była zmienioną wersją pierwowzoru przedstawiającego cesarza w generalnych butach. T. Stevenson, dz. cyt., s. 57–62.

i nowożytniej wątpliwości, choć gdzie indziej upatrywano źródeł świętości i rzadko demonstrowano je na sposób tak jednoznacznie odwołujący się do antyku. Wypada zresztą podkreślić, że bosi Oktawian August w sięgającej kolan tunice i kirysie wydaje się być w swym posągu bardziej naturalny, niżli zakuty w pełną zbroję Zygmunt z gołymi stopami. Są one mniej widoczne, ale semantycznie bardziej dosadne.

Czy także w bosych stopach Magdaleny Wielogłowskiej można dopatrywać się myślenia o życiu pośmiertnym w duchu imperialnej heroizacji *all'antica*? W perspektywie semantyki antropologicznej, gdzie system kojarzenia znaczeń symbolicznych jest zdecydowanie gęściej nasycony siecią wzajemnych powiązań, a czytanie znaków *pars pro toto* uprawnione i szeroko praktykowane<sup>29</sup>, z pewnością tak: bosa stopy mogą być *signum* imperialnej nagości. Ale Wielogłowska z pewnością niewiele, albo bodaj nic o tym nie wiedziała, toteż lepiej poprzestać na bardziej powściągliwej interpretacji wizerunku i trzymać się rygorów tradycyjnej ikonografii, a jej bosa stopy rozpoznać jako przełamujące społeczne tabu wyznaczenie pokory. Otwierało ono także drogę do zbawienia. A zatem prowadziło do świętości<sup>30</sup>.

29 Znakomitym przykładem tego rodzaju studium może być świetna rozprawa Arnolda Lebeufa o znaczeniu odsłoniętej stopy w sztuce europejskiej i światowej. A. Lebeuf, *Stopa bosa, stopa obuta. Semantyka motywu ikonograficznego*, tłum. A. Lebeuf, Kraków 2003.

30 Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć jeszcze jednego, niezwyklego dzieła sztuki sepulkralnej, które prezentuje wyobrażone osoby boso, choć w innym anturazhu kostiumologicznym, a tym samym z innym przesłaniem symbolicznym, które nie mieści się w kadrze opowieści o płycie Magdaleny Wielogłowskiej. Ufundowany przez Jana Dobrogosta Krasieńskiego podwójny nagrobek obu jego żon – Teresy z Chodkiewiczów (zm. 1672) oraz Jadwigi Teresy z Jabłonowskich (zm. 1692) – stanął ongiś przed wielkim ołtarzem, w prezbiterium kościoła parafialnego w Krasnem po śmierci drugiej żony fundatora. Pomnik wyróżnia się wśród współczesnych sobie nagrobków nie tylko w Polsce, przede wszystkim

programem ikonograficznym, ale też materiałem i techniką wykonania. Na niskiej tumbie, przykrytej dwuspadową płytą z przypominającego marmur mozańskiego wapienia, osadzono całopostaciowe wyobrażenia dwóch śpiących kobiet, nieco odwracających się od siebie z racji ich ułożenia na pochylonych dwuspadowo taflach płyty. Wizerunki obu niewiast, doskonale wymodelowane w wyłaczanej w ogniu blasze miedzianej, fundator zamówił w Gdańsku, najprawdopodobniej w pracowni Andreasa Mackense-na mł. Smukłe sylwetki obu niewiast urzekają naturalną swobodą ujęcia oraz urodą wdzięcznych twarzy, ale frapują w pierwszym rzędzie swoim roznegliżowanym ubiorem: obie przedstawione zostały w głęboko wydekoltowanych, zwiewnych koszulach, jakie wykwiłtne damy nosiły ukryte pod wierzchnią szatą. Wprawdzie częściowo okrywają je dodatkowo zgrabnie udrapowane, wzorzyste tkaniny z frędzlami, ale nie osłaniają one pokaźnych krągłości rysujących się pod delikatną tkaniną koszul. Obu damom wystaje spod szat po jednej gołej stopie – prawej. Anna Sieradzka, która pierwsza zwróciła uwagę na niezwykłość przedstawienia obu żon Krasieńskiego, rozebranych w odważnym negliżu do koszul, podkreślała jego „frywolność”, odpowiedź na pytanie o sens symboliczny zostawiając „znancom sztuki polskiej” (A. Sieradzka, *O pożytkach płynących z kostiumologii dla historyka sztuki (nowożytniej polskiej)*, w: *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII wiek. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Mariuszowi Karpowiczowi*, red. J.A. Chrościcki, T. Bernatowicz, J. Pelc, M. Poprzęcka, A. Rottermund, H. Samsonowicz, R. Sulewska, M. Wardzyński, Warszawa 2004, s. 172–174). Rzeczywiście – wyobrażenie obu pań nasycone jest zmysłowością, co podkreślał także Michał Wardzyński, zwracając przy tym uwagę na utrzymaną w podobnym duchu treść inskrypcji komemoracyjnej (*Neoplatoński sen umiłowanych – nagrobek żon Jana Dobrogosta (Bonawentury) Krasieńskiego w Krasnem*, w: *Poza Warszawą. Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, t. 1, red. tenże, Warszawa 2018, s. 157–159). Samo jednak wyobrażenie śpiących dam zinterpretował jako zobrazowanie neoplatońskiego snu. Niezliczone nagrobki z XVI w. przekonują jednak, że do neoplatońskiego snu można było i nawet należało ułożyć się w ubraniu „wyjściowym”: biskupi i kapłani *in pontificalibus*, panowie i szlachta – w pełnych zbrojach, damy – tak jak wychodziły do kościoła. Skąd zatem ten odważny negliż obu dam, w niczym też nie kojarzący się ze śmiertelnym całunem? Co oznaczają ich gołe stopy, po jednej dla każdej? Jest w tym jakaś logika – nie chodzi się spać w butach, ale nie tłumaczy to sensu przedstawienia. Wśród wielu innych znaczeń Arnold Lebeuf wskazał także ich symboliczny wymiar jako znaku przejścia z życia do śmierci (A. Lebeuf, dz. cyt., s. 84). Czy jednak to właśnie przesłanie miał na myśli Jan Dobrogost Krasieński, decydując się na tak





6. Portret Piotra Krajewskiego, 1583 r., Muzeum Mazowieckie w Płocku. Fot. A. Ring, ze zbiorów autora

Inną zgoła perspektywę studiowania zjawiska sprzeciwu w sztuce ujawnia portret Piotra Krajewskiego z 1583 r. z Muzeum Mazowieckiego w Płocku<sup>31</sup> (il. 6), w którym krytyka rzeczywistości wyraziła się nie przez odsłonięcie ciała lub jego części, lecz odwrotnie – przez ubranie się w szaty demonstrowujące kontestację zastanego porządku. Przedstawienie Krajewskiego jest dziełem wybitnym – to z pewnością jeden z najlepszych portretów polskich, jakie zachowały się z XVI w. Nie jest przesadnie wyrafinowany kompozycyjnie: sylwetka Krajewskiego, ujęta nieco powyżej kolan, wyłania się po prostu z mrocznego tła, gdzie rozmieszczono po obu stronach głowy herb portretowanego – Jasieńczyk, opatrzony datą 1583 – oraz napis wskazujący na jego wiek. Obraz namalowany jest bardzo sprawnie – swobodnie poprowadzonym pędzlem, bezbłędnie modelującym sylwetkę i twarz Krajewskiego. Uwagę zwraca zwłaszcza brawurową charakterystyką oblicza – Krajewski unika wprawdzie wzrokowego kontaktu i jest powściągliwy w okazywaniu emocji. Ale w wyrazie jego skupionej twarzy daje się dostrzec niewzruszoną, nieco wręcz wyzywającą pewność siebie i własnych racji.

