

http://dx.doi.org/10.12775/SiMDzKTiR_T4.2021.006

Katarzyna Buław

Muzeum Diecezjalne w Toruniu

ORCID: 0000-0003-1292-6874

Świętojańskie portrety epitafijne Rubinkowskich – studium kostiumologiczne

Dwa późnobarokowe portrety pochodzące z epitafiów zachowanych w toruńskiej katedrze (dawnej farze) pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, przechowywane od 2014 roku w Muzeum Diecezjalnym w Toruniu (nr inw. MDT-M-003 i MDT-M-004), ukazują zmarłe w młodym wieku rodzeństwo – dzieci burgrabiego i rajcy toruńskiego Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego oraz jego drugiej żony Katarzyny z Gęzów.

Jan Karol Rubinkowski (il. 1) był jedynym synem rajcy. Urodził się we wrześniu 1706 roku. Kształcił się w kolegium jezuickim w Toruniu, w Braniewie oraz na Akademii Krakowskiej. Po ukończeniu nauki w 1727 roku otrzymał od króla Augusta II funkcję sekretarza poczty królewskiej w Toruniu. Był dobrze wykształcony, znał kilka języków. Zmarł nagle 17 października 1729 roku, w wieku zaledwie 23 lat. O jego śmierć pogrążony w bólu ojciec oskarżał protestanckich lekarzy i aptekarzy. Zarzucał im otrucie syna w odwecie za swoją prokatolicką działalność po tumulcie toruńskim, jednak przeprowadzone wówczas śledztwo nie potwierdziło tych podejrzeń.

O najstarszej córce Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, Marii Konkordii Józefie (il. 2), wiadomo bardzo niewiele. Z krótkiej wzmianki w jednym z listów Rubinkowskiego do nieznanego adresata dowiadujemy się, że przed śmiercią długo chorowała: „Konkordyja Józefa, która miała lat 20, na flus febrę zachorowała, tak ciężko (!) medycyną zmordowana, odium to Fortuny sprawiło, która ją z błogosławieństwa Boskiego potykała przez znacznego i bogatego konkurenta”¹.

¹ Cyt. za: Kazimierz MALISZEWSKI, *Jakub Kazimierz Rubinkowski szlachcic, mieszczanin toruński, erudyta barokowy*, Warszawa–Poznań–Toruń 1982 (dalej cyt.: MALISZEWSKI 1982), s. 59.

Z treści inskrypcji na epitafium wynika, że córka Rubinkowskiego była piękna, cnotliwa, pobożna i że ojciec wiązał z nią – lub z jej małżeństwem – wielkie nadzieje, gdyż do jej ręki pretendował bogaty i wpływowy konkurent².

Epitafia Rubinkowskich na tle XVIII-wiecznej sztuki funeralnej

Rzeźbione w drewnie epitafia tego rodzeństwa, ufundowane przez Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, znajdują się w kościele świętojańskim przy filarach pod chórem muzycznym. Oba w analogicznym typie, powstały prawdopodobnie ok. 1730 roku³ (il. 3, 4). Odnaczają się skromną formą i prowincjonalnym charakterem – wykonali je zapewne miejscowi rzeźbiarze i malarze. Mają formę czarnych, marmoryzowanych obelisków wspartych na lwich łapach, spoczywających na masywnych konsolach, na których ustawiono postaci aniołów z rozłożonymi skrzydłami, odziane w długie tuniki i niezbyt obszerne płaszcze. Jeden z nich podtrzymuje kartusz, drugi „unosi się” po przeciwnej stronie obelisku, trzymając wieniec nieśmiertelności. Pomiędzy postaciami aniołów pierwotnie zawieszane były portrety (il. 5), będące przedmiotem niniejszego studium. Szczyty obelisków przesłaniają obłoki, w których pojawiają się główki nagich putt, trzymające litery: IM RC. Na epitafium Jana Karola, u dołu obelisku, znajduje się dodatkowo znak pocztowych trąbek, będący odniesieniem do urzędu sekretarza poczty królewskiej w Toruniu. Do konsoli zamocowano tablice z inskrypcjami (il. 6). Są one dekorowane po obu stronach wstęgami malowanych róż. Oba teksty, napisane kwiecistym, „barokowym” językiem, zredagował Jakub Kazimierz Rubinkowski (tablica z epitafium Marii Konkordii Józefy została zdemontowana w czasie okupacji hitlerowskiej, prawdopodobnie dlatego, że treść sformułowana w języku polskim).

Na tle innych realizacji funeralnych w Toruniu epitafia te wyróżniają się oryginalnym kształtem⁴, nawiązującym do licznych nagrobków szlacheckich i magnackich popularnych w Rzeczypospolitej na początku XVIII wieku⁵ – podobną formę miał pomnik marszałka Franciszka Bielińskiego (1725, katedra

² TAMŻE, s. 59.

³ W wizytacji bp. Załuskiego z 1744 r. wymieniono je dopiero pod datą 1739, zob. *Visitatio Decanalıs Ecclesıae Parochıalis S. Joannis Thorunensis Rndmi Mathıae Dıemınskı Canocı Cathedralıs Culmensis 1744. 4 Junıı vıgore Edıctı Illmı Andreeae Zaluskı Eppi Culmensis Pomesanenıs Supremı Regnı Cancellarıı (...)*, Archiwum Akt Dawnych Diecezji Toruńskiej (dalej cyt.: AADDT), Toruń katedra, sygn. 41, s. 36.

⁴ Bartłomiej ŁYCZAK, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018 (dalej cyt.: ŁYCZAK 2018), s. 69.

⁵ Mariusz KARPOWICZ, *Przemiany mentalności na przykładzie nagrobków polskich XVIII wieku*, „Przegląd Historyczny”, 79, 1988, z. 3 (dalej cyt.: KARPOWICZ 1988), s. 466.

św. Jana Chrzciciela w Warszawie), zniszczony w 1944 roku oraz bp. Konstantego Felicjana Szaniawskiego (1722–1725, il. 7, w katedrze wawelskiej), a także epitafium Jerzego Dominika Lubomirskiego (1727, kościół św. Anny w Warszawie). Nagrobki z motywem obelisku można odnaleźć w Gdańsku już na początku XVII wieku. Co ciekawe, jak zauważył Marcin Kaleciński, symbol ten pojawia się na nagrobkach osób nobilitowanych, które nie miały statusu patrycjuszów (nagrobek Bahrów w kościele Mariackim, 1620; nagrobek Natanaela Schrödera w kościele św. Jana, 1680, oraz nagrobek Johanna von Sinclaira w kościele Mariackim, po 1731, il. 8)⁶. Wybór tego typu pomnika, jaki zlecił wykonać Jakub Kazimierz Rubinkowski dla upamiętnienia swoich dzieci, służył zatem podkreśleniu szlacheckiego pochodzenia rodziny oraz jej gloryfikacji. W przeciwieństwie do najwspanialszych kamiennych realizacji nagrobkowych tego typu, epitafia rodzeństwa Rubinkowskich wykonano w całości z drewna. Także portrety, o typowym owalnym kształcie, odbiegają zastosowanym materiałem od przyjętego standardu, jakim były obrazy malowane na blasze⁷ (podobnie jak portrety trumienne). Toruńskie wizerunki zostały namalowane na znacznie rzadziej stosowanym w tym celu podobrazu drewnianym – każdy z portretów wykonano na szerokiej pojedynczej desce i oprawiono w złote profilowane ramy, które zdobione są prostym ornamentem – poczwórnych wolut na osi pionowej i podwójnych na poziomej.

