

Przemysław Mrozowski

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
ORCID 0000-0003-4509-3362

Wizerunki biskupa Zbigniewa Oleśnickiego i początki portretu w Polsce

Zbigniew Oleśnicki, biskup krakowski i kardynał, to z pewnością najbardziej „rozpoznawalna” ikonograficznie osobistość w Polsce pierwszej połowy XV wieku. Liczbą zachowanych wizerunków dalece przewyższa współczesnych mu władców, nie mówiąc o innych dostojnikach Kościoła i możnowładcach świeckich. Obfita ikonografia Oleśnickiego, choć nie stała się przedmiotem odrębnego studium, jest dobrze znana. Składają na nią trzy wizerunki na tablicach erekcyjnych, którymi upamiętnił swe fundacje¹, nadto okazała miniatura w dokumencie odpustowym z 1449 roku dla kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie², wreszcie rysunek prezentujący go u stóp Marii z Dzieciątkiem w *Liber privilegiorum dioecesis cracoviensis*³. Do tych podobizn trzeba dodać malowidło ściennie w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie z zachowanym tylko fragmentarycznie przedstawieniem

¹ Podstawowe informacje: Przemysław MROZOWSKI, *Polskie tablice erekcyjne z wieków XIV i XV*, „Studia Źródłoznawcze”, 32–33, 1990, nr 7, 10, 11, s. 93–94, 97 (dalej cyt. MROZOWSKI 1990a). Ze względu na bardzo obfite zazwyczaj literaturę omawianych w tej pracy dzieł, ograniczono jej zestawienie w przypisach, poprzestając na opracowaniach podstawowych lub najnowszych, gdzie jest rzetelnie zestawiona bibliografia.

² Maria KOCZERSKA, *Miniatura na dokumencie odpustowym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego z roku 1449*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 45, 1983, nr 2; Marek WALCZAK, *The Portrait Miniature of Cardinal Zbigniew Olesnicki on a Letter of Indulgence Issued in 1449 for the Church of All Saints in Cracow*, „Journal of Art Historiography”, 17, December 2017.

³ Magdalena ŁANUSZKA, *Rysunek w „Liber privilegiorum” nr 2 katedry krakowskiej*, [w:] *Działalność fundacyjna biskupów krakowskich*, red. Marek WALCZAK, t. 1, Kraków 2016, s. 503–512 (dalej cyt. ŁANUSZKA 2016).

kardynała⁴, a także wiadomość o sprawionej przezeń za życia spiżowej płycie nagrobnej upamiętniającej miejsce pochówku w chórze katedry wawelskiej. Nic wprawdzie nie wiadomo o jej programie, można jednak przypuszczać, że nie odbiegała od typowych naówczas rozwiązań i prezentowała Oleśnickiego stojącego w szatach pontyfikalnych lub kardynalskich z należnymi mu insygniami. Okazałość nagrobka chwalił Jan Długosz, ganił natomiast jego urodę Kallimach, który uważał, że nie jest on godny cieniów kardynała⁵.

Można przypuszczać, że siedem zachowanych lub potwierdzonych źródłowo portretów to tylko część zasobów pierwotnych. Są one dobitnym świadectwem znaczenia, jakie Oleśnicki przywiązywał do swojego *imago* jako ważnego nośnika pamięci. Był z pewnością jednym z pierwszych w Polsce dostojników Kościoła, którzy tak silnie odczuwali potrzebę utwierdzenia w wizerunkach swojej pozycji społecznej. Jako obrazy o dużej sile oddziaływania społecznego musiały dawać Oleśnickiemu mocne poczucie wyjątkowości własnej osoby⁶. W tym względzie cenił je bardziej nawet, niżli znaki heraldyczne, do których z pewnością był mocno przywiązany – rodowym Dębem pieczętował konsekwentnie swe fundacje. Ale to wizerunki, dopełniane rzecz jasna herbem, były dla niego bardziej prestiżowe⁷.

⁴ Krzysztof CZYZEWSKI, Marek WALCZAK, *Picturing Continuity. The Beginnings of the Portrait Gallery of Cracow Bishops in the Cloisters of the Franciscan Friary in Cracow*, „Journal of Art Historiography”, 17, December 2017.

⁵ Przemysław MROZOWSKI, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, nr II 39, s. 264 (dalej cyt. MROZOWSKI 1994).

⁶ O wyjątkowości osoby i dokonań kardynała Oleśnickiego przekonani byli już jemu współcześni, o czym przekonują jego cztery Żywoty z XV w., nie licząc obszernych biografii w Katalogach biskupów krakowskich; zob. Maria KOCZERSKA, *Piętnastowieczne biografie Zbigniewa Oleśnickiego*, „Studia Źródłoznawcze”, 24, 1979, s. 5–82.

⁷ Wizerunek, nawet jeśli cechowała go daleko posunięta umowność w uwzględnieniu cech indywidualnych twarzy, otwierał więcej możliwości wprowadzania bogatszego, bardziej złożonego przesłania symbolicznego niż zapis heraldyczny. W przypadku działań fundacyjnych Oleśnickiego daje się dostrzec konsekwencję: herbem Dębno upamiętniane są te dokonania, w których jego udział był cząstkowy, jak odbudowa w połowie XV w. krużganków w klasztorze Benedyktynów na Świętym Krzyżu, czy budowa krużganków w klasztorze Cystersów w Sulejowie, wreszcie – w nawie kościoła w Chotlu Czerwonym. Wizerunkami na tablicach erekcyjnych upamiętniał fundacje, których inicjatywę i w znacznym zakresie realizację chciał związać ze swoją osobistą zasługą. Jest kwestią otwartą czy swoje wizerunki kojarzył z konkretnym przesłaniem ideowym; w przypadku tablic erekcyjnych wydają się one odwoływać do dokonań słynnych fundatorów z przeszłości, legitymizując fundacje Oleśnickiego i stawiając go w ich szeregu; zob. Przemysław MROZOWSKI, *Historyczne „legitimitatio” a fundacje Zbigniewa Oleśnickiego*, [w:] *Sztuka i historia*, Warszawa 1992, s. 197–214. Ta hipoteza spotkała się z bardzo stanowczą krytyką; zob. Joanna UTZIG, *Nawiązania do przeszłości w fundacjach artystycznych kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*, [w:] *Działalność fundacyjna biskupów krakowskich*, red. Marek WALCZAK, Kraków 2016, t. 1, s. 479–490. Być może autorka tego artykułu ma rację i „piętnastowieczne tablice erekcyjne nie stanowią bezpośredniego odwołania do romańskich tympanonów fundacyjnych” (s. 482; skądinąd chyba odwrotnie: to tympanony mogą być „odwołaniem”

Czy traktował je także jako indywidualne portrety, na których chciał dostrzec własną twarz?