Portret reprezentuje na tyle wysoki poziom artystyczny, że celowe jest postawienie pytania o jego twórcę. Pozostać ono musi jednak bez odpowiedzi: jedynym znanym malarzem czynnym wówczas w Polsce, w którego pracach można dostrzec podobną siłę talentu i zbliżony styl świetnie opanowanego warsztatu, był Marcin Kober<sup>32</sup>. On

wszakże w 1583 r. dopiero przybył do Krakowa i zaczynał karierę na dworze królewskim – właśnie wówczas namalował znakomity portret Stefana Batorego, ofiarowany z czasem przez królową Annę Jagiellonkę do kaplicy Mansjonarskiej na Wawelu<sup>33</sup>. Nie musiało mu to wprawdzie zajmować bardzo długiego czasu, ale nie sposób sobie wyobrazić, żeby malarz zabiegający o zamówienia z dworu królewskiego, przyjmował jednocześnie zlecenia od przypadkowych klientów spoza wąskiego kręgu elity bywałej na monarszych pokojach.

Piotr Krajewski tymczasem do tego rodzaju elity z pewnością nie należał. Niewiele o nim wiadomo nad to, co zapisało wtórnie na odwrocie obrazu: był właścicielem wsi Mokuty i części Smoszewa leżących w pobliżu Zakroczymia, gdzie dzierżawił też żupę solną. Posiadanie całej wsi z naddatkiem to na warunki mazowieckie wcale nie było mało, ale z pewnością nie była to fortuna zapewniająca wejście w kręgi elity dworskiej. Krajewski doczekał się wprawdzie wzmianki w *Herbach rycerstwa polskiego* Bartosza Paprockiego<sup>34</sup>, ale zawdzięczał ją zapewne bardziej znanemu bratu, Pawłowi, doktorowi prawa i profesorowi Akademii Krakowskiej, zmarłemu w 1578 r. Piotr wystawił mu skromne epitafium inskrypcyjne w klasztorze Augustianów na krakowskim Kazimierzu<sup>35</sup>.

Sądzić wypada, że to właśnie stała obecność w Krakowie dobrze ustosunkowanego brata na stanowisku profesorskim, otworzyła przed Piotrem możliwość zyskania lepszej orientacji artystycznej i złożenia

niezwykle upamiętnienie obu swoich żon, które z pewnością darzył gorącym uczuciem? To pytanie czeka na pogłębioną odpowiedź, a nagrobek – na solidną monografię.

31 Podstawowe informacje: *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego* [kat. wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie], red. P. Mrozowski, Warszawa 2009, nr kat. 3, s. 73–77; w szerszym kontekście: tenże, *Portret w Polsce...*, dz. cyt., s. 244–245.

32 Na związek portretu z malarstwem Kobera zwrócono uwagę już przed laty: J. Ruszczyćówna, *Portret*

*renesansowy i barokowy na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 8, 1964, s. 171–174.

33 Obecnie w klasztorze Misjonarzy w Krakowie. *Uroda portretu...*, dz. cyt., nr kat. 1, s. 68–73.

34 B. Paprocki, dz. cyt., s. 350.

35 *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 8: *Województwo krakowskie*, z. 6: *Kazimierz i Stradom*, Kraków 1989, s. 136, nr 104.

7. Fragment portretu Piotra Krajewskiego w promieniach RTG – z dokumentacji fotograficznej prac konserwatorskich przeprowadzonych przez Reginę Dmowską w Pracowni Konserwacji Zamku Królewskiego w Warszawie w 2009 r. Archiwum Pracowni Konserwacji ZKW

zamówienia na portret w warsztacie dającym rękojmię rzetelnej realizacji zamówienia. Klasa artystyczna obrazu musi budzić zdziwienie, zważywszy na stosunkowo niską pozycję Krajewskiego – niewiele znaczącego przedstawiciela prowincjonalnej szlachty z mazowieckiego partykularza. Każę to zresztą spojrzeć szerzej na całe zjawisko, bo portret wystawia mu zaskakującą wysoką ocenę: jeśli tej klasy podobizna mogła trafić w ręce zwykłego szlachcica, który do skromnej fortuny dorabiał sobie dzierzawą niewielkiej żupy solnej, to poziom możliwości artystycznych, jakie w drugiej połowie XVI w. mogły reprezentować w Polsce portrety szlacheckie, a zwłaszcza pańskie, trzeba sytuować dość wysoko. Portret Piotra Krajewskiego reprezentuje zdecydowanie europejskie standardy malarstwa, o czym w niewielkim tylko stopniu przekonują inne zachowane dzieła.

Obraz przykuwa uwagę nie tylko ze względu na swoje walory artystyczne odpowiadające europejskim standardom. Odwrotnie – jest szczególnie ważny jako jedno z pierwszych, w pełni wiarygodnych świadectw ikonograficznych kontestacji Zachodu przez radykalną zmianę orientacji kostiumologicznej szlachty polskiej i odejście od wzorców europejskich na rzecz afirmacji ubiorów naśladujących suknie krojone na sposób wschodni<sup>36</sup>. Krajewski wystąpił w swej podobiznie w brunatnym żupanie z kołnierzem o podniesionej z tyłu stojce oraz w czerwonym kopieniaku ze szmuklowanymi potrzebami. Prawą rękę opiera na boku, lewą trzyma na rękojeści korda przypiętego cienkim paskiem ze srebrzystymi okuciami, opinającym w talii żupan.