Ani portrety, ani same epitafia nie doczekały się dotąd opracowania monograficznego, choć były często wzmiankowane w rozważaniach na temat snycerstwa lub malarstwa portretowego w XVIII-wiecznym Toruniu. Od XIX wieku pisano o nich w kontekście wyposażenia wnętrza dawnego kościoła farnego zarówno w pracach inwentaryzatorskich, jak i przewodnikach⁸. Wspominane są również w wydawnictwach ukazujących przekrojowo sztukę w Toruniu⁹ (choć zdania co do ich wartości artystycznej bywały podzielone¹⁰), a także w rozprawach poświęconych ich fundatorowi, Jakubowi Kazimierzowi Rubinkowskiemu¹¹.

⁶ Marcin KALECIŃSKI, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, s. 166.

⁷ Jarosława SZCZEPAŃSKA, *Malowane portrety epitafijne na Mazowszu z XVII i pocz. XVIII w.*, „Rocznik Mazowiecki”, 2, 1969, s. 253–297 (dalej cyt.: SZCZEPAŃSKA 1969), s. 255.

⁸ Czesław LUBIŃSKI, *Szkice z ziemi i historii Prus Królewskich*, Gdańsk 1886 (dalej cyt.: LUBIŃSKI 1886), s. 314; Karol GÓRSKI, *Toruń: przewodnik, informator*, Toruń 1957, s. 70; Jerzy DOMASŁOWSKI, *Wyposażenie wnętrza*, [w:] *Bazylika katedralna świętych Janów w Toruniu*, red. Marian BISKUP, Toruń 2003, s. 211–212 (dalej cyt.: DOMASŁOWSKI 2003).

⁹ Gwido CHMARZYŃSKI, *Sztuka w Toruniu*, [w:] *Dzieje Torunia. Praca zbiorowa z okazji 700-lecia miasta*, red. Kazimierz TYMIENIECKI, Toruń 1933, s. 529 (dalej cyt.: CHMARZYŃSKI 1933); Jolanta GOŁAWSKA, *Snycerka toruńska w okresie baroku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 4, 1968 (dalej cyt.: GOŁAWSKA 1968).

¹⁰ CHMARZYŃSKI 1933, s. 529, uznał je za „pretensjonalne i mało wartościowe”.

¹¹ LUBIŃSKI 1886, s. 313; Janina PRZYBYŁOWA, *Jakub Kazimierz Rubinkowski, poczmistrz i radny miasta Torunia z epoki saskiej autor „Janiny” (w dwusetną rocznicę zgonu)*, Toruń 1949, s. 30.

Wszystkie dotychczasowe opracowania skupiały się na opisie formalnym, lokalizacji oraz datowaniu zabytków (które zresztą jest dobrze udokumentowane w źródłach), dopiero Bartłomiej Łyczak w monografii poświęconej toruńskiej snyderce nowożytniej wskazał prawdopodobnego wykonawcę dzieła – warsztat lub czeladnika toruńskiego rzeźbiarza Johanna Antona Langenhahna¹².

Same portrety, w oderwaniu od swej funeralnej funkcji, były prezentowane szerszemu gronu odbiorców na trzech wystawach czasowych poświęconych sztuce Torunia i ziemi chełmińskiej. Po raz pierwszy eksponowano je na wystawie *Portret na ziemi chełmińskiej* w 1983 roku¹³, ukazującej różnorodność przedstawień portretowych w kontekście sztuki charakterystycznej dla całej Rzeczypospolitej. Dziesięć lat później wizerunki wzbogaciły wystawę *Ars sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*¹⁴, towarzyszącą 750. rocznicy ustanowienia diecezji chełmińskiej. Z kolei w 2002 roku wystawiono je z okazji 10-lecia niedawno powstałej diecezji toruńskiej na ekspozycji *Skarby toruńskiej katedry*¹⁵. Prezentowano je bez pierwotnego kontekstu, jako przykład malarstwa portretowego w XVIII wieku.

Podwójne i potrójne imiona jakie nadawano członkom rodziny Rubinkowskich, powodowały pewne nieścisłości w określeniu osób upamiętnionych w tych epitafiach. Zwłaszcza w starszej literaturze, mimo zachowanych do drugiej wojny światowej obu inskrypcji, zdarzało się błędne identyfikowanie Marii Konkordii Józefy jako żony jej ojca Jakuba Kazimierza, lub jej brata, Jana Karola¹⁶. Bogusław Mansfeld błędnie określił datę śmierci Jana Karola na rok 1720, zaś kolejną córkę rajcy – Marię Kunegundę, zmarłą w 1732 roku – określił jako jego pierwszą żonę¹⁷. Jan Lankau z kolei mylił imiona, nazywając ojca Janem Kazimierzem, natomiast syna Karolem¹⁸.

Epitafia Rubinkowskich są realizacjami wykonanymi już w nowym oświeceniowym duchu i nawiązują swoją formą do popularnych wówczas nagrob-

¹² ŁYCZAK 2018, s. 67.

¹³ Janina KRUSZELNICKA, *Portret epitafijny Marii Konkordii Józefy Rubinkowskiej, Portret epitafijny Jana Karola Rubinkowskiego*, hasła [w:] *Portret na ziemi chełmińskiej*, t. 2: *Katalog*, Toruń 1983, nr 42 i 43, s. 79–80 (dalej cyt.: KRUSZELNICKA 1982).

¹⁴ Anna KROPLEWSKA-GAJEWSKA, *Maria Konkordia Józefa Rubinkowska – portret epitafijny, Jan Karol Rubinkowski – portret epitafijny*, hasła kat. [w:] *Ars sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*, red. Michał WOŹNIAK, Toruń 1993, nr 89/1, 89/2, s. 69–70.

¹⁵ Katarzyna KLUCZWAJD, *Skarby toruńskiej katedry*, Toruń 2002, nr 38, s. 36.

¹⁶ Jan LANKAU, *Monografia i przewodnik ilustrowany po Toruniu z planem miasta*, Toruń 1924, s. 69 (dalej cyt.: LANKAU 1924).

¹⁷ Bogusław MANSEELD, *Toruń i okolice: przewodnik*, Toruń 1977, s. 60. Pierwszą żoną Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego była gdańszczanka, Florentyna von Kreckin, zmarła krótko po ślubie. Już kilka miesięcy później Rubinkowski poślubił Katarzynę z Gęzów, która urodziła mu pięcioro dzieci.

¹⁸ LANKAU 1924, s. 69.

ków szlacheckich. Próżno szukać na nich symboli religijnych, które w wiekach wcześniejszych były nieodłączną częścią pomnika nagrobnego umieszczonego w przestrzeni świątyni. Na początku XVIII wieku wykształcił się typ nagrobka określony przez Mariusza Karpowicza mianem prezentacyjnego, który miał ukazywać zmarłego takim, jakim był za życia¹⁹. Jego wizerunek uzupełniał informacje o zmarłym, stanowiąc jedynie część większego programu ikonograficznego. W XVI i XVII wieku portrety miały zwykle charakter podrzędny względem kompozycji całego epitafium – postać zmarłego była pomniejszona w stosunku do całego przedstawienia, często ukazywano ją w pozycji klęczącej i ze złożonymi do modlitwy rękami. Toruńskie portrety epitafijne Rubinkowskich reprezentują już nowy typ przedstawień funeralnych, jaki wykształcił się na początku XVIII wieku. Zmarłego ukazywano w bliskim kadrze, na neutralnym tle, bez kontaktu bezpośredniego z widzem czy ołtarzem²⁰. W wyróżnionej przez Mariusza Karpowicza pierwszej fazie rozwoju XVIII-wiecznych pomników, przypadającej na lata 1711–1740, modne stały się owalne portrety prezentowane początkowo ze szczytu *castrum doloris*, przez figury personifikacji, a potem montowane na epitafiach²¹.