Zanim przyjdzie podjąć próbę odpowiedzi na to pytanie, trzeba je poprzedzić postawieniem innego: o celowość badania i rozstrzygnięcia kwestii indywidualizacji twarzy w wizerunku średniowiecznym. Jest to zagadnienie z całą pewnością o znaczeniu pierwszorzędym w perspektywie badań, które uwzględniają rolę indywidualizacji fizjonomii w procesie odchodzenia wizerunku średniowiecznego od przedstawień poprzestających na umownych znakach identyfikacji społecznej i przekształcanie go w podobiznę uwzględniającą cechy jednostkowe oblicza. Nie sposób śledzić to zjawisko bez uwzględnienia zależności między twarzą przedstawianej osoby a jej obrazem w malarstwie lub rzeźbie – relacji, dla których miarą oceny jest kategoria osiągniętego w wizerunku podobieństwa fizjonomicznego. Niegdyś był to niepodważalny paradygmat w badaniach nad portretem, dziś budzi wątpliwości i kontrowersje. Nie miejsce tu, aby je szczegółowo omawiać, choć problem z pewnością na to zasługuje, także dlatego, że jest w polskiej literaturze przedmiotu stosunkowo słabo rozpoznany⁸. Poprzestając na kwestiach najistotniejszych,

dla tablic), ale nie sposób nie dostrzec konsekwencji w wyborze ich programu ikonograficznego (zachowało się ledwie sześć tego rodzaju tablic; i pewnie znowu autorka ma rację – nie wiadomo ile ich było pierwotnie, około połowy XV w., być może nawet dziesięciokrotnie więcej, ale to wątpliwa podstawa do wyciągania wniosków o ich rozpowszechnieniu) w kręgu bliskich sobie osób, związanych węzłami pokrewieństwa lub przyjaźni i „zależności służbowej”. Nie był to schemat rozpowszechniony na tablicach erekcyjnych w Europie w XIV, a zwłaszcza w XV w. Utzig nie wymieniła ich wcale więcej, niż piszący te słowa w swej pracy sprzed 30 laty, wskazując w nich ważne analogie dla tablic „z kręgu Oleśnickiego”. Ale tylko analogie, a nie pierwowzory, czy raczej archetypy. Dlatego warto chyba było postawić pytanie o źródło inspiracji, czy też fascynacji tym schematem ikonograficznym, bardzo przecież rozpowszechnionym. Przeszłość tymczasem i swoiście pojmowany historyzm średniowieczny mógł być takim wytłumaczeniem, zwłaszcza jeśli zważyć znaczenie, jakie do historii przykładał Oleśnicki. Mógł, ale nie musiał. Niemniej Joanna Utzig, nie całkiem rzetelnie wyciągając jednoznaczne wnioski z hipotetycznie sformułowanych rozważań i stanowczo kwestionując tę propozycję, powinna była zaproponować coś bardziej przekonującego. Tymczasem poprzestała na wskazaniu rozwiązań praktykowanych ówczesnie (jakoby powszechnie) w przedstawieniach epitafigijnych, co jednak zawodzi jako źródło inspiracji dla tablic „z kręgu Zbigniewa Oleśnickiego”. Przy okazji – zbyt daleko idącym uproszczeniem jest wywodzenie „motywu klęczenia” i przedstawień dedykacyjnych „w prostej linii z przedstawień Hołdu Trzech Króli” (s. 478), zaś nieporozumieniem uznanie tablic z Bodzentyna i z Bursy Jerozolimskiej w Krakowie za dzieła tego samego warsztatu (s. 483). W Opatowie Długosz nie opisywał tympanonu fundacyjnego, tylko posągi ustawione w portalu (s. 479–480 i przyp. 30). I na koniec drobniarz – gdy wymieniany często w artykule „P. Mrozowski” pojawia się wreszcie z pełnym imieniem, występuje jako Piotr.

⁸ Odosobnioną i udaną próbą wprowadzenia tej problematyki w realizowane w Polsce badania jest monografia Mateusza Grzędy o początkach portretu w Europie Środkowej. Zasługuje ona z pewnością na krytyczne i rzetelne omówienie, w którym piszący te słowa zamierza przedstawić także kwestie problematyczne; zob. Mateusz GRZĘDA, *Między normą a naturą. Początki portretu w Europie Środkowej (około 1350–1430)*, Kraków 2020 (dalej cyt. GRZĘDA 2020).

uznać należy częściową zasadność tych wątpliwości, czyli ograniczoną wiarygodność podobieństwa fizjonomicznego, jako kategorii mało precyzyjnej i nierzadko wystawianej na ocenę subiektywną. Co jednak nie może oznaczać, że należy ją definitywnie zakwestionować czy nawet odrzucić⁹. Tymczasem w badaniach ostatnich lat nad portretem późnośredniowiecznym pojawiło się przekonanie, że próba opisania jego istoty niesie ze sobą konieczność zrozumienia logiki własnej obrazu, w oderwaniu zarówno od kontekstu historycznego, jak też oceny, której źródłem były wypowiedzi jego twórców lub zlecniodawców. Oceny, której ważnym, a często bodaj najważniejszym elementem było właśnie osiągnięte w przedstawieniu podobieństwo fizjonomiczne.