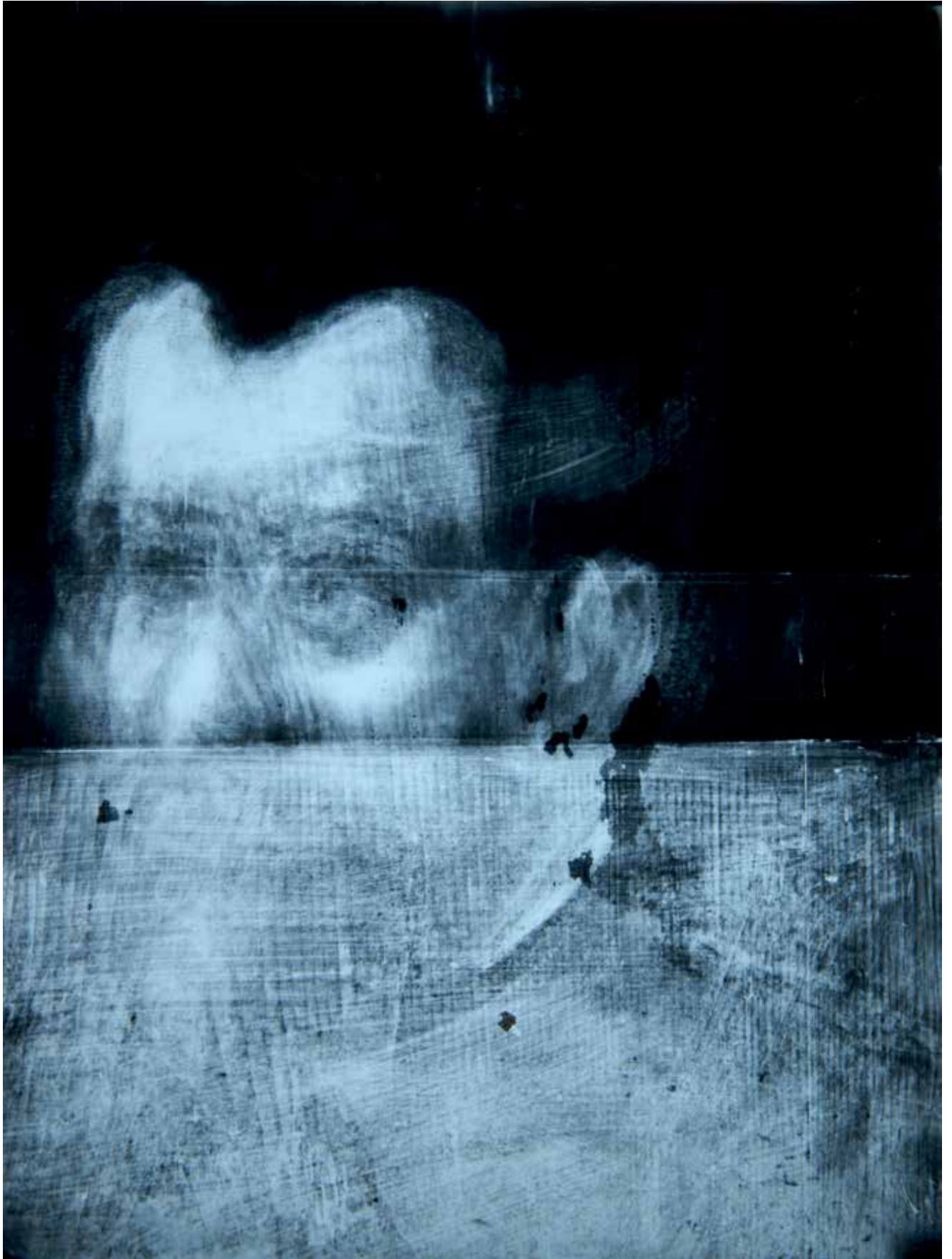
Dosadnym dopełnieniem wyglądu portretowanego jest jego charakterystyczna fryzura z włosami podciętymi na

wygolonej wysoko głowie. Uznać ją trzeba za deklarację stałego przywiązania do ubiorów krojonych wedle wzorców wschodnich, bo nie pozwalała ona na kapryśną zmienność upodobań w sposobach ubierania się, która miała charakteryzować szlacheckie obyczaje w drugiej połowie XVI stulecia. Narzekali na ten obyczaj niemal wszyscy publicyści, ale najcelniej go opisał Andrzej Frycz Modrzewski: „A toć też jest nie bez wielkiego dziwu, gdy w jednym domu jedni się ubierają po niemiecku, drudzy po włosku, drudzy po turecku; nie inaczej jedno jakby się na różnych, a od siebie bardzo dalekich częściach świata porodzili. A to jeszcze dziwniej kto chodziwszy poranu w kapie włoskiej, tenże zasie w wieczór chodzi w tureckiej falszurze, w kołpaku, w półbotkach czerwonych abo białych”<sup>37</sup>. Podgolonej czupryny nie dawało się nosić do sukien krojonych na sposób zachodni. Z taką fryzurą należało trzymać się definitywnie „magierszczyzny” – żupana i delii albo kopieniaka. Zdaje się, że Krajewski dokonał tego wyboru swoich preferencji kostiumologicznych właśnie wtedy, gdy w 1583 r. stawał do swego portretu. Przeprowadzone w 2009 r. badania ujawniły w promieniach RTG pierwotny zarys jego głowy: na wczesnym etapie prac Piotr Krajewski prezentował się z typową fryzurą europejską z ok. 1580 r. – z włosami równo ostrzyżonymi na całej głowie<sup>38</sup> (il. 7).

37 A. Frycz Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej księgi czwore [...] przez Cypriana Bazylika z łacińskiego na polski przetłumaczone*, Łosk 1577, k. 51. Krytyka zmienności mody męskiej w XVI w. to stały element wczesnej publicystyki, nie tylko zresztą w Polsce; w Polsce wszakże miała ona chyba mocne podstawy w zachowaniach możnej szlachty, także ze względu na brak jej hierarchicznych struktur, co sprzyjało ekstrawagancji. Tak pisał o tym np. Andrzej Frycz Modrzewski: „Różność kształtów i barw szat a co insze pokazuje jedno obyczajów różność i nieustawiczność”. Tamże, k. 51.

38 Dokumentacja przechowywana w Dziale Konserwacji Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum. Za udostępnienie fotografii autor składa podziękowanie pani Reginie Dmowskiej.

36 Szerzej o znaczeniu tego portretu jako świadectwa przemian społecznych i obyczaju: P. Mrozowski, *Portret w Polsce...*, dz. cyt., s. 244–246, 267–268.





Gdy jednak obraz był kończony, zdecydował się wystąpić jako zadeklarowany zwolennik wschodniego sposobu podgalań włosów, stosownie do charakteru noszonego przez siebie ubioru<sup>39</sup>.