Już z XVI-wiecznych relacji źródłowych wynika, że od malarzy portretów trumiennych wymagano realizmu i naturalizmu w ukazywaniu zmarłego²². Wpływ tej wcześniejszej tradycji znalazł odbicie w sposobie malowania portretów epitafijnych. Podobizny tworzone zgodnie z wyglądem zmarłego w sposób pozwalający zidentyfikować daną osobę i jej przynależność stanową. Przedstawienia mające znaleźć się na epitafium mogły być malowane z natury lub były kopiami istniejących już wcześniej wizerunków²³. Szczególnie dużo uwagi poświęcano odwzorowaniu twarzy portretowanego, która była najbardziej przestrzenną częścią wizerunku²⁴. W XVIII wieku portrety kobiece znacznie częściej wykazywały wpływ mody i sztuki zachodniej, męskie zaś ukazywane były

¹⁹ KARPOWICZ 1988, s. 460.

²⁰ TAMŻE, s. 459.

²¹ TAMŻE, s. 458.

²² Stanisław WILIŃSKI, *U źródeł portretu staropolskiego*, Warszawa 1958, s. 28; Wiliński przywołuje słowa Jana Kochanowskiego opisującego portret Masłowskiiego: „Lico twoje i rysy prawdziwe poznaję, / lecz ducha i nauki obraz nie oddaje” oraz epigramat Krzysztofa z Kobylina, który opisywał królewska galerię portretów na Wawelu: „Bo chociaż licom dajem miano dusz zwierciadła / to w źle namalowanych dusza ta przepadła. / Co prawda zdarza się to w podobiznach rzadko, by wierne będąc, twarzą te wabiły gładką”; SZCZEPAŃSKA 1969, s. 268; Anna SIERADZKA, *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*, Warszawa 1993, s. 68 (dalej cyt.: SIERADZKA 1993).

²³ Jan K. OSTROWSKI, *Portret w dawnej Polsce*, Wilanów 2019 (dalej cyt.: OSTROWSKI 2019), s. 108. W odróżnieniu do portretów trumiennych odznaczały się znacznie lepszą jakością. Autor przytacza liczne wizerunki reprezentacyjne oraz epitafijne, które są ich naśladownictwem.

²⁴ SZCZEPAŃSKA 1969, s. 273.

bardziej tradycyjnie²⁵. Konwencja przedstawiania postaci była bardzo prosta. Zmarłych ukazywano w całkowicie świecki sposób. Najczęściej prezentowano ich w popiersiu, w ujęciu *en trois quarts*²⁶, mężczyzn zazwyczaj z ręką wspartą pod bokiem, kobiety z rękami złożonymi na podolku. Ukazanie zmarłych w półpostaci, tak jak na toruńskich portretach, było rzadziej stosowanym wariantem²⁷. Tło zawsze było neutralne, najczęściej złote lub ciemne, i stanowiło jedyne odniesienie religijne stosowane w XVIII-wiecznym malarstwie portretowym o charakterze epitafijnym. Było to odwołanie do średniowiecznej tradycji prezentowania świętych, przebywających w sferze transcendencji. Owo barokowe kierowanie myśli ku niebu znajdowało odzwierciedlenie w inskrypcjach²⁸. Nie inaczej jest w toruńskim przypadku. Na tablicy epitafijnej Marii Konkordii Józefy tekst daje do zrozumienia, że trafiła ona do nieba: „Przed ślubem z świata zesza, tak nam Bóg udziela / Z głębokich swych wyroków płacz miasto wesela. / Nie mogły bydz szczęśliwsze ziemskie zrękowiny / Jako gdy nastąpiły w Niebo przenosiny...”²⁹ Inskrypcja na pomniku Jana Karola jest znacznie bardziej przepełniona bólem. Zawiera wiele słów wyrażających wielki smutek i rozpacz ojca po stracie jedynego syna.

Umieszczone na pomnikach inskrypcje miały na celu upamiętnić zmarłych. Wymieniano w nich wszelkie godności, rodowód oraz cnoty, jakimi charakteryzowali się oni za życia. Podobnie rzecz się ma w przypadku omawianych epitafiów. Ich pełne brzmienie przytoczyła Jolanta Goławska³⁰. W archiwach rodzinnych rajcy, „Domus Rubinkowszciana”, zachowały się projekty tych napisów, które układał sam Jakub Kazimierz Rubinkowski³¹. Trzon inskrypcji stanowi tu spis cnót i zasług zmarłych, czytelny pomiędzy licznymi wyrazami żalu i tęsknoty. W przypadku tablicy na epitafium Marii Konkordii Józefy wymienione są głównie przymioty jej ciała i nadzieje jakie wiązano z jej niedoszłym ślubem. Nieco więcej informacji o zmarłym niesie inskrypcja na pomniku Jana Karola (il. 6). Są na niej odniesienia do nadanego mu przez króla urzędu i jego wykształcenia.

²⁵ Jacek GAJEWSKI, *Portret w Rzeczypospolitej doby Augusta II i Augusta III*, [w:] *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, katalog wystawy, red. Marta MĘCLEWSKA, Barbara GRĄTKOWSKA-RATYŃSKA, Warszawa 1997, s. 128. Odmiennego zdania jest Jan Ostrowski, który zauważa, że na portretach trumiennych kobiety znacznie częściej ukazywano w strojach polskich niż w innych typach portretu. Zagadnienie to wymaga szczegółowych badań, gdyż kobiece strój narodowy w dawnej Polsce jest wciąż słabo rozpoznany, zob. OSTROWSKI 2019, s. 103.

²⁶ SZCZEPAŃSKA 1969, s. 256.

²⁷ TAMŻE, s. 268.

²⁸ SZCZEPAŃSKA 1969, s. 256; OSTROWSKI 2019, s. 107, zwyczaj umieszczania na epitafiach i nagrobkach długich inskrypcji przypisuje za Tatariewiczem zainteresowaniom retorycznym barokowych sarmatów.

²⁹ Cyt. za: GOŁAWSKA 1968, s. 203–206.

³⁰ TAMŻE, s. 204–205.

³¹ MALISZEWSKI 1982, s. 60.

W obu inskrypcjach podkreślona została również funkcja Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, który piastował wówczas godność burgrabiego i rajcy. W kontekście badań nad portretem ciekawie brzmią wersety będące fragmentem inskrypcji epitafijnej na pomniku Jana Karola Rubinkowskiego: „In imagine pertransii quia homo fui / Hanc mihi efformavit binus genitorum Apelles / Amoris ut prae oculis haberent”³². W XVIII wieku wizerunek epitafijny służył pamięci rodziny i bliskich, do wspomniania zmarłego oraz opłakiwania jego straty.

Analiza kostiumologiczna portretów rodzeństwa Rubinkowskich

Dużą rolę w przekazywaniu treści przez portret – z racji ograniczonej ilości środków wyrazu, takich jak atrybuty, sztafaż i tło – odgrywał strój, zobrazowany na portretach epitafijnych, który był często jedynym elementem określającym status zmarłej osoby. Mógł nieść wiele informacji o jej pochodzeniu, poglądach, czy szerzej – o modzie panującej w Rzeczypospolitej czasów saskich. W dotychczasowych opracowaniach dotyczących portretów Rubinkowskich podkreślano paradność strojów, ich dworski charakter i ostentacyjny przepych, ale nie były one jak dotąd przedmiotem bliższego rozpoznania. Fragmentaryczność ujęcia postaci niewątpliwie sprawia trudności w szczegółowej i jednoznacznej charakterystyce ukazanego odzienia. W licznych opisach portretów skupiano się na wymienianiu poszczególnych elementów ubiorów, jednak niektóre z nich wzajemnie się wykluczają, zwłaszcza w przypadku stroju damskiego. Portrety zostały wprawdzie wykorzystane jako ilustracja stroju powszechnie noszonego w Toruniu u progu XVIII wieku w opracowaniu Małgorzaty Grupy³³, badaczka ograniczyła się jednak jedynie do krótkiego opisu i zestawienia z innymi portretami z regionu, powstałymi nieraz w dużych odstępach czasu.