Może nie da się dziś badać portretu, poprzestając na klasycznej definicji Johna Pope-Hennessy'ego sprzed ponad półwiecza, prostej i elastycznej, uznając w nim „przedstawienie konkretnej osoby wraz z jej charakterem”¹⁰. Z pewnością nie sposób też poprzestawać na szukaniu odpowiedzi na ważne onegdaj pytanie: jak „w rzeczywistości” wyglądała przedstawiana w wizerunku osoba, choć przecież ono także ma prawo budzić zaniepokojenie. Prowadzone w ostatnich latach badania nad portretem z pewnością poszerzyły znacznie perspektywę jego poznania: zwraca się większą uwagę na jego funkcje społeczne, na rolę w systemie reprezentacji i komunikacji wizualnej, na relacje z odbiorcą i odczucia jakie budził jako medium budujące więzi emocjonalne. Ale często kwestionują one znaczenie podobizny jako obrazu zależnego od rzeczywistego wyglądu twarzy. Zasadniczą słabością tego rodzaju podejścia jest próba opisywania wczesnego zwłaszcza portretu aparatem pojęć oderwanych zarówno od samego przedstawienia, jak też od jego oceny i odczuć, jakie budził u współczesnego odbiorcy. Oceny, w której rolę pierwszorzędną odgrywała właśnie kwestia rozpoznawalności twarzy, a mierzono ją kategoriami podobieństwa. To było mechanizmem, który decydował o dynamice rozwoju portretu, zmierzającej do jego wyodrębnienia jako samodzielnego gatunku przedstawień. Zapewne nie zawsze – nie tylko zresztą w XV wieku – dawało się osiągnąć indywidualizację twarzy na tyle sugestywną, aby nie budziła ona

⁹ Chyba najbardziej wymownym świadectwem takiej postawy badawczej jest monografia Stephena Perkinsona o „prehistorii” portretu w późnośredniowiecznej Francji, w której omówieniu różnych aspektów funkcjonowania wizerunków w sferze kultury dworskiej pierwszych Walezjuszy nie towarzyszy postawienie pytania o zależność przedstawienia twarzy od wyglądu prezentowanej osoby; zob. Stephen PERKINSON, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago–London 2009. Warto zwrócić uwagę, że nie we wszystkich środowiskach naukowych unikanie problematyki podobieństwa fizjonomicznego wczesnych portretów stało się paradygmatem badań; zob. Dominic OLARIU, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidération du portrait à partir du XIII^e siècle*, Bern 2014.

¹⁰ John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, wyd. 2, Washington 1966, s. XI.

wątpliwości; nie radzono sobie niekiedy – nie tylko w Polsce – z opisem wyglądu jej cech jednostkowych. Nie sposób jednak kwestionować że dążenie do indywidualizacji twarzy i zapewnienia jej rozpoznawalności było jednym z pierwszoplanowych zadań rodzącego się u schyłku średniowiecza portretu.

Jak w tej perspektywie wypada ocena ikonografii Zbigniewa Oleśnickiego? Czy chciał on być rozpoznawalny w swych przedstawieniach nie tylko tradycyjnie – ze stroju i herbu, ale też z rysów twarzy? Nie miał w tej kwestii ugruntowanych oczekiwań i nie był konsekwentny. Jego płaskorzeźbiony wizerunek na najwcześniejszej spośród zachowanych tablic erekcyjnych, którą upamiętnił w 1440 roku budowę kościoła w Piotrawinie¹¹, to przedstawienie bardzo ogólnikowe (il. 1). Płyta jest artystycznie słaba, odkuta w prowincjonalnym warsztacie, którego ograniczone możliwości nie pozwalały na realizację tego rodzaju zadania. Twórca tablicy nie poradził sobie nawet z poprawnością anatomii przedstawionych postaci – Marii z Dzieciątkiem i towarzyszących świętych, Tomasza Apostoła i Stanisława, który poleca klęczącego fundatora. „Kukiełkowata” figura biskupa klęczącego z modelem kościoła, o młodzieńczej twarzy pozbawionej cech indywidualnych, daje się rozpoznać tylko ze stroju i herbu umieszczonego u kolan.

Tablica erekcyjna w Bodzentynie z 1452 roku reprezentuje zdecydowanie wyższy poziom rzeźbiarskiego rzemiosła¹² (il. 2). W układzie ostro ciętych drapeirii szat, zwłaszcza tronującej Marii i klęczącego fundatora, daje się dostrzec wyraźnie cechy wczesnych, surowych form stylu łamanego, dopiero od niedawna zdobywającego sobie uznanie w Małopolsce. Ale oblicze Oleśnickiego potraktowano umownie – mocno wydłużone, słabo wymodelowane, przypomina twarz jego projektora – św. Hieronima.

Nie sposób też rozpoznać Oleśnickiego z twarzy na przedstawieniu, do którego przywiązywał z całą pewnością duże znaczenie: na wielkiej miniaturze zdobiącej

¹¹ MROZOWSKI 1990a, nr 7, s. 93–94.

¹² TAMŻE, nr 10, s. 97. Tablica bodzentyńska doczekała się niedawno całkiem obszernego opracowania monograficznego – zob. Tomasz GRAFF, Dobroślawa HORZELA, *Kardynał Zbigniew Oleśnicki i jego tablica fundacyjna dla kościoła parafialnego w Bodzentynie*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Bodzentyńna*, red. Urszula OETTINGEN, Kielce 2021, s. 65–84. Praca przynosi wiele szczegółowych i ważnych informacji, z jedną wszakże sugestią autorów zgodzić się nie sposób: ewentualnego pierwowzoru dla przedstawienia tronującej Marii z Dzieciątkiem. O ile mają oni rację, że wśród małopolskich przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem bez trudu daje się wskazać wyobrażenia Dzieciątka odzianego w sukienkę, o tyle chybiają wskazane przez nich analogie, w których zasiada ono na ramieniu Matki, w tym uznanie za ewentualne źródło inspiracji przedstawień w typie Hodegetrii (s. 76–84). Cechą wyróżniającą Dzieciątka na tablicach erekcyjnych Oleśnickiego (a także utrzymanych w tym schemacie dwóch tablic fundacji Jana Długosza) jest nie tylko jego sukienka, ale także – a może przede wszystkim – sztywne, wręcz hieratyczne stanie na kolanach Marii (nie mówiąc o innych podobieństwach, np. w sposobie ułożenia draperii jej sukni).