Zmiana orientacji kostiumologicznej, której świadectwem jest portret Piotra Krajewskiego, to wizualne świadectwo jednego z ważnych aspektów rodzącego się sarmatyzmu – przedziwnego zjawiska, które na blisko dwa stulecia oddaliło kulturowo szlachtę zamieszkującą Rzeczpospolitą od standardów obyczajowych świata Zachodu. Jest ono z pewnością w znacznej mierze rozpoznawalne właśnie po orientalnym „kostiumie”, po noszonych w Polsce ubiorach męskich, ale nie to decydowało o jego istocie. Upodobanie do wschodnich wzorców mody oraz wyrobów orientalnego rękodzieła to w daleko większym stopniu demonstracja pewnej postawy – ostentacyjnej odrębności w stosunku do wzorców zachodnich, nierzadko za cenę mało racjonalnej egzotyki. Tak też należy postrzegać orientalizujące ubiory w pierwszych dekadach ich recepcji w Polsce – jako swoisty kostium i świadectwa niechęci szlachty zamieszkującej Rzeczpospolitą do „reszty świata” – świata zachodniego chrześcijaństwa, do którego zresztą szlachta czuła się przynależna religijnie i cywilizacyjnie, ale gdzie miał jakoby panować ustrój obcy jej poczuciu wolności. Wyraziło się to w wielu aspektach obyczajowości, ale także w odczuwaniu własnej tożsamości, a w konsekwencji w duchowości i w sferze mentalnej. Najwcześniej wszakże zjawisko to uwidoczniło właśnie kostiumologicznie, początkowo tylko we wschodnim kroju ubiorów męskich, ale niebawem także w ich traktowaniu jako świadectwa

39 Szerzej: P. Mrozowski, *Wokół czupryny. Przyczynek do genezy fryzury staropolskiej*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. J.A. Chrościcki, T. Grzybowska, A. Małkiewicz, Kraków 2006, s. 393–398.

przywiązania do tradycji narodowej i tych wartości, które miały z niej wyrastać.

Tymczasem strój, nazywany w początkach XVII w. narodowym, nie był w Polsce ani narodowym, ani nawet głęboko osadzonym w tradycji, o czym zresztą dziwnie szybko zapomniano. Procesu orientalizacji ubiorów szlacheckich nie da się rozpiąć w szerokich ramach chronologicznych. Dokonał się on stosunkowo dynamicznie, a jego przebieg ujęty w trzech etapach daje się prześledzić w źródłach pisanych i ikonograficznych. W początkowym, przypadającym na lata 1540–1560, daje się odnotować pierwsze informacje o noszeniu przez szlachtę sukien wzorowanych na ubiorach wschodnich<sup>40</sup>, różnie wtedy nazywanych: węgierskimi, tureckimi czy tatarskimi<sup>41</sup>. Takie przebieranie się na wschodnią modłę traktowano naówczas niechętnie, a nawet wrogo – jako świadectwo dziwactwa i ekstrawagancji, ulegania wpływom mody egzotycznej i całkowicie obcej. Inaczej nie miałyby najmniejszego sensu retoryka

40 Źródła wyraźnie wskazują na sukcesywne, ale zdecydowanie nasilające się narastanie wpływów wschodnich na modę męską w Polsce XVI w. P. Mrozowski, *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak, M. Fabiański, P. Krasny, M. Kurzej, D. Nestorow, Kraków 2016, s. 245–248. Dlatego, ze względu na znaczenie orientalizacji strojów szlacheckich dla formowania się sarmatyzmu, mało zasadne jest zamykanie tego procesu w szerokich ramach czasowych, zacierające obraz dynamiki zjawiska, od ok. 1500 do 1640 r. M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979, s. 50–77; I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, s. 11–43.

41 Trudno orzec, czym w istocie różniły się w XVI w. stroje zwane węgierskimi od np. husarskich, tatarskich czy tureckich. O wieloznaczności dawnej terminologii świadczy materiał źródłowy zestawiony przez Łukasza Gołębiowskiego w pierwszym polskim opracowaniu kostiumologicznym. Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykjonarza ułożone i opisane*, Warszawa 1830.

wytrawnego publicyisty Stanisława Orzechowskiego, który w *Turcykach* wykpiwał w 1544 r. modelowego Turka m.in. za „ubiór zniewieściały, długi aż po kostki, którym okrywa ciało wszystko swoje, by się znać która część nie okazała człowiecza”<sup>42</sup>. Gdyby Orzechowski chciał przekonać czytelników do swoich racji nie ośmieszałby wroga, kreśląc jego karykaturalny obraz, z którym mogłyby utożsamiać się szersze rzesze jego czytelników. Równie wielką niechęć wschodnie ubiory budziły także u Klemensa Janickiego, który w *Dialogu przeciw różnorodności i zmienności polskich strojów* najbardziej krytykował właśnie Polaków poprzebieranych po turecku i węgiersku<sup>43</sup>.

W drugim etapie – gdzieś pomiędzy rokiem 1560 a 1590 – żupany i delie zdają się cieszyć coraz większym uznaniem i stopniowo upowszechniać. Ciągłe wprowadzenie pokpiwano z nich, jak robił to choćby Jan Kochanowski pytający we *Fraszkach*: „Kołnierz li to u deliej czyli delija u kołnierza na grzbiecie cnego rycerza”<sup>44</sup>, ale też zwiększało się przyzwolenie na „magierszczyznę”. Sugestywnym świadectwem tego procesu jest przywołana w 1568 r. przez Mikołaja Reja w *Żywocie człowieka poczciwego* opowieść o fałszywym pochlebcy, który przybywając z wizytą i zaglądając do komory, „to się znowu wszystkiemu będzie dziwował, to tu na wszem będzie porządek chwalił, to będzie szaty wystawiał, dokładając «iż to husarskie szaty prawie wspańiały ku waszemu wzrostowi, już byście ty kęse niemieckie mogli rozdać, bo zaprawdę, iż się ich już dziś nie dzierżą»”<sup>45</sup>. Wprawdzie intencją pisarza było przestrzec czytelnika

przed uleganiem pochlebcy, który „szaty kęse” chciał wyłudzić dla siebie, ale w argumentacji tej zdaje się pobrzmiwać zadomowione już przekonanie o rosnącej atrakcyjności „szat husarskich” i słabnącym przywiązaniu do „niemieckich”.

Wreszcie w etapie trzecim – po 1590 r. i w pierwszych dekadach XVII w. – szaty krojone na wschodnią modłę zyskały pełną afirmację i stały się strojem pełniącym rolę znaku przynależności stanowej, a tym samym narodowej szlachty. Wtedy też zyskał on takie miano – stroju narodowego<sup>46</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że jeszcze w dobie rokoshu Zebrzydowskiego powątpiewano w zależność poczucia przynależności narodowej od preferowanych wzorców mody i kroju sukien<sup>47</sup>. Odzywały się też wtedy głosy tęsknoty za „sajanami i kamizelami”<sup>48</sup>, a także krytyki długich ubiorów „madziarskich”, kosztownych ze względu na znacznie większe zużycie materiału<sup>49</sup>. Nie zmieniło to

46 Dopiero gdy w Polsce ustala się dla ubiorów o genezie orientalnej nazwa „stroju narodowego”, a więc jego desygnat kojarzony jest jednoznacznie z odczuwaniem przynależności narodowej, można mówić o jego funkcji jako znaku. P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI-XVIII wieku, w: Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, I. Turska, Warszawa 1994, s. 19–27.