Nadspodziewanie ciekawych uwag odnoszących się do strojów noszonych przez dzieci rajcy dostarczył natomiast Kazimierz Maliszewski w biografii Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, gdzie wspominał o nich kilkakrotnie³⁴. Interesujące wzmianki o tkaninach i innych akcesoriach stroju przesyłanych poczmistrzowi w podziękowaniu za wierną służbę zawierają listy wymieniane przez dziesięć lat (1716–1726) pomiędzy Rubinkowskim a Elżbietą Sieniawską³⁵.

³² „W obrazie przetrwałem, bo byłem człowiekiem / Stworzył mi go podwójny rodziców Apelles / [Obraz] miłości, aby mieli go przed oczami” – tłumaczenie: Piotr Małek, filolog klasyczny.

³³ Małgorzata GRUPA, *Ubiór mieszczan i szlachty z XVI–XVIII wieku z kościoła Wniebowzięcia NMP w Toruniu*, Toruń 2005, s. 66, 78 (dalej cyt.: GRUPA 2005).

³⁴ MALISZEWSKI 1982, s. 47.

³⁵ *Listy Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego do Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej (1716–1726)*, wyd. Kazimierz MALISZEWSKI, Adam KUCHARSKI, Toruń 2017; interesujące w kontekście stroju są zwł. listy z 15 VI i 6 XII 1723 oraz 10 I 1724.

Przedstawienia kobiet na portretach epitafijnych czasów saskich określane są niekiedy jako „zalatne”, z uwagi na ukazanie dam w mocno wydekoltowanych sukniach³⁶. Polskie szlachcianki bardzo chętnie przyjmowały zachodnie fasony toalet, zwłaszcza francuskich, których liczne przykłady możemy odnaleźć na portretach³⁷. Przedstawień tych nie można uznawać bezrefleksyjnie za źródła, gdyż i one bywały poddawane stylizacji³⁸. Anna Sieradzka w kontekście strojów na portretach trumiennych zauważyła, że modne i wytworne suknie mogły być swego rodzaju *memento* o przemijalności dóbr doczesnych³⁹. Szczególnie na przedstawieniach kobiecych ważnym elementem stroju była kosztowna biżuteria, którą prezentowano na portretach w dużej ilości. Toruńskie portrety Rubinkowskich wypadają w tym kontekście dość skromnie, ponieważ klejnoty jakie noszą portretowani zostały ograniczone do minimum.

Warto odnotować, że typowa moda XVIII wieku, jaka kojarzy się powszechnie z tym okresem, ukształtowała się dopiero około połowy stulecia i jako taka jest najczęściej omawiana w literaturze. Stroje pierwszych dziesięcioleci XVIII wieku są natomiast wciąż słabo rozpoznane, stąd interpretacja kostiumologiczna zabytków z tego czasu nie należy do łatwych. Czas, w którym powstały omawiane portrety, charakteryzowała radykalna zmiana w elitarnym modzie – przekształceniu uległo samo myślenie o stroju. Sztywne i bardzo wystawne suknie noszone na dworze Ludwika XIV jeszcze na początku stulecia, zaczęły się przeobrażać w fasony coraz luźniejsze, bardziej zmysłowe i swobodne. Ten okres w modzie można określić jako przejściowy. Kobiece ciała nie były przez jakiś czas ciasno opinane gorsetami, na portretach wielokrotnie można dostrzec głęboko wydekoltowane suknie (z połami krzyżującymi się na przedzie, spod których wystają koronkowe wykończenia koszul). Ich sylwetki są naturalne, brakuje usztywnienia, jakie powodował gorset; zrezygnowano też z nadmiaru dodatków i ozdób.

Strój córki Rubinkowskiego jest trudny w interpretacji. Częściowo wpływa na to ukazanie jej sylwetki w niepełnym kadrze. Maria Konkordia Józefa Rubinkowska nosi jasną, prawdopodobnie białą, jednoczęściową suknię. Niewielki fragment spódnicy widoczny poniżej talii wskazuje, że nie jest ona bardzo szeroka, ale wykrojono ją z wycinka koła. Opierając się na analogiach można przypuszczać, że była rozłożona na halkach lub wąskim stelażu. Stanik od spódnicy oddziela złota lamówka, której środek opada klinem w dół. Zabieg ten wydłuża optycznie tułów. Suknię ukazano jedynie w niewielkim fragmencie, więc niemożliwe jest jednoznaczne ustalenie jej typu (il. 9). Stanik jest na całej długości

³⁶ KARPOWICZ 1988, s. 458.

³⁷ SZCZEPAŃSKA 1969, s. 265, 274.

³⁸ OSTROWSKI 2019, s. 268.

³⁹ SIERADZKA 1993, s. 70.

rozcięty – otwarcie ma formę wąskiego, klinowatego dekoltu, sięgającego niemal połowy torsu. Brzegi dekoltu ozdobiono szerokimi pasami haftowanej złotem tkaniny. Stanowi on najbardziej dekoracyjny, przykuwający uwagę element sukni. Stanik najprawdopodobniej wiązano z tyłu, by dopasować go do sylwetki. Nienaturalnie wąska talia została podkreślona przez krój oraz fiszby, które musiały być wszyte w szwy stanika.

W rozchyleniu dekoltu widoczna jest koszula z cienkiej, miękkiej tkaniny, zwana muderką⁴⁰. Obszyto ją szeroką koronką klockową o gęstym wzorze roślinnym. Analogiczny deseń mają koronkowe mankiety, które zdobią typowe dla XVIII wieku rękawy, sięgające łokcia. Trudno stwierdzić, jak wyglądają w całości angażanty⁴¹ przy sukni Marii Konkordii Józefy. W pierwszej połowie XVIII wieku określały one status noszącej je damy. Biedniejsze szlachcianki szyły je z jednej warstwy koronki, niezbyt szerokie. Magnatki zdobiły suknie nawet trzema warstwami obficie zmarszczonych koronek, które świadczyły niezaprzeczalnie o ich wysokiej pozycji społecznej⁴².

Ubiór, w jakim ukazano Rubinkowską, znajduje analogie w portretach arystokratek tego czasu⁴³. Najbliższe mu kostiumowo są przedstawienia księżniczki wirtemburskiej, Eberhardine Louise z ok. 1700 roku⁴⁴, lub wizerunek Anny Leszczyńskiej, córki króla Stanisława Leszczyńskiego namalowany przez Johana Starbusa (Nationalmuseum w Sztokholmie)⁴⁵. Obie noszą stroje o podobnym kroju jak suknia Marii Konkordii Józefy. Rozcięcia przodu stanika kończą się na wysokości talii, a spod głębokiego dekoltu wystają dekorowane koronką koszule. Przód sukni zdobią bogato haftowane złotem, szerokie bordiury. Przypominają one ozdobne plisy wokół dekoltu sukni zwane *mantua*, modne na przełomie XVII i XVIII wieku. Takie suknie noszono prawdopodobnie w Gdańsku, Elblągu i Toruniu, o czym może świadczyć przedstawienie damy na puszcze do herbaty lub tytoniu (przełom XVII/XVIII wieku, Muzeum Narodowe w Gdańsku;

⁴⁰ Irena TURNAU, *Słownik ubiorów. Tkaniny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty oraz barwy znane w Polsce od średniowiecza do XIX wieku*, Warszawa 1999, s. 118. Koszule te były powszechnie stosowane już w XVII w., zob. Aleksandra KAJDAŃSKA, *Ubiory w nowożytnym Gdańsku od połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2020 (dalej cyt.: KAJDAŃSKA 2020), s. 254. Były one drobno marszczone przy dekolcie i rękawach, szyte z cienkiego płótna.