Il. 1. PIOTRAWIN, kościół parafialny, tablica erekcyjna, 1440, fot. ze zbiorów autora

dokument odpustowy z 1449 roku dla kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie, przeznaczony do wystawiania na widok publiczny¹³. Oleśnicki demonstrował w niej świeżo pozyskaną godność kardynała, a jej wyjątkowy program ikonograficzny odpowiadał z pewnością jego wyobrażeniom o dostojności, które umacniało jego wyjątkową pozycję w państwie. Zasiada bowiem w szatach kardynalskich po prawej stronie papieża Marcina V, mając jako partnera po drugiej stronie św. Hieronima – swego patrona wśród kardynałów (il. 3). Oleśnickiego identyfikuje tylko strój i tarcza z herbem Dębno u stóp. Oblicze zaś potraktowano bardzo ogólnikowo, podobnie zresztą jak twarze papieża i św. Hieronima. Wszystkie reprezentują ten sam typ fizjonomii – są płaskie, miękko modelowane, o dużych oczach i małych płaskich nosach, często spotykane wówczas w krakowskim malarstwie książkowym¹⁴.

Stopniem indywidualizacji twarzy dalece przewyższa te przedstawienia rysunek w *Liber privilegiorum* (il. 4) – kodeksie ze spisaniem na zlecenie Oleśnickiego zbiorem przywilejów diecezji krakowskiej – z jego wyobrażeniem jako adoranta Marii z Dzieciątkiem stojącej na półksiężycu¹⁵. Zajmuje ono bezwzględnie

¹³ Zob. przyp. 2.

¹⁴ Stosunkowo bliskie są prace Mistrza Pontyfikatu Strzępińskiego; zob. Barbara MIODOŃSKA, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Warszawa 1993, s. 146 (dalej cyt. MIODOŃSKA 1993).

¹⁵ Zestawienie literatury: ŁANUSZKA 2016, s. 503, przyp. 1.



Il. 2. BODZENTYN, kolegiata, tablica erekcyjna, 1452, fot. J. Adamski

pierwszorządne miejsce w ikonografii Oleśnickiego. Nie ze względu jednak na klasę artystyczną. Znaczenie tego przedstawienia dalece przewyższa jego urodę. Wizerunek, utrzymany w tradycyjnej formule przedstawienia dewocyjnego, wyróżnia się wyjątkowo dosadną indywidualizacją twarzy adoranta¹⁶. Wyobraża Oleśnickiego w kapeluszu kardynalskim i płaszczu, którego ostro łamane fałdy ścielą się wachlarzowato na ziemi. Wpatruje się on w unoszącą się na półksiężycu postać Marii, zaś Dzieciątko w jej ramionach wychyla się radośnie w jego stronę, wznosząc rączkę w geście błogosławieństwa¹⁷. Oblicze Oleśnickiego nie ma nic wspólnego

¹⁶ Portretowy charakter tej podobizny zwracał od dawna uwagę badaczy; zob. ŁANUSZKA 2016, s. 504; Barbara MIODOŃSKA, *Iluminacje krakowskich rękopisów z 1. poł. wieku XV w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967, s. 52–54 (dalej cyt. MIODOŃSKA 1967); Ewa ŁOMNICKA-ŻAKOWSKA, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i pierwszych dziesięcioleciach XVI*, „Studia Źródłoznawcze”, 14, 1969, s. 13–34 (dalej cyt. ŁOMNICKA-ŻAKOWSKA 1969).

¹⁷ Na to spontaniczne, pełne wdzięku poruszenie Dzieciątka zwrócił uwagę Marcin Fabiański, wskazując przy tym na analogię – obraz Lucasa Cranacha starszego przedstawiający modlitwę księcia saskiego Fryderyka Mądrego, dla którego ewentualnym pierwowzorem mogła być zaginiona rzeźba Conrata Meita – Marcin FABIAŃSKI, *Złoty Kraków*, Kraków 2010, s. 97. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną analogię, dzieło najwyższej klasy, choć późniejsze, bo z 1464 r., tym razem o niderlandzkiej proweniencji, choć zrealizowane i zachowane w Strasburgu, które przeoczyła Magdalena Łanuszka zestawiając prace, mające świadczyć o związkach rysunku w *Liber privilegiorum* ze sztuką niderlandzką (ŁANUSZKA 2016, s. 506–508) – epitafium kanonika Konrada von Busgang



Il. 3. *Papież Marcin V, św. Hieronim i kardynał Zbigniew Oleśnicki*, miniatura w dokumencie odpustowym dla kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie, 1449, Archiwum Kapituły Metropolitarnej na Wawelu, fot. za: *Monarchia Jagiellonów*, red. Marek DERWICH („Polska. Dzieje cywilizacji i narodu” 3), Wrocław 2003, s. 46

z ogólnikową umownością – to pierwsze w Polsce przedstawienie donatora scharakteryzowane tak bardzo sugestywnie. Jego okrągłą, nalaną twarz o wydatnych

dłuta Nicolasa Gerhaerta z Lejdy w kaplicy św. Jana Chrzciciela w katedrze strasburskiej – Philippe LORENTZ, *Nicolas Gerhaert de Leyde et le chanoine Conrad de Bussnang: au cœur d'un réseau de commanditaires*, [w:] *L'artiste et le clerc. La commande artistique de grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV–XV^e siècle)*, red. Fabienne JOUBERT, Paris 2006, s. 308–313.