47 W humorystycznym wierszyku z ok. 1607 r. anonimowy autor zaprezentował wystąpienie szlachty w rokoshu Zebrzydowskiego jako wojnę czupryny z *pontą* – krótką hiszpańską brodą. Czupryna uskarża się tu na *Pontę*, Zygmunta III, „że strzyżę obcą tu wnosić woli”, ale *Ponta* odpowiada pytaniem: „który strój lepszy w Polsce, a kto wie?”. Odpowiedź konkludująca utwór pozostawia kwestię wyboru mody otwartą: „Trudno obojętnej sądzić z tej miary, bo jednak drugiej nie damy wiary”. *Pisma polityczne z czasów rokoshu Zebrzydowskiego 1606–1608*, t. 1: *Poezja rokoshowa*, wyd. J. Czubek, Kraków 1916, s. 284.

48 W początkach XVII w. Stanisław Witkowski krytykował „łby wygolone” i „wymyślne kroje”, żałując dawnych „kamizeli i sajanów”. J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa 1961, s. 442.

49 Na długie i „łśniące stroje” narzekał ok. 1600 r. Piotr Zbylitowski. M. Borejszo, *Staropolskie ubiory w świetle*

42 S. Orzechowski, *Mowy (Turcyki)*, wyd. K. Turowski, Sanok 1855, s. 12.

43 K. Janicki, *Dialog przeciw różnorodności i zmienności polskich strojów*, Antwerpia 1563.

44 J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 198.

45 M. Rej, *Wybór pism*, oprac. J. Ślaski, Warszawa 1979, s. 278.

szlacheckich przekonaniach o narodowym charakterze żupanów, delii i kopieniaków.

Nie sposób dociec jednoznacznych przyczyn tego niezwykłego zjawiska, za jakie uznać trzeba tak szybkie zadomowienie się w Polsce ubiorów o orientalnej genezie, a przede wszystkim ich tak rychłej afirmacji w funkcji stroju narodowego. Na pewno nie da się tego wytłumaczyć naturalnym oddziaływaniem nasilających się jakoby w Polsce XVI w. wpływów wschodnich. Fascynacja egzotyką osmańskiego Orientu nie była ówczesnej Europie obca, ale kostiumologicznie wyrażała się raczej w okazjonalnym przebieraniu się na świąteczne okazje, jak to bywało na dworach habsburskich<sup>50</sup>. Stroje o orientalnej genezie mogły się w Europie podobać, skoro niekiedy, przy różnych okazjach i z różnych przyczyn, uwieczniano się tak w portretach, czego świetnym przykładem może być kardynał Hipolit Medyceusz występujący po węgiersku w portrecie pędzla Tycjana z 1532 r. (il. 8). Kardynał, wysłany w 1529 r. przez swego stryja, papieża Klemensa VII jako legat na Węgry, miał brać czynny udział w walkach z Turkami, stąd pewnie jego egzotyczny kostium w portrecie zachowywanym w zbiorach Galleria Pallatina we Florencji<sup>51</sup>. W tego rodzaju strojach, z czasem zwanych *alla pol-laca*, portretowano się w pracowniach renomowanych malarzy w Europie także później, aż poza połowę XVII w.<sup>52</sup>

Również w Polsce ubiory o orientalnej genezie mogły się w XVI w. po prostu podobać, skoro bywały naśladowane, początkowo jednak raczej przez panów i szlachtę szczególnie skłonnych do ekstrawagancji. Osmański Wschód nie stanowił wówczas dla Rzeczypospolitej poważnego zagrożenia, ale trzeba również podkreślić, że nie był też przyjazny. Cywilizacyjnie był zresztą zbyt obcy, aby bezkrytycznie przyjmując, że praktykowane na Wschodzie sposoby ubierania się mogły w Polsce oddziaływać naturalnie i stanowić atrakcyjne wzorce dla szlachty<sup>53</sup>. Ważna w tym procesie mogła być rola Węgier, bliskich Polsce kulturowo i obyczajowo, gdzie stroje wzorowane na tureckich zadomowiły się wcześniej<sup>54</sup>. Nazywano je zresztą w Polsce przez długi czas „madziarskimi”. Ale po klęsce pod Mohaczem w 1526 r. atrakcyjność węgierskiego modelu ustrojowego, a także kultury i obyczaju szlacheckiego znacznie osłabła i nie były one chyba czynnikiem rozstrzygającym o recepcji mody na ubiory wschodnie w Polsce. Uznać raczej trzeba, że szybka orientalizacja strojów szlacheckich ostatnich dekad XVI w. była nie tyle wyrazem afirmacji Wschodu, ile przeciwnie – kontestacją Zachodu, bo w nich manifestowała się niechęć do zachodniego obyczaju niosącego jakoby zagrożenie dla krzepnącego wówczas ustroju Rzeczypospolitej.

Jeszcze za króla Stefana, gdy suknie krojone na wschodnią modłę zyskiwały coraz większą popularność, pisano

XVI-wiecznej literatury satyrycznej, w: *Ubiory...*, dz. cyt., s. 75, 79.

50 Z. Żygulski jun., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975, s. 176.

51 Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci, [kat. wystawy w Museo di Capodimonte], a cura di M. Sapio, Napoli 2006, kat. nr 7, s. 118–119.

52 Cenniejsze przykłady: J.A. Chrościcki, *Orientalny kostium Rubensa*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1986; M. Piwocka, *Polski strój Medyceusza*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, t. 4, 1998, s. 231–242.

53 Złożona problematyka wpływów wschodnich w Rzeczypospolitej i relacji z kulturą Orientu, ważnych także dla ukształtowania się sarmatyzmu, jest daleka od jasnych wniosków i wymaga wieloaspektowej dyskusji. Zob. tom artykułów pokonferencyjnych *Sarmatyzm versus Orientalismus im Mitteleuropa. Sarmatyzm versus orientalizm w Europie Środkowej*, red. M. Długosz, P.O. Scholz, współpraca M. Faber, Berlin 2013.