⁴¹ Angażanty to mankiety przy sukniach kobiecych, szyte z koronki lub delikatnego muślinu, znane w Polsce od ok. 1660 r. do k. XVIII w.

⁴² Monika PRUS, *Garderoba polskich elegantek w XVIII wieku*, „Białostockie Teki Historyczne”, 13, 2015, s. 117 (dalej cyt.: PRUS 2015).

⁴³ Podobnie upozowane damy na portretach epitafijnych i trumiennych polskich magnatek można odnaleźć w kościołach w całej Polsce, por. np. epitafium Doroty Kołaczkowskiej, zm. 1719, Poznań, kościół franciszkanów (zob. OSTROWSKI 2019, s. 99). Portret epitafijny jest nadal słabo rozpoznany i rzadko publikuje się reprodukcje wizerunków znajdujących się do dziś *in situ*.

⁴⁴ www.gogmsite.net/end_of_the_era_-_1684_to_17/ca-1700-eberhardine-luise-p.html (dostęp: 12 V 2020).

⁴⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Leszczy%C5%84ska.jpg (dostęp: 12 V 2020).

il. 10). Suknia ta nadaje sylwetce podobne proporcje, jakie widzimy na portrecie Marii Konkordii Józefy. Znaczącą różnicą jest brak fartuszka (noszonego przez mieszczyki⁴⁶) oraz bawetu usztywniającego gors sukni na toruńskim portrecie. Sylwetki panien u progu XVIII stulecia namalowano dość swobodnie, brak tu charakterystycznego dla późniejszych lat XVIII wieku usztywnienia, znajdującego się pod suknią gorsetu. Suknie te wydają się być swobodne i wygodne, zwiastując rodzającą się modę na negligé.

Dominantę kolorystyczną na portrecie Rubinkowskiej stanowi czerwony „płaszczyk” wierzchni. Zielona podszewka okrycia wskazuje na jego letni wariant, gdyż zimowe ubrania docieplano futrami. Rozszerzające się dzwonoWato i sięgające łokcia rękawy, takie jak na portrecie Rubinkowskiej, były charakterystyczne dla początku stulecia⁴⁷. Zostały podwinięte, na co wskazują zielone mankiety podszewki. Okrycie to nie posiada zapięcia, lub też ginie ono w rozchylonych fałdach szaty. Fragment widoczny na portrecie nie pozwala ustalić jego dokładnych rozmiarów. Janina Kruszelnicka błędnie identyfikowała tę narzutkę jako czerwoną palatynkę z zielonym podbiciem⁴⁸. Palatynka była formą peleryny szytą z białych lub czarnych koronek albo soboli⁴⁹, jednak na portrecie wyraźnie można dostrzec rękawy, które wykluczają taką identyfikację. Najprawdopodobniej jest to letnia jupka, która w XVIII wieku stanowiła rodzaj okrycia wierzchniego. Miała luźną formę i mocno rozkloszowane rękawy⁵⁰. Na wizerunku Marii Konkordii Józefy brzegi wzdłuż rozcięcia jupki (**il. 11**) są zdobione wzorem nawiązującym do haftu na połach dekoltu sukni, jednak o nieco większym raporcie.

Fryzura Rubinkowskiej również jest bardzo elegancka. Trudno jednoznacznie określić czy jest to niska peruka, czy też jej obficie upudrowane ale naturalne włosy. Są one upięte w całości, zaczesane gładko do góry (wskazuje na to ukośny dukt pędzla). Jedynie na czubku głowy zebrane są w piętrowo ułożone loki⁵¹,

⁴⁶ KAJDAŃSKA 2020, s. 272.

⁴⁷ PRUS 2015, s. 123.

⁴⁸ KRUSZELNICKA 1983, s. 79; KROPLEWSKA-GAJEWSKA 1993, s. 69.

⁴⁹ Irena TURNAU, *Odzież mieszczaństwa warszawskiego w XVIII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 172 (dalej cyt.: TURNAU 1967), s. 254.

⁵⁰ Jupka została namalowana czerwieniami i brązami, które charakteryzują się właściwościami sprzyjającymi powstawaniu spękań wczesnych, z jakimi mamy do czynienia na portrecie. Zdegradowana powierzchnia warstwy malarskiej uwypukla wzór haftu, pierwotnie namalowanego jaśniejszą (odporną na tego rodzaju zniszczenia) farbą. Analiza spękań warstwy malarskiej wskazuje, że deseń zdobiący brzegi dekoltu prawdopodobnie był dużo jaśniejszy niż reszta jupki, której powierzchnia jest dziś mocno zdegradowana. Tego typu spękania powstały niedługo po namalowaniu obrazu w wyniku naturalnego procesu schnięcia farby. Za konsultację w zakresie stanu zachowania dziękuję p. Agnieszce Szymańskiej, konserwatorce-restauratorce malarstwa i rzeźby polichromowanej.

⁵¹ Anna DRAŻKOWSKA, *Ozdoby i nakrycia głowy na ziemiach polskich od X do końca XVIII wieku*, Toruń 2012 (dalej cyt.: DRAŻKOWSKA 2012), s. 232.

ponad czołem po obu stronach przedziałka zwisają symetrycznie dwa krótkie loczki. Na kobiecych portretach czasów saskich, jak również na wspomnianych już portretach księżniczek z początku XVIII wieku, a także na medalu wybitym na cześć królowej Marii Józefy, żony Augusta III z 1734 roku (il. 12), również widoczne są puszczone luźno zakręcone pasma długich włosów, opadające z tyłu na kark i plecy, czego nie utrwalono na portrecie Rubinkowskiej⁵². Trudno powiedzieć czy rezygnacja z tej części fryzury była odwołaniem do długiej choroby, która przyczyniła się do śmierci dziewczyny (częstą praktyką było ścinanie włosów w czasie długiej i ciężkiej niemocy), czy też pojedyncze pasma włosów nie są widoczne z za jej sylwetki. Nie można również wykluczyć, że jest to przeoczenie malarza. Jasne, przypudrowane na siwo włosy Marii Konkordii Józefy silnie kontrastują z gęstymi czarnymi brwiami dziewczyny. Na wysokości lewej skroni we włosy wpięto egretę (il. 13): w złotej spince zamontowane są wąskie i sztywne pióra oraz drobne diamenciki na niewysokich sterzczących drucikach. Tego typu dekoracje umieszczano zwykle na czubku lub w tyle głowy⁵³. W Rzeczypospolitej kobiety często zdobiły włosy piórami orła lub czapli, natomiast we Francji dominowały pióra strusi⁵⁴. Egrety na ziemiach polskich pojawiły się już w XVI wieku dzięki wpływom kultury Orientu⁵⁵. Początkowo noszone były tylko przez mężczyzn jako ozdoba kapeluszy, ale szybko upowszechniły się także jako dekoracja fryzur kobiecych. Egrety pojawiają się na portretach arystokratek (nie tylko polskich) przedstawionych w sukniach dworskich (np. Antoine Pesne, portret Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern, 1739, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten; Jakub Wessel, portret Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej, 1746, Muzeum Narodowe w Warszawie, il. 14). Wpięta we włosy egreta jest też elementem świadczącym o zainteresowaniu Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego akcesoriami stroju o proveniencji wschodniej. Znajduje ono potwierdzenie w listach do jego protektorki Elżbiety Sieniawskiej, w których prosił ją m.in. o „perską galanterię na parę sukienek” oraz – w innym miejscu – chustę turecką dla córki i pas indyjski⁵⁶. Wiadomo, że w Rzeczypospolitej wykształciła się, analogicznie jak w modzie męskiej, lokalna odmiana stroju damskiego inspirowanego wschodnim, ale z powodu braku źródeł ikonograficznych jest on trudny do zidentyfikowania. Być może niektóre szlachcianki wzbogacały suknie o francuskich fasonach dodatkami perskimi lub tureckimi, tak jak na toruńskim portrecie.