Il. 4. Zbigniew Oleśnicki jako adorant Marii z Dzieciątkiem, rysunek w *Liber privilegiorum dioecesis cracoviensis*, około 1449, Archiwum Kapituły Metropolitarnej na Wawelu, fot. ze zbiorów autora

policzkach i dużym, lekko siodełkowatym nosie oraz małych, ale wyrazistych oczach pod mocno zarysowanymi brwiami, znamionuje energia i poczucie pewności siebie. Jej wygląd zgadza się zasadniczo z opisem urody Oleśnickiego pióra Długosza, na ile dziejopisowi pozwalał na to stosunkowo ograniczony zasób pojęć, jakim dysponował w tym względzie. Niemniej dostrzegł on w twarzy swego protektora jej krągłość, szerokie czoło, bystre oczy. Nos uznał za prosty, zapewniając przy tym, że nie ma on w sobie żadnej deformacji – „nullam deformatitatem”

co może wskazywać, że w rzeczywistości przypominał wydatny i lekko zadarty nos Oleśnickiego uwidoczny na tym wyobrażeniu¹⁸.

Przedstawienie Oleśnickiego w roli kardynała wskazuje, że rysunek – choć opatrzony jest datą 1445 – powstał po roku 1449, wtedy bowiem biskup krakowski zdecydował się na ostantacyjne przyjęcie kardynalskiego kapelusza¹⁹. Swobodna forma rysunku poprowadzonego wprawną ręką i modna formuła łamania draperii szat wskazują, że nie był to amatorski szkic, ale praca twórcy zawodowego, który w przedstawieniu Marii i jej twarzy oraz w sposobie drapowania szat dał świadectwo dobrej znajomości aktualnych rozwiązań praktykowanych w malarstwie małopolskim tego czasu²⁰. Tym bardziej zasadne jest pytanie o jej źródła i funkcje. Z pewnością nie był rysowany specjalnie do ozdobienia tego rękopisu – o wybitnie użytkowym przeznaczeniu, spisane na papierze i pozbawionego dekoracji. Sporządzone na pergaminie przedstawienie wykorzystano w *Liber privilegiorum* wtórnie – najpierw wyklejono nim wewnętrzną stronę okładki, a następnie wprawiono jako kartę otwierającą kodeks. Był to zapewne przerys jakiegoś istniejącego dzieła, albo – co bardziej prawdopodobne – szkic projektowy obrazu lub malowidła ściennego zamówionego przez Oleśnickiego²¹, może wotum dziękczynnego z okazji przyjęcia przez niego purpury kardynalskiej. Na takie przeznaczenie rysunku i jego związek z malarstwem tablicowym zdaje się wskazywać zamknięcie kompozycji w solidnej, iluzjonistycznej ramie, o wyraźnie zaznaczonej perspektywie głębi.

W ikonografii Oleśnickiego rysunek nie jest pod względem stopnia indywidualizacji twarzy przedstawieniem całkiem odosobnionym. Na tablicy erekcyjnej Bursy Jerozolimskiej w Krakowie z około 1453 roku ukazany został z jej modelem jako adorant tronu Marii z Dzieciątkiem²². Jego oblicze zdaje się podobne do wyobrażenia w *Liber privilegiorum*: jest zaokrąglone, otyłe, o niewielkich oczach i wystającym nosie (il. 5). W przedstawieniu tym dawało się chyba go rozpoznać nie tylko z herbu, stroju i modelu bursy, co można uznać za osiągnięcie twórcy tablicy²³.

¹⁸ Charakterystyka urody Oleśnickiego, za Długoszowym *Katalogiem biskupów krakowskich* – zob. ŁOMNICKA-ŻAKOWSKA 1969, s. 19.

¹⁹ Nie przekonują argumenty Magdaleny Łanuszki, które otwierają kwestię wcześniejszego datowania rysunku; inną tonację inkaustu w podpisie daje się wytłumaczyć wtórnym dopełnieniem rysunku – inną ręką, piórem i atramentem. Podobnie zresztą, jak ewentualne dodanie kapelusza nad herbem – ŁANUSZKA 2016, s. 509–510.

²⁰ Co mocno podkreślała Barbara Miodońska, wskazując konkretne analogie; zob. MIODOŃSKA 1967, s. 53–54. Ewokuje przez Magdaleny Łanuszkę cechy niderlandzkie rysunku nie rozstrzygają – naszym zdaniem – o bezpośrednim wpływie tamtejszych rozwiązań; por. ŁANUSZKA 2016, s. 506–508.

²¹ Taką propozycję jako pierwsza podała Barbara Miodońska; zob. MIODOŃSKA 1993, s. 140.

²² Zob. przypis 1 – nr 11, s. 97.

²³ Przemysław MROZOWSKI, *Tablice erekcyjne z kręgu Zbigniewa Oleśnickiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 52, 1990, nr 1–2, s. 32 (dalej cyt. MROZOWSKI 1990b); również Marek Walczak dostrze-



Il. 5. KRAKÓW, Collegium Maius, tablica erekcyjna z Bursy Jerozolimskiej w Krakowie, 1453, fot. Wikipedia Commons

Nie wiadomo jednak czy Oleśnicki był konsekwentny w ostatnich latach życia w dążeniu do zapewniania swoim wizerunkom rozpoznawalności fizjonomicznej. Tym bardziej należy żałować, że nie zachowało się w górnych partiach malowidło z jego podobizną w krużgankach franciszkańskich w Krakowie. To najpewniej jemu zawdzięcza powstanie około 1436–1440 roku seria wizerunków biskupów krakowskich, także dlatego, że to on był najbardziej zainteresowany, aby w galerii prezentującej poprzedników na urzędzie wskazać historyczne źródło swego znaczenia w państwie²⁴. Wprawdzie zestawiane seryjnie wizerunki prezentujące w różnych ujęciach biskupów i tworzące ich galerie były dobrze znane w Europie,

gał cechy indywidualne w twarzy Oleśnickiego na tablicy z Bursy; zob. Marek WALCZAK, *Działalność fundacyjna biskupa krakowskiego, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego. Część II*, „Folia Historiae Artium”, 30, 1994, s. 73. Przed ostatnią konserwacją cechy te były zdaje się bardziej widoczne. Rzeźbiarz, który odkuł tablicę, pozostawał dłużej na usługach Oleśnickiego; jego dziełem jest kapliczka, która pełniła rolę słupa granicznego w Biskupicach Radłowskich – zob. MROZOWSKI 1990b, s. 45.