54 Brakuje problemowego opracowania tego ważnego zjawiska w literaturze naukowej, nie tylko polskiej, ale też węgierskiej.



o wyborach wzorców mody z pełną aprobatą dla upodobań indywidualnych. Zważać należało tylko na to, by nie ulegać nadmiernej jej dyktatowi: „Krajże sobie jako raczysz” radził w *Żywocie człowieka poczciwego* Mikołaj Rej, „byłeś zachował umiar i nie przesadzał w zbytkach”<sup>55</sup>. Rej pisał wprawdzie *Żywot* jeszcze za panowania Zygmunta Augusta, ale także za Stefana Batorego Piotra Wężyk Widawski, działacz szlachecki, pisarz i poeta, pokpiwał w swych opublikowanych w roku 1586 *Philomelach* – luźnej parafrazie *Metamorfoz* Owidiusza – z zewnętrznych znamion bogactwa, które zwykło także wyrażać się skłonnością do przesady w sposobach ubierania: jeśli ktoś szybko wzbogacony wolał nosić się po węgiersku, krojono mu szatę długą aż „do ziemi”, jeśli po włosku – wybierał „pstrą sukienkę kęsą” – przesadnie krótką i barwną. Wybór był możliwy, bo – jak podkreślał Widawski – „u nas jaki kto chce ubiór na się bierze”<sup>56</sup>.

Dwadzieścia czy trzydzieści lat później takie alternatywne stawianie kwestii mody wschodniej i zachodniej odeszło w niepamięć. Przynależność do stanu szlacheckiego i przywiązanie do wartości ustrojowych Rzeczypospolitej wymagały manifestacji strojem, zwykle jeszcze nazywanego „madziarskim”, ale traktowanego już jako *signum* przynależności narodowej. Uznano go w początkach XVII w. za jedyny godny Polaków sposób ubierania się – wyraz przywiązanych do własnego państwa, do jego ustroju i tradycji. To już nie była kwestia wyboru, ale zdecydowane przeciwstawienie miłej sercu „swojskości” wrogiej „cudzoziemszczyźnie”. Nie było to już tylko świadectwo szlacheckich gustów, ale wyraz innej postawy wobec rzeczywistości.

<sup>55</sup> M. Rej, dz. cyt., s. 262–264.

<sup>56</sup> P. Mrozowski, *Portret Piotra Widawskiego...*, dz. cyt., s. 243–244. Warto zwrócić uwagę, że sam Widawski, jak świadczy jego drzeworytniczy portret pochodzący najpewniej z wydania *Philomeli*, nosił się po węgiersku.

O afirmacji strojów męskich krojonych na wschodnią modłę zdecydował cały splot uwarunkowań, zarówno społecznych i obyczajowych, jak też okoliczności politycznych, które w dobie pierwszych wolnych elekcji miały daleko idący wpływ na zachowania szlachty, na postrzeganie rzeczywistości i na światopogląd, a z czasem także na mentalność<sup>57</sup>. Aktywne politycznie elity szlacheckie, zwłaszcza te spod znaków „republikańskich”, trzymające się przywództwa „trybuna szlacheckiego ludu” Jana Zamoyskiego, najwyraźniej potrzebowały czytelnego znaku integrującego tę zbiorowość; znaku, którym dawało się jasno i sugestywnie wyrazić poczucie wspólnoty i niechęć do obcego obyczaju oraz prawdziwych lub domniemanych zagrożeń politycznych.

Manifestowanie postaw politycznych ubiorem, traktowanym jako znak integrujący zbiorowość, nie było praktyką nową na przełomie XVI i XVII w. Ujawniało się ono także wcześniej, choćby za panowania Zygmunta Augusta wśród szlachty walczącej o egzekucję praw i dóbr: „Wielki to był y zawołany Seym y prawie iako sądny dzień: na który Król do Piotrkowa przyjechał, dwór swoy wszytek w szarzę ubrawszy barwę tę Ziemieńską nazywając”, pisał o sejmie 1562 r. Marcin Bielski<sup>58</sup>. Wówczas jednak nie chodziło jeszcze o orientalizujący krój ubiorów – o „magierszczyznę”, lecz o ich szarą barwę. Trudno dociec, czy król ubierając swój dwór na szaro i okazując tym sposobem względny szlacheckim „egzekucjonistom”, chciał zmanifestować upodobanie

<sup>57</sup> Warto zwrócić uwagę, że również Martin Faber osadził powstanie „ideologii sarmackiej” w tym samym czasie: pomiędzy pierwszymi bezkrólewiami (1572–1576) a „rebelią sarmacką”, jak nazwał rokosz Zebrzydowskiego. M. Faber, „Sarmatismus”. *Die politische Ideologie des polnischen Adels im 16. und 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2018, s. 67–130.

<sup>58</sup> M. Bielski, *Kronika polska Marcina Bielskiego nowo przez Joach(ima) Bielskiego syna jego wydana*, Kraków 1597, s. 612.



8. Tycjan, Portret kard. Hipolita Medyceusza w stroju węgierskim, 1532 r., Galleria Palatina we Florencji. Fot. domena publiczna

do ubiorów skromnych, z szarego sukna, przeciwstawiając je wielkopańskim skłonnościom do tkanin barwnych i kosztownych, czy też chodziło o porzucenie dominującej wcześniej czerni, kojarzonej z żałobą po niepopularnej Barbarze Radziwiłłównie.

Sytuacja zmieniała się po śmierci Zygmunta Augusta, w dobie pierwszych wolnych elekcji, gdy na postawy szlachty w zdecydowanie większym stopniu wpływała niechęć do „obcych” z Zachodu: zarówno do Habsburgów, których panowania się obawiano, jak też do Francji Walezjuszy, przez którą szlachta w Rzeczypospolitej czuła się zlekceważona ucieczką z Krakowa króla Henryka w 1574 r. Miało to wpływ na odczuwanie tożsamości własnej i kształtowanie niechętnych postaw wobec „obcych” z zachodniego sąsiedztwa. Rodzime obyczaje zaczęto przeciwstawiać cudzoziemskim, a poczucie odrębności, której źródłem miała być wyjątkowość stroju, manifestowano także oryginalnym strojem o wschodniej proveniencji.

Orientalizujące ubiory szlachty w ostatnich dekadach XVI w. można uznać za rodzaj „kontestacyjnego” przebrania, w którym wyrażała się niechęć do zachodnich wzorców obyczajowych, a w gruncie rzeczy – rozwiązań ustrojowych. Tego rodzaju manifestacja była chyba po części także efektem swoistej manipulacji nastrojami społecznymi, wpływania na opinie szlacheckie przez wytrawnych graczy politycznych, którzy w nowym modelu ustrojowym państwa dostrzegali możliwości realizacji własnych celów. Nie może być zapewne kwestią przypadku, że czołowy przywódca szlachecki Jan Zamojski, choć jeszcze ok. 1583 r. nosił się chętniej wedle wzorców mody zachodniej niż po węgiersku, bo w jego inwentarzu odnotowano wówczas siedem „garniturów” włoskich, a tylko pięć „usarskich”<sup>59</sup>, na użytek pu-

bliczny, jak świadczy dowodnie jego ikonografia rozpowszechniana w różnych mediach<sup>60</sup>, występował tylko w żupanie i delii.