⁵² Obraz z całą pewnością nie został w tej partii przemalowany, czego dowodzi dokumentacja w bliskiej podczerwieni.

⁵³ DRAŹKOWSKA 2012, s. 233.

⁵⁴ TAMŻE, s. 276.

⁵⁵ Ewa LETKIEWICZ, *Klejnoty w Polsce. Czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów*, Lublin 2006, s. 446; TAŻ, *Klejnoty w XVIII-wiecznej Polsce*, Lublin 2011, s. 7, 147.

⁵⁶ MALISZEWSKI 1982, s. 47.

Na wizerunku Jana Karola Rubinkowskiego zaprezentowany został habit⁵⁷, zwany w Rzeczypospolitej w okresie saskim „suknią niemiecką”, gdyż ten typ odzienia dotarł tutaj bezpośrednio z Saksonii⁵⁸. Jego strój, podobnie jak w przypadku ubioru Marii Konkordii Józefy, widoczny jest tylko częściowo. Mankiety, które stanowią ważny element datujący, nie zostały ujęte w kadrze. Z ułożenia ramion możemy jedynie wnioskować, że Rubinkowski został ukazany w wytwornej pozie: jedną rękę mógł wspierać na biodrze, druga zaś mogła być oparta na stole lub laseczce. Analogiczną postawę można zaobserwować na licznych saskich portretach męskich tego czasu.

Ubiór mężczyzny jest czerwony i składa się z kamizelki, rozpiętego surduta oraz – najprawdopodobniej – dopasowanych do nich spodni sięgających kolan. Wszystkie jego elementy sprawiono z tej samej tkaniny. Podobne komplety składające się z elementów odzieży w tym samym kolorze były charakterystyczne dla mody angielskiej⁵⁹ (we Francji, która była wówczas dominującym ośrodkiem mody, przyjął się zwyczaj noszenia kamizelki innej barwy). Właśnie pod wpływem wzorów angielskich – bliższych mieszczaństwu i kupcom, a także kształtujących się wówczas uniformów wojskowych, ubiory męskie zaczęły się w XVIII wieku stopniowo upraszczać⁶⁰. Na bogato zdobioną kamizelkę zakładano surduta o skromniejszej formie. W przypadku stroju Rubinkowskiego jedyną jego dekorację stanowi rząd drobnych guzików przyszytych na brzegu wzdłuż rozcięcia prawej poły odzienia (il. 15). W widocznym kadrze znajduje się ich trzynaście. Po drugiej stronie znajdują się obszyte złotą nicią poziome dziurki, zaś brzegi surduta zdobi wąska złota lamówka. Są to jedyne widoczne ozdoby tego elementu garderoby. Habit nie posiadał w tym czasie kołnierza – było to związane z wcześniejszym zwyczajem noszenia dużych peruk, o które kołnierz mógłby zawadzać, zagrażając stabilności peruki⁶¹. Pożądaną formę surduta uzyskiwano wszywając tzw. sztywnik z papieru lub grubego płótna pomiędzy tkaninę wierzchnią a podszewkę. Odpowiedni kształt pomagały zachować niekiedy fiszbiny wszyte w szwy boczne. Długie wąskie rękawy wytwornych surdutów zakończone były mankietami, które mogły sięgać łokci; zdobiono je w ten sam sposób jak poły surduta⁶². Wykończenie mankieta było jednym z wyznaczników

⁵⁷ TURNAU 1967, s. 172. Irena Turnau wskazuje na zmianę w nazewnictwie męskiego odzienia zachodniego na przełomie XVII i XVIII w. w Rzeczypospolitej. Pierwotnie stosowano francuskie określenie *justaucorps* (spolszczona forma: szustokor). W latach 20. XVIII w. rozpowszechniły się nazwy *surdut* lub *habit*, natomiast po 1780 r. strój męski określano terminem *frak*.

⁵⁸ TAMŻE, s. 131.

⁵⁹ François BOUCHER, *Historia mody. Dzieje ubioru od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2004 (dalej cyt.: BOUCHER 2004), s. 291.

⁶⁰ TURNAU 1967, s. 132.

⁶¹ GRUPA 2005, s. 76.

⁶² Małgorzata MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA, *O modach i strojach*, Wrocław 2002, s. 114; BOUCHER 2004, s. 282; GRUPA 2005, s. 76.

pozycji społecznej, ponieważ ludzie pracujący nosili proste surduty bez mankietów, które nie przeszkadzały im w pracy⁶³. Możemy się tylko domyślać, że rękawy stroju Jana Karola Rubinkowskiego były zaopatrzone w szeroki mankiet (zachowane portrety gdańskich i elbląskich patrycjuszów⁶⁴ z początku XVIII wieku niemal bez wyjątku prezentują surduty z mankietami sięgającymi zgięcia łokcia, przypinane na guziki i rozcięte z tyłu, **il. 16**). Trochę bardziej zdobna jest kamizelka, zapinana jak surdut na takie same guziki. Dziergane złotą nicią dziurki ozdobiono złotym haftem w postaci drobnych stylizowanych wici o kształcie poziomej litery „s” oraz krótkich, promieniście rozchodzących się linii na szczytach każdej dziurki. Kamizelka jest zapięta od góry na jeden guzik, następne siedem pozostaje rozpięte. Zabieg ten z jednej strony dawał okazję do pokazania czystej, eleganckiej koszuli, z drugiej – może wskazywać na odwołanie się do popularnej już w latach 80. XVII wieku pozy, w której mężczyźni wsuwają prawą dłoń w rozpięcie kamizelki⁶⁵.

Na początku XVIII wieku wykształcił się w Anglii typ portretu gentlemana z dłonią wsuniętą za połę kamizelki. Takie upozowanie modela, stanowiące odwołanie do antycznego repertuaru póz i gestów, stosowano w malarstwie portretowym, które zalecali w traktatach angielscy teoretycy i portreciści – Gerard de Lairese (1707) i Jonathan Richardson (1715)⁶⁶. Założyciel starożytnej klasycznej szkoły retorycznej Aeschines sugerował, że mówienie z ręką poza chitonem było wyrazem złych manier⁶⁷. W czasach nowożytnych poza ta stała się symbolem odwagi, skromności oraz elokwencji⁶⁸. Ręka przytrzymana oznaczała ponadto oszczędną wymowę⁶⁹. Zastosowanie tego symbolu przez Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego wskazywałoby też na jego znajomość traktatów chirologicznych, które w tym czasie cieszyły się wielką popularnością⁷⁰, jak również określało Jana Karola jako człowieka wykształconego, który świetnie władał językiem, pozostając przy tym skromnym i dobrze wychowanym. Na gdańskich portretach z pierwszej połowy XVIII wieku również bardzo często portretowano mężczyzn z rozpiętymi częściowo kamizelkami (np. Daniel Klein, Portret Johanna Michaela Falcka, 1712, Muzeum Narodowe w Gdańsku; Jakub Wessel, Portret Johanna I Bentzmanna, 1741, Muzeum Narodowe w Gdańsku, **il. 17**;

⁶³ TAMŻE, s. 76.

⁶⁴ Aleksandra Kajdańska oceniła, że w Gdańsku, Toruniu i Elblągu ubierano się tak samo, ale strój gdański mógł wywierać wpływ na ubiory noszone w pozostałych miastach regionu, zob. KAJDAŃSKA 2020, s. 271.

⁶⁵ Arline MEYER, *Re-Dressing Classical Statuary: The Eighteenth-Century Hand-in-Waistcoat Portrait*, „Art Bulletin”, 77, 1995, s. 45-63 (dalej cyt.: MEYER 1995), s. 51.