²⁴ Pierwsza wskazała na Oleśnickiego jako ewentualnego inicjatora malowideł Helena Małkiewiczówna; zob. Helena MAŁKIEWICZÓWNA, *Średniowieczne wizerunki biskupów krakowskich w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, 21, 1977 (wyd. 1980), z. 2, s. 85–87 (dalej cyt. MAŁKIEWICZÓWNA 1977); *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam LABUDA, Krystyna SECOMSKA, t. 2:

zwłaszcza we Włoszech, od czasów późnego antyku, ale nic nie wiadomo o tego rodzaju seriach w Polsce przed XV wiekiem. Dlatego zasadne jest postawienie pytania: co było pierwowzorem ideowym tej imponującej *legitimitatio potestatis* u krakowskich franciszkanów? Źródłem inspiracji mogła być galeria rodowa Jastrzębców w prezbiterium kościoła w Beszowej – ich malowane wizerunki oglądał tam w drugiej połowie XVI wieku Bartosz Paprocki²⁵. Można też brać pod uwagę bliskie wzorce zagraniczne, na przykład znane pewnie Oleśnickiemu malowidła w krzyżackich Prusach. Serie wizerunków przedstawiających biskupów, zasłużonych rycerzy i dostojników Zakonu pojawiły się tam we wnętrzach świątyń i zamków przynajmniej od połowy XIV wieku²⁶, a sukcesję urzędu obrazowały dwie galerie wielkich mistrzów w zamku malborskim: w Refektarzu Zimowym w Pałacu Wielkich Mistrzów oraz w tzw. Kapitularni na Zamku Wysokim²⁷. Malowidła u krakowskich franciszkanów odegrały ważną rolę w historii portretu w Polsce, stanowiąc z czasem pierwowzór innych tego rodzaju serii²⁸.

Z cyklu, który w krągankach franciszkańskich obejmował pierwotnie przedstawienia biskupów począwszy od XI wieku, zachował się tylko fragment końcowy – od Nankera do Wojciecha Jastrzębca, przy czym wizerunki czterech ostatnich ocalały tylko w górnych partiach. Biskupów identyfikują rodowe herby, ongiś uzupełniane być może napisami²⁹. W ich twarzach brak znamion indywidualizacji. Przeciwnie – są one zdecydowanie i zwykle młodzieńczo idealizowane.

Katalog zabytków, Warszawa 2004, s. 60–61, oprac. Helena MAŁKIEWICZÓWNA (dalej cyt. MALARSTWO GOTYCKIE 2004).

²⁵ Bartosz PAPROCKI, *Herby rycerstwa polskiego*, wyd. Kazimierz TUROWSKI, Kraków 1858, s. 142 (dalej cyt. PAPROCKI 1858). Seria pochodziła z pewnością z czasów arcybiskupa Wojciecha Jastrzębca, ale o jej dokładniejszym datowaniu nic nie wiadomo.

²⁶ W 3. ćw. XIV w. w katedrze królewieckiej pojawiły się malowidła rycerzy, którzy wyróżnili się podczas wypraw na Litwę, wśród nich także Polaków; zob. Leszek PUDŁOWSKI, *Czternastowieczne przedstawienia krzyżowców z katedry w Królewcu*, [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1990, s. 351–363. Zob. też Jerzy DOMASŁOWSKI, *Malarstwo monumentalne*, [w:] Jerzy DOMASŁOWSKI, Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, Adam S. LABUDA, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 29–32.

²⁷ Janusz TRUPINDA, *Średniowieczne dzieje i wystrój Kapitularni*, [w:] *Malborski kapitularni. Dzieje, wyposażenie, konserwacja*, red. Janusz TRUPINDA, Malbork 2004, s. 36–37, 49–51; TENŻE, *Zespół heraldyczny z herbem von Jungingen w systemie dekoracji malarskiej piętra reprezentacyjnego Pałacu Wielkich Mistrzów w Malborku*, [w:] *Krzyżacy, szpitalnicy, kondotierzy*, red. Błażej ŚLIWIŃSKI, Malbork 2006, s. 399–402.

²⁸ Bodaj najwcześniejsze były dwie galerie w pałacu biskupim w Poznaniu, królów Polski oraz biskupów poznańskich, namalowane około 1508 r. na zlecenie biskupa Jana Lubrańskiego przez Stanisława Skórkę; zob. Maria KAŁAJAJSKA-SAED, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006, s. 5, 18.

²⁹ Tak przypuszczała Helena Małkiewiczówna, która w galerii widziała rodzaj obrazowego katalogu biskupów; zob. MAŁKIEWICZÓWNA 1977, s. 86–87.

Podobizny służyły w pierwszym rzędzie obrazowaniu dostojęstwa przypisanego do urzędu, biskupi zasiadają zatem w szatach pontyfikalnych, na ławach osłoniętych rozwieszoną z tyłu tkaniną, w rękach zaś trzymają księgi i pastorały. Z pewnością kojarzyły się, bo też miały się kojarzyć, z wizerunkami świętych na współczesnych nastawach ołtarzowych, w których zresztą daje się wskazać najbliższe dla nich analogie formalne³⁰.

Zainicjowana przez kardynała galeria była kontynuowana, a to stwarzało możliwości konfrontacji przedstawień z rzeczywistym wyglądem kolejnych biskupów. Niestety – podobizny Oleśnickiego i trzech jego następców z drugiej połowy XV wieku zachowały się tylko w dolnych partiach. Nie wiadomo zatem, w jakim stopniu uwzględniały indywidualizację twarzy. Warto jednak zwrócić uwagę, że w przedstawieniu Oleśnickiego (il. 6) już w trakcie realizacji malowidła zmieniono jego ujęcie: ceremonialne tronowanie zastąpiono bardziej naturalną, ale też bardziej monumentalną postawą stojącą³¹. Zleceniodawca – być może sam kardynał³² – miał zatem dość konkretne wyobrażenie swojej podobizny, co nie musi rzecz jasna oznaczać, że chciał też być w niej rozpoznawalny z rysów twarzy.