\*\*\*

W gruncie rzeczy w każdej epoce i w każdej kulturze uroczyستی ubiór – a tylko w takim stawano przeciwieństwo do portretu – mógł pełnić i zazwyczaj pełnił rolę znaku: przynależności stanowej, statusu społecznego i bogactwa. Strój uwieczniony w portrecie Piotra Krajewskiego uznać trzeba jednak za znak o szczególnej doniosłości (il. 8). W czasach gdy obraz powstawał, był on przede wszystkim świadectwem narastającej niechęci wobec zachodnich wzorców obyczajowych, wyrazem sprzeciwu wobec domniemyanych zagrożeń mających narzucić Rzeczypospolitej obce naturze Polaków struktury ustrojowe. Jeszcze ważniejsza rola przypadła tego rodzaju ubiorom, gdy uznano je za strój „narodowy” i zaczęto traktować jako obowiązkowe dla szlachty *signum* przynależności do uprzywilejowanej politycznie wspólnoty oraz przywiązania do reprezentowanej przez nią tradycji. Stały się niewątpliwie jednym z najbardziej rozpoznawalnych znaków budujących poczucie tożsamości zbiorowej szlachty; z czasem jednak tożsamości coraz bardziej ksenofobicznej, która na blisko dwa stulecia oddaliła Polskę od Zachodu.

*skiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego*, Lwów 1935, s. 313-314.

<sup>60</sup> Tylko na wczesnym medalu bitym w 1584 r. oraz wzorowanym na nim nieco późniejszym drzeworycie w *Statutach* Stanisława Sarnickiego z 1594 r., a także augsburskim miedziorycie *Dominicus Custosa* z lat 1600-1603, Jan Zamojski występuje w zachodniej zbroi płytowej, z wykładanym kołnierzem i atrybutem w postaci regimentu. O Kucharczyk, *Ikonografia Jana Zamojskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego (XVI-XXI wiek)*, mpis dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. J. Pokory, Warszawa 2016, s. 869-873.

<sup>59</sup> A. Tarnawski, *Działalność gospodarcza Jana Zamojskiego*, Warszawa 1978, s. 100.

Zdjęcie butów przez Magdalenę Wielogłowską, która w swym nagrobku stała boso u wejścia do prezbiterium kościoła w Czchowie (il. 1), przełamywała nakazy konwencji obyczajowej. Było jednostkowym wyrazem kontestacji kwestionującej znaczenia hierarchii społecznej w obliczu śmierci i życia wiecznego. Piotr Krajewski, stając do swej podobizny w stroju „madziarskim”, wpisywał się w zjawisko o znacznie szerszym zasięgu. Z pewnością nie był to akt jednostkowego sprzeciwu – Krajewski włączył

się w nurt znacznie szerszych przemian, których źródłem było dążenie do budowy ustroju państwa gwarantującego szlachcie subiektywne poczucie pełnej wolności i szeroki zakres przywilejów. To jednak wymagało przeorientowania tradycyjnego modelu wpływów kulturowych, odrzucenia zachodnich wzorców obyczajowych. Kontestacji, która rychło zyskała sankcję rodzimości, stając się miarą przywiązania do wartości osadzonych w tradycji, a w gruncie rzeczy, do przyjęcia postawy ksenofobicznej.

## STRESZCZENIE

Sprzeciw wobec norm zwyczajowych lub narzucanych rozwiązań politycznych mógł w sztuce dawnej wyrażać na wiele sposobów. Małgorzata Wielogłowska w swym nagrobku z ok. 1564 r. w Czchowie prezentuje się w odświętnym ubiorze, w jakim damy wysokiego rodu udawały się np. do kościoła. Ale spod spódnicy wystają jej gołe stopy – występuje boso. W duchu pokory prowokacyjnie odrzuciła jeden ze obowiązujących znamion statusu społecznego.

Niewiele późniejszy portret Piotra Krajewskiego z 1583 r. można uznać za świadectwo postawy odwrotnej. W tym przypadku wyrazem kontestacji nie jest odrzucenie ubioru lub jego ważnego fragmentu, ale wystąpienie w „kostiumie” – ubiorze wzorowanym na ówczesnych, mocno orientalizujących strojach węgierskich. Takie ubiory zaczęły się pojawiać w Polsce w połowie XVI w., wówczas jednak można je uznać za wyraz ekstrawagancji. W dobie pierwszych królów elekcyjnych upowszechniły się wśród szlachty jako swoisty „mundur” – świadectwo niechęci do wpływów obyczajowych Zachodu. Niespełna 30 lat później, w początkach XVII w. ubiór taki stanie się „normą” – strojem narodowym, jedynym, jaki uznano za właściwy

## SUMMARY

The opposition to customary norms or imposed political solutions could be expressed in many ways in the old art. Małgorzata Wielogłowska, on her tombstone from around 1564 in Czechów, presents herself in festive clothes, which ladies of high birth wore, for example, to the church. But her bare feet stick out from under her skirt, she is barefoot. In the spirit of humility, she provocatively rejected one of the applicable signs of the social status.

The slightly later portrait of Piotr Krajewski from 1583 can be considered a testimony of the reverse attitude. In this case, the expression of contestation is not the rejection of clothing or its important fragment, but the appearance in a „costume” – the outfit modeled on strongly orientaling Hungarian costumes of the time. Such clothes began to appear in Poland in the mid-sixteenth century, but then they were considered an expression of extravagance. In the era of the first elective kings, they became popular among the nobility as a kind of „uniform” – a testimony to the aversion to the moral influences of the West. Less than 30 years later, at the beginning of the seventeenth century, such clothing would become the „standard” – the



dla polskiej szlachty, wyraz postawy znamiennej dla rodzącego się wówczas sarmatyzmu.

### SŁOWA KLUCZOWE

łamanie obyczaju, bosa stopy, nagrobki XVI w., portret, orientalizacja ubiorów, sarmatyzm, kontestacja Zachodu

national dress, the only one that was considered appropriate for the Polish nobility, an expression of an attitude characteristic of the emerging Sarmatism.

### KEYWORDS

breaking customs, bare feet, 16th-century tombstones, portrait, orientalization of clothing, Sarmatism, contestation of the West

---

### BIBLIOGRAFIA

#### Źródła

- Bielski Marcin, *Kronika polska Marcina Bielskiego nowo przez Joach(ima) Bielskiego syna jego wydana*, Kraków 1597.
- Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 8: *Województwo krakowskie*, z. 6: *Kazimierz i Stradom*, Kraków 1989.
- Frycz Modrzewski Andrzej, *O poprawie Rzeczypospolitej księgi czwore [...] przez Cypriana Bazylika z łacińskiego na polski przetłumaczone*, Łosk 1577.
- Janicki Klemens, *Dialogu przeciw różnorodności i zmienności polskich strojów*, Antwerpia 1563.
- Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, oprac. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1980.
- Niektóre poezje Andrzeja i Piotra Zbylitowskich*, wyd. Kazimierz Józef Turowski, Kraków 1860.
- Orzechowski Stanisław, *Mowy (Turcyki)*, wyd. K. Turowski, Sanok 1855.
- Paprocki Bartosz, *Herby rycerstwa polskiego [...]*, Kraków 1584.
- Pisma polityczne z czasów rokoszu Zebrzydowskiego 1606–1608*, t. 1: *Poezja rokokowa*, wyd. Jan Czubek, Kraków 1916.
- Rej Mikołaj, *Wybór pism*, oprac. Jan Ślaski, Warszawa 1979.