⁶⁶ TAMŻE, s. 45-47.

⁶⁷ TAMŻE, s. 57.

⁶⁸ TAMŻE, s. 53.

⁶⁹ TAMŻE, s. 57.

⁷⁰ TAMŻE, s. 55.

Leonhard Schörer, Portret Jacoba Theodora Kleina, przed 1743, Graphische Sammlung der Universität w Erlangen, **il. 18** oraz Jakub Wessel, Portret Johanna Adama Kulmusa, 1740, PAN Biblioteka Gdańska – w ostatnim przypadku model wsuwa dłoń pod poły kamizelki).

Przez rozchylone poły kamizelki Jana Karola Rubinkowskiego widoczny jest fragment koszuli stanowiącej element bielizny. Na tej podstawie można wnioskować, że jest ona bardzo obszerna. Zmarszczoną tkaninę ściągnięto przy szyi wąską stójką, przy której materiał układa się w drobne marszczenia. Świadczy to o użyciu delikatnej, miękkiej i cienkiej tkaniny (muślin lub batyst). W rozchyleniu pół kamizelki nie widać rozcięcia koszuli ułatwiającego jej zakładanie, prawdopodobnie musi się ono znajdować z tyłu. Brakuje również dekoracyjnego fularu, którym obwiązywano szyję (**il. 19**). Zdaniem Anny Drążkowskiej, w Anglii około 1710 roku fular na krótko wyszedł z użycia⁷¹. Jest to kolejna przesłanka świadcząca o tym, że strój Jana Karola został uszyty według angielskich wzorów (nieco zapóźnionych, gdyż omawiany portret powstał prawdopodobnie w l. 30. XVIII w.).

Na toruńskich i gdańskich portretach męskich widoczna jest długo utrzymująca się tendencja noszenia przez mężczyzn wielkich peruk w typie *allonge* z burzą loków, o czym świadczy m.in. portret Konstantyna Mariańskiego z 1724 roku (Muzeum Diecezjalne w Toruniu, nr inw. MDT-M-34) oraz wizerunek Stanisława Dutkiewicza (po 1754 r., Muzeum Diecezjalne w Toruniu, nr inw. MDT-M-31). Jędrzej Kitowicz pisał, że były to fryzury charakterystyczne dla osób starszych (modne jeszcze na początku stulecia, ale mniejsze od XVII-wiecznych)⁷². W Rzeczypospolitej czasów saskich panowała duża różnorodność wśród męskich fryzur. Jedni nosili peruki, inni naturalne włosy układane według mody, które pudrowali⁷³. Jan Karol Rubinkowski nosi na portrecie prawdopodobnie niską pudrowaną perukę⁷⁴, z włosami gładko zaczesanymi do tyłu i związanymi w kucyk. Jedynie przy lewym uchu portretowanego drobne pukle układają się w loczki o spiralnym kształcie. Jest też gładko ogolony, co było typowe dla mody zachodniej.

Źródła poświadczają, że Jakub Kazimierz Rubinkowski nosił strój polski oraz szablę u boku, podkreślając tym swoje szlachectwo⁷⁵. Jan Karol przeciwnie – wybierał strój cudzoziemski. Kazimierz Maliszewski w biografii rajcy przytacza anegdotę, iż w czasie tumultu toruńskiego Jakub Kazimierz Rubinkowski

⁷¹ Anna DRĄŻKOWSKA, *Historia bielizny od XIV do końca XIX wieku*, Toruń 2017, s. 144.

⁷² Jędrzej KITOWICZ, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa 1985, s. 261; DRĄŻKOWSKA 2012, s. 257.

⁷³ TAMŻE, s. 257.

⁷⁴ KRUSZELNICKA 1982 s. 80.

⁷⁵ MALISZEWSKI 1982, s. 46. Szablę u boku mogły nosić wyłącznie osoby nobilitowane. W jednym z listów do swej protektorki Elżbiety Sieniawskiej prosił ją o „karabelę ze złotymi śpiglami”.

chciał wyjść ze swojej kamienicy, by poinformować straż królewską o zamieszkach oraz sprowadzić pomoc dla jezuitów, ale jego polski strój był dla toruńskich protestantów świadectwem wiary katolickiej, przez co został zaatakowany i musiał się wycofać. Następnie wysłał syna Jana, który „po niemiecku ubrany” mógł łatwiej przedostać się przez tłum⁷⁶. Mogłoby to dowodzić, że w miastach północnych strój polski kojarzony był z wyznaniem katolickim, natomiast ubiór zachodni przypisywano częściej protestantom. W kontekście dążeń Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego do udowodnienia i podkreślenia swojego szlacheckiego stanu oraz jego związków z dworem królewskim czy wysoko usytuowaną arystokracją, strój zachodni Jana Karola może mieć też inne znaczenie. Mógł stanowić jasny komunikat, że posiada on światowe obycie i wykształcenie⁷⁷. Nasze wyobrażenie o podejściu Polaków do stroju cudzoziemskiego w czasach saskich jest w dużej mierze ukształtowane przez krytyczne uwagi na jego temat w *Opisie obyczajów... Jędrzeja Kitowicza*. W rzeczywistości na początku stulecia strój ten był prawdopodobnie dość rzadko spotykany w ścisłym otoczeniu króla⁷⁸.

Na portretach gdańskich i toruńskich zazwyczaj pojawiają się stroje w ciemnych barwach – na tym tle ubiór Jana Karola prezentuje się wyjątkowo. Podobne czerwone surduty ukazano na dwóch portretach – Johanna I Bentzmanna (il. 17) oraz Jacoba Theodora Kleina (il. 18). Jan Ostrowski podkreśla, że polska szlachta często wybierała stroje w różnych odcieniach czerwieni, z tego powodu jej przedstawiciele zwano karmazynami. Purpura w warstwie symbolicznej nawiązywała do znanej ze starożytności czerwieni cesarskiej lub przywodziła na myśl krew męczenników⁷⁹. Przedstawienie Jana Karola w czerwonych szatach nasuwa jednoznaczne skojarzenia z jego nagłą śmiercią, o której ojciec (fundator epitafium) twierdził, że nie była naturalna, co więcej – miała mieć ona związek z prokatolicką działalnością Jakuba Kazimierza w Toruniu.

Jak wynika z powyższej analizy, strój Jana Karola Rubinkowskiego ma wiele cech angielskich. Nie jest on zatem uszyty według mody dworskiej, gdyż w ubiorach dworzan królów z dynastii saskiej dominowały raczej ubiory francuskie. W XVIII wieku stroje w Rzeczypospolitej były bardzo różnorodne, docierały tu różne fasony, które były chętnie noszone przez szlachtę. Wpływ mody angielskiej w całej Europie przybierał w tym czasie na sile. Do Rzeczypospolitej inspiracje te mogły docierać przez Gdańsk, który był miastem handlowym oraz wielokulturowym, a stamtąd rozprzestrzeniać się w głąb kraju.

⁷⁶ TAMŻE, s. 64–65.

⁷⁷ Andrzej URBANIAK, *Ubiory szlachty polskiej w czasach stanisławowskich w opinii współczesnych*, „Kwartalnik Kultury Materialnej”, 34, 1986, z. 3, s. 465 (dalej cyt.: URBANIAK 1986).

⁷⁸ TAMŻE, s. 466; TURNAU 1967, s. 173. Strój wg mody zachodniej w Rzeczypospolitej początkowo był zupełnie niepopularny. W 1715 r. w początkowej fazie walk z Sasami zabijano każdego, kto nosił strój niemiecki, zob. DRAŹKOWSKA 2017, s. 141.

⁷⁹ OSTROWSKI 2019, s. 281.