Ikonaografia Zbigniewa Oleśnickiego jest świadectwem ugruntowanego już znaczenia wizerunku jako nośnika pamięci, a także rosnącego zainteresowania jego zindywidualizowanym charakterem i potrzeby zapewnienia rozpoznawalności twarzy. To zjawisko potwierdza wzmianka źródłowa w umowie zawartej w 1462 roku pomiędzy Janem ze Sprowy, arcybiskupem gnieźnieńskim, a wrocławskim kamieniarzem i odlewnikiem – Jodokiem (Jostem) Tauchenem. Zobowiązywała ona Tauchena do odlania dla arcybiskupa jego spizowej płyty nagrobnej. Umowa

³⁰ Jerzy GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981, s. 106–107; konkretne analogie zestawia Helena Małkiewiczówna w *MALARSTWO GOTYCKIE* 2004, s. 61.

³¹ Zmianę ujęcia postaci w wizerunku Oleśnickiego i zastąpienie tronowania przez stanie stwierdzono podczas prac konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1997–1998; zob. *MALARSTWO GOTYCKIE* 2004, s. 61. Czy ta zmiana i rezygnacja z dostojęstwa wynikającego z postawy majestatycznej na rzecz stania łączyła się z bardziej uważnym potraktowaniem cech jednostkowych twarzy – nie sposób odpowiedzieć. W przedstawieniach następców Oleśnickiego wrócono do tronowania.

³² Nie sposób wprawdzie rozstrzygnąć, kto był zleceniodawcą malowidła z wizerunkiem Oleśnickiego w krużgankach franciszkańskich. Galeria miała wprawdzie charakter wybitnie komemoracyjny, ale nie oznacza to, że kolejni biskupi musieli „czekać” na swoją śmierć, aby ich wizerunek pojawił się w poczcie poprzedników. Jeśli przyjąć, że inicjatorem i zleceniodawcą malowideł był Oleśnicki, trudno sobie wyobrazić, by nie zarezerwował miejsca dla swojego wizerunku – cały program tej serii zmierzał ku temu, aby zademonstrować rangę historyczną diecezji krakowskiej i znaczenie jej biskupów, a w tym kontekście – zwłaszcza Oleśnickiego. Kardynał mógł wprawdzie liczyć na potomnych, ale zważywszy na jego cechy osobowościowe, wydaje się, że wolał polegać na swoich decyzjach.



Il. 6. KRAKÓW, krąganki klasztoru Franciszkanów, malowidło ściennie z zachowanym fragmentem podobizny Zbigniewa Oleśnickiego, około 1455, fot. J. Mrozowska

drobiazgowo określała oczekiwania zleceniodawcy, świadcząc, że miał on dokładne wyobrażenie zarówno całej płyty, jak i samego wizerunku³³. Tauchenowi wskazano konkretne wzorce – niezachowane dziś płyty poprzedników Sprowskiego na urządzie: Mikołaja Trąby i Wojciecha Jastrzębca w katedrze gnieźnieńskiej. Na ich podstawie miał on opracować kompozycję i układ ciała oraz rozmieszczenie herbów, dobór rekwizytów i szczegóły stroju: „ręce i stopy mają być jak [...] na płycie Pana Arcybiskupa Mikołaja [...], krzyż i paliusz mają być [...] jak na nagrobku Pana Jastrzębca”. Sprowski miał też wyraźnie sprecyzowane oczekiwania w zakresie przedstawienia twarzy: „i niech będzie na wspomnianej płycie wyrzeźbiony liniami wizerunek z dobrze przedstawioną i prawdziwą twarzą, z krótkimi włosami” – żądał arcybiskup³⁴. To pierwsze zachowane w Polsce świadectwo źródłowe „pragnienia portretu” – zapewnienia wizerunkowi podobieństwa twarzy. Czy Tauchen sprostał oczekiwaniom Sprowskiego i jaki miał być stopień tego podobieństwa

³³ Umowa opublikowana w całości; zob. Alwin SCHULTZ, *De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen lapidariae wratislaviensis, saeculo XV^{to} florentis*, Breslau 1864, s. 21–23 (dalej cyt. SCHULTZ 1864).

³⁴ SCHULTZ 1864, s. 22 [tłumaczenie własne].

– trudno dociec wobec zaginięcia płyty³⁵. Chyba jednak nie chodziło tu tylko o krótkie włosy, o których konkretnie wspomina umowa.

Ta ważna wiadomość nie ma mocnego oparcia w innych zachowanych przedstawieniach z tego czasu. Niemal współczesna płyta nagrobna biskupa Andrzeja z Bnina z około 1460 roku w katedrze poznańskiej reprezentuje bardzo tradycyjny, wręcz archaiczny typ podobizny, o naiwnie uproszczonych rysach twarzy³⁶. Trzeba wszakże pamiętać, że nie tylko płyta Sprowskiego uległa zniszczeniu. Nie zachowały się także inne nagrobki spiżowe z tego czasu: arcybiskupa Wincentego Kota z Dębna w Gnieźnie, sprawiony po 1451 roku, oraz – wspomniany już – kardynała Oleśnickiego, zamówiony przezeń przed 1455 rokiem do katedry na Wawelu³⁷. Wydaje się, że zwłaszcza płyta Oleśnickiego mogła uwzględniać w przedstawieniu twarzy cechy indywidualne. Ujawnia je wszakże dopiero jedyna płyta spiżowa zachowana w Gnieźnie, odlana około 1480 roku dla jego stryjecznego brata – arcybiskupa Jakuba z Sienna³⁸. Jego ostro zarysowany podbródek, wydatne kości policzkowe, garbaty nos, nieco skośne oczy i szerokie usta pozwalały chyba rozpoznać w tym przedstawieniu twarz Jakuba (il. 7).