#### Opracowania

- Badach Artur, *Auro fulgidor. O konieczności*

- ponownego pozłocenia posągu Zygmunta III Wazy*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011, s. 288–301.
- Bartkiewicz Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979.
- Bauch Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin–New York 1976.
- Bock Nicolas, *Simone Martini Paints Robert of Anjou. Angevin Portraiture between Naples and Assisi*, w: *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th–15th Centuries)*, ed. Michele Bacci, Manuela Studer-Karlen, Mirko Vagnoni, Leiden 2022, s. 249–93.
- Borejszo Maria, *Staropolskie ubiory w świetle XVI-wiecznej literatury satyrycznej*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Sieradzka, Irena Turska, Warszawa 1994, s. 70–84.
- Bystroń Jan Stanisław, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa 1960.

- Chrościcki Juliusz A., *Orientalny kostium Rubensa*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1986, s. 221–241.
- D'Ovidio Stefano, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli*, „Hortus Artium Medievalium”, t. 21, 2015, s. 92–112.
- Faber Martin, „Sarmatismus”. *Die politische Ideologie des polnischen Adels im 16. und 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2018.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Warszawa 1990.
- Gołębiowski Łukasz, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane*, Warszawa 1830.
- Kowalczyk Jerzy, *Polskie portrety „all'antica” w plastyce renesansowej*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 121–151.
- Kowalski Piotr, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998.
- Kozakiewiczowa Helena, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984.
- Kruszewski Tomasz, *Ród Gryfów (Gryfitów), rycerscy potomkowie książąt pomorskich. Studium historyczno-prawne*, Wrocław 2019 (Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, seria: e-Monografie, nr 158, dostęp: <https://bibliotekacyfrowa.pl/publication/116559>).
- Kucharczyk Olga, *Ikonomia Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego (XVI – XXI wiek)*, mpis dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Jakuba Pokory, Warszawa 2016, Biblioteka IS PAN.
- Kwaśny Mariusz, *Doryforos w pancerzu – czyli o wizerunku Augusta z Prima Porta słów kilka*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Archeologica”, t. 30, 2015, s. 69–81.
- Lebeuf Arnold, *Stopa bosa, stopa obuta. Semantyka motywu ikonograficznego*, tłum. Anna Lebeuf, Kraków 2003.
- Les Fastes du Gothique le siècle de Charles V* [kat. wystawy w Galeries nationales du Grand Palais], wyd. Françoise Baron, Paris 1981.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989.
- Morka Mieczysław, *Nagrobek Magdaleny Koczmerowskiej w Czchowie. Dzieło warsztatu Santi Gucciego*, w: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, red. Marta i Wojciech Boberscy, Mieczysław Morka, Hanna Samsonowicz, Warszawa 1993, s. 47–53.
- Mrozowski Przemysław, *Herb w Polsce średniowiecznej: znak identyfikacji jednostki – wyraz więzi rodzinnej – świadectwo przynależności narodowej*, w: *Monarchia – społeczeństwo – tożsamość. Studia z dziejów średniowiecza. Prace ofiarowane Profesorowi Sławomirowi Gawlasowi*, red. Katarzyna Gołąbek, Marek A. Janicki, Maria Koczerska, Warszawa 2019, s. 453–476.
- Mrozowski Przemysław, *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Agata Dworzak, Marcin Fabiański, Piotr Krasny, Michał Kurzej, Dagny Nestorow, Kraków 2016, s. 243–250.
- Mrozowski Przemysław, *Portret w Polsce XVI wieku*, Warszawa 2020.
- Mrozowski Przemysław, *Ubiór jako wyraz*

- świadości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVIII wieku, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Sieradzka, Irena Turska, Warszawa 1994, s. 19–27.
- Mrozowski Przemysław, *Wokół czupryny. Przyczynek do genezy fryzury staropolskiej*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. Juliusz A. Chrościcki, Teresa Grzybkowska, Adam Małkiewicz, Kraków 2006, s. 393–398.
- Piwocka Magdalena, *Polski strój Medyceusza*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, t. 4, 1998, s. 231–242.
- Ruszczykowa Janina, *Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 8, 1964, s. 167–208.
- Sarmatismus versus Orientalismus im Mitteleuropa. Sarmatyzm versus orientalizm w Europie Środkowej*, red. Magdalena Długosz, Piotr O. Scholz, współpraca Martin Faber, Berlin 2013.
- Scribner Robert W., *For the Scale of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981.
- Sieradzka Anna, *O pożytkach płynących z kostiumologii dla historyka sztuki (nowożytnej polskiej)*, w: *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII wiek. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Mariuszowi Karpowiczowi*, red. Juliusz A. Chrościcki, Tadeusz Bernatowicz, Janusz Pelc, Maria Poprzęcka, Andrzej Rottermund, Henryk Samsonowicz, Renata Sulewska, Michał Wardzyński, Warszawa 2004, s. 163–174.
- Stevenson Tom, *The „Problem” with Nude Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome*, „Greece & Rome”, Second Series, t. 45, 1998, nr 1, s. 45–69.
- Sygański Jan, *Analekta sandeckie do XVI i XVII. wieku*, Lwów 1905.
- Szymański Józef, *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*, Warszawa 2001.
- Tarnawski Aleksander, *Działalność gospodarcza Jana Zamoyskiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego*, Lwów 1935.
- Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, [kat. wystawy w Museo di Capodimonte], a cura di Maria Sapio, Napoli 2006.
- Turnau Irena, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991.
- Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego* [kat. wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie], red. P. Mrozowski, Warszawa 2009.
- Urzednicy województwa krakowskiego XVI–XVIII wieku. Spisy*, oprac. Stanisław Cynarski, Alicja Falniowska-Gradowska, Kórnik 1990.
- Wardzyński Michał, *Neoplatoński sen umiłowanych – nagrobek żon Jana Dobrogosta (Bonawentury) Krasińskiego w Krasnem*, w: *Poza Warszawą. Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, t. 1, red. tenże, Warszawa 2018, s. 156–161.
- Wittig Wiktor, *Nieznana szlachta polska i jej herby*, Kraków 1908.
- Zanker Paul, *August i potęga obrazów*, tłum. Lechosław Olszewski, Poznań 1999.
- Zlat Mieczysław, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 99–119.
- Żygulski jun. Zdzisław, *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975.