Podsumowanie

Spojrzenie na stroje rodzeństwa Rubinkowskich z toruńskich portretów epitafijnych pozwala lepiej odczytać program całych epitafiów. Stanowią one manifestację szlachectwa Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego i jego rodziny. Być może proces o szlachectwo, jaki mu wytoczono na początku kariery politycznej⁸⁰, zaowocował obsesją udowodnienia swojej pozycji. Wiele fundacji, jakie poczynił dla świątyń toruńskich, a także wystawny sposób życia miały podkreślać jego pozycję społeczną. Był niewątpliwie człowiekiem bardzo wykształconym, obeznanym zarówno z historią, jak i ze sztuką, co dawało mu środki autoprezentacji, z których często korzystał. Kreował swój wizerunek polskiego szlachcica: ubierał się po polsku, na spotkania rady zawsze zabierał szablę, która jasno komunikowała jego szlachetne urodzenie. Ponieważ miał liczne kontakty handlowe, mógł zapewne pozwolić sobie na towary luksusowe, które pozyskiwał przy okazji pośredniczenia w zakupach dla swoich magnackich protektorów. Liczne przedmioty zbytku mógł nabywać w Gdańsku⁸¹.

Portrety Marii Konkordii Józefy i Jana Karola Rubinkowskich niewiele mówią o zmarłych młodo dzieciach toruńskiego rajcy. Uwiecznione na nich stroje – zapewne realnie noszone – niosły przede wszystkim komunikat o szlacheckim pochodzeniu rodziny. Uboga w środki wyrazu kompozycja tych wizerunków na pierwszy rzut oka nie manifestuje dworskiego charakteru ubiorów, które w latach 30. XVIII wieku, kiedy powstawały te obrazy, mogły już wychodzić z mody. Analogie do wielu elementów garderoby ukazanych na wizerunkach Rubinkowskich można odnaleźć w modzie pierwszego dziesięciolecia XVIII wieku. Każdy detal tych strojów świadczy jednak o bogactwie, podobnie jak użycie kosztownych tkanin i ich wykończenia najwyższej jakości, jak jedwab czy delikatne, cienkie płótno, koronki i złoty haft. Wschodnie akcenty w stroju, tak częste w męskim ubiorze narodowym, tu widoczne są w ozdobach ubioru kobiecego, rzadkich na portretach polskich szlachcianek. Cenione w dawnej Polsce wschodnie tkaniny i ozdoby były przedmiotami pożądanymi także przez Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego.

Różnorodne stroje, jakie spotyka się na terenach Rzeczypospolitej czasów saskich, są nadal słabo opracowane w literaturze, ale ich analiza rzuca coraz więcej światła na tę barwną epokę. Utrwalone na obu obrazach formy kostiumu zdają się dawać wyraz dążeniom ich fundatora do prestiżu i władzy.

⁸⁰ Kazimierz MALISZEWSKI, *Jakub Kazimierz Rubinkowski (1668–1749) poczmistrz królewski, rajca i burgrabia królewski*, [w:] *Wybitni ludzie dawnego Torunia*, red. Marian BISKUP, Toruń 1982, s. 91.

⁸¹ Teresa GRZYBKOWSKA, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996, s. 87.

Katarzyna Bucław

Diocesan Museum, Toruń

The Church of St John the Baptist and St John the Evangelist epitaph portraits of the Rubinkowskis – a costume study

The epitaph portraits of Maria Konkordia Józefa and Jan Karol Rubinkowskis from the Church of St John the Baptist and St John the Evangelist in Toruń were the part of the epitaphs that are still located in this church till present day under the matroneum. They represent the epitaph type that was popular in Poland at the beginning of the 18th century. The epitaphs have a form of obelisks that are leaning on a massive corbel on which the personified figures are placed. The portraits are currently on display at the permanent exhibition in the Diocesan Museum in Toruń. The epitaphs alongside with the portraits and inscriptions supplementing them are the components of the program to commemorate and represent the deceased. The analysis of the gowns on the epitaph portraits gives us a wide perspective on the clothes during the Wettin epoch and on the tradition of commemorating the deceased on the paintings. The gowns of the Rubinkowski siblings are the examples of the courtly clothing worn at the beginning of the 18th century. The fashion of the beginning of the 18th century is not researched well as it was a transition period of shaping the typical forms of gowns for the century ahead. The gown of Jan Karol shows the features of English fashion: all of the habit components are sewn from the same material and the foulard is lacking. The dress of Maria Konkordia Józefa belongs to the uncommon ones. She has a summer *jubka* (outerwear type) thrown on, there is an aigrette in her fashionably done hair, which builds an original element of her costume. The gowns represented on the portraits emphasize the nobility of the Rubinkowskis.



II. 1. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, portret epitafijny Jana Karola Rubin-
kowskiego, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Fot. T. Kownacki



II. 2. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, portret epitafijny Marii Konkordii Józefy Rubinkowskiej, Muzeum Diecezjalne w Toruniu. Fot. T. Kownacki



Il. 3. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, epitafium Jana Karola Rubinkowskiego. Fot. J. Raczkowski



Il. 4. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, epitafium Marii Konkordii Józefa Rubinkowskiej. Fot. J. Raczkowski



II. 5. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, epitafium Jana Karola Rubinkowskiego w 1946 r. Fot. domena publiczna



II. 6. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, epitafium Jana Karola Rubinkowskiego – tablica inskrypcyjna. Fot. J. Raczkowski



II. 7. KRAKÓW, katedra na Wawelu, nagrobek bp. Konstantego Felicjana Szaniawskiego. Rys. za: KARPOWICZ 1988, s. 459



II. 8. GDAŃSK, kościół Mariacki, Johann Heinrich Meissner, nagrobek Johanna von Sinclaira, po 1731. Fot. za: KALECIŃSKI 2011, s. 165



Il. 9. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, portret epitafijny Marii Konkordii Józefy Rubinkowskiej, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, detale stroju. Fot. J. Raczkowski



Il. 10. GDAŃSK, Muzeum Narodowe, puszka do herbaty lub tytoniu, przełom XVII/
/XVIII wieku. Fot. za: KAJDAŃSKA 2020, wkładka ilustracyjna, il. 37



Il. 11. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana
Ewangelisty, portret epitafijny Marii Konkordii Józefy
Rubinkowskiej, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, detal
jupki. Fot. K. Bucław



Il. 12. DREZNO, Münzenkabinett, medal na cześć króla Augusta III i królowej Marii Józefy. Fot. za: *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej* katalog wystawy, nr II 45, Warszawa 1997, s. 112



Il. 13. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, portret epita-fijny Marii Konkordii Józefy Rubinkowskiej, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, diamentowa egreta we włosach. Fot. K. Buław



Il. 14. WARSZAWA, Muzeum Narodowe, Jakob Wessel, portret Magdaleny Radziwiłłowej, 1746. Fot. domena publiczna



Il. 15. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty, portret epitafejny Jana Karola Rubinkowskiego, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, detal zapięcia kamizelki. Fot. J. Raczkowski



Il. 16. KROKOWA, pałac, *Tańczący menueta*, 1738, Muzeum Regionalne, detal na kaflu z pieca. Fot. za: KAJDAŃSKA 2020, wkładka ilustracyjna, il. 40



Il. 17. GDAŃSK, Muzeum Narodowe, Jakub Wessel, portret Johanna I Bentzmann, 1741. Fot. domena publiczna



Il. 18. ERLANGEN, Graphische Sammlung der Universität, Leonhard Schörer, portret Jacoba Theodora Kleina, przed 1743. Fot. domena publiczna



Il. 19. TORUŃ, kościół pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, portret epitafijny Jana Karola Rubinkowskiego, Muzeum Diecezjalne w Toruniu, detal koszuli. Fot. J. Raczkowski