Podobizna Oleśnickiego w *Liber privilegiorum* wraz z umową Sprowskiego z Tauchenem to świadectwa ważne, gdyż wyznaczają czas pewnego przełomu: od połowy XV wieku zdecydowanie krzepnie w Polsce zainteresowanie portretową indywidualizacją twarzy w wizerunkach donacyjnych i nagrobnych, choć nie zawsze znajdowało to konsekwentnie wyraz w praktyce artystycznej. Nie były to może świadectwa najwcześniejsze, ale początki indywidualizacji portretowej nie sięgają chyba panowania Kazimierza Wielkiego, jak uznał Mateusz Grzęda³⁹. Rządy Kazimierza niewątpliwie przyniosły Polsce awans cywilizacyjny, a w konsekwencji

³⁵ Jeśli za dzieło jego pracowni uznać płytę nagrobną zmarłego w 1456 r. biskupa Piotra Nowaka w katedrze wrocławskiej, można przypuszczać, że pewne cechy fizjonomii prymasa zostały uwzględnione. Jeśli natomiast przypisać Tauchenowi nagrobek zmarłego w 1482 r. Rudolfa von Rüdesheim, trzeba w to wątpić – twarz biskupa oddano w niej bowiem w uproszczeniu. Większość badaczy obie płyty łączyła z warsztatem Tauchena, z zastrzeżeniem odrębnego autorstwa ich projektu; zob. Jarosław JARZEWICZ, Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, Barbara TRELIŃSKA, *Gotyckie spiżowe płyty nagrobne w Polsce*, Poznań 1997, nr XLIV i XLV, s. 127–130 (dalej cyt. JARZEWICZ/KARŁOWSKA-KAMZOWA/TRELIŃSKA 1997); Bogusław CZECHOWICZ, *Nagrobki późnogotyckie na Śląsku*, Wrocław 2003, s. 182–187 (dalej cyt. CZECHOWICZ 2003). Wobec jednak daleko posuniętej różnicy, łącznie obu płyt z Tauchenem jest mało prawdopodobne.

³⁶ MROZOWSKI 1994, s. 90–91, nr I 97, s. 218–219; JARZEWICZ/KARŁOWSKA-KAMZOWA/TRELIŃSKA 1997, nr XXIX, s. 104–106.

³⁷ MROZOWSKI 1994, nr II 11, s. 256; II 39, s. 264.

³⁸ MROZOWSKI 1994, nr I 10, s. 167–168; JARZEWICZ/KARŁOWSKA-KAMZOWA/TRELIŃSKA 1997, nr III, s. 71–72. Płyta być może powstała za życia Jakuba, Paprocki przytacza bowiem inny jej napis: „vivens fieri fecit, anno 1476”; PAPROCKI 1859, s. 385.

³⁹ Por. GRZĘDA 2020, s. 179–189.



Il. 7. GNIEZNO, katedra, płyta nagrobna Jakuba z Sienna, fragment z przedstawieniem twarzy arcybiskupa, około 1480, fot. W. Górski, domena publiczna

– znaczące ożywienie życia artystycznego. Jak mało który z władców Polski rozwinął on na niespotykaną skalę działalność fundacyjną, mnożąc świadectwa świetności swego panowania. W otoczeniu króla stworzono spójny system reprezentacji władzy w znakach heraldycznych⁴⁰, a funkcjonowały też inne symbole⁴¹. Ważną

⁴⁰ O roli panowania króla Kazimierza w kształtowaniu systemu herbów państwowych i terytorialnych zob. Stefan M. KUCZYŃSKI, *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993, s. 13–24. O ich funkcjonowaniu w sferze ostentacji królewskiej i wymowie ideowej zob. Marek WALCZAK, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006, zwł. s. 348–405 (dalej cyt. WALCZAK 2006).

⁴¹ Ich systematyczne omówienie: Zenon PIECH, *Symbole władcy i państwa w monarchii Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego*, [w:] *Imagines Potestatis. Rytuały, symbole i konteksty fabularne*

rolę w symbolicznej reprezentacji odgrywały również wizerunki władcy. Wystawienie na Wawelu nagrobka ojcu, zaś w katedrze poznańskiej Bolesławowi Chrobremu⁴², pierwszemu koronowanemu władcy Polski, przekonuje, że Kazimierz dostrzegł potrzebę utwierdzenia swego autorytetu w posągach królewskich, czego świadectwem jest także jego własny nagrobek w katedrze wawelskiej, wystawiony najpewniej z jego własnej inicjatywy⁴³.

Wizerunek Kazimierza na nagrobku reprezentuje wszakże tradycyjny *modus* portretowania – o identyfikacji króla nie decydowała indywidualizacja twarzy, lecz reprezentacyjny strój oraz insygnia władzy⁴⁴. Dla Długosza, piszącego swe *Roczniki* sto lat po śmierci Kazimierza, było to wyobrażenie wiarygodne, skoro uznał, że króla przedstawiono „dokładnie tak, jak zwykle występował za życia”⁴⁵. Dziejopisowi chodziło jednak z pewnością o strój i insygnia – znaki królewskiego dostojęstwa. W perspektywie doświadczeń artystycznych, które prowadziły w Europie Środkowej do wykształcenia się portretu oscylującego wedle Mateusza Grzędy „między normą a naturą”, przedstawieniu Kazimierza na nagrobku było z pewnością znacznie bliżej do „normy”, niżli do „natury”. Jego oblicze utrzymane jest w typie fizjonomicznym, który miał wyróżniać władców cenionych za mądrość i rozwagę (il. 8). Swoje cechy indywidualne zawdzięczało zaś erudycji artystycznej twórcy nagrobka, o czym przekonuje wskazane przed laty przez Gerharda Schmidta sugestywne podobieństwo do jednego z posągów w galerii królewskiej katedry w Reims⁴⁶.

Kazimierz prawdopodobnie miał być na nagrobku rozpoznawalny nie tylko z korony, ale także z długich włosów i okazałej brody. To wprawdzie stanowczo

władzy zwierzchniej. *Polska X–XVI wieku (z przykładem czeskim i ruskim)*, red. Jacek BANASZKIEWICZ, Warszawa 1994, s. 117–150 (dalej cyt. *IMAGINES POTESTATIS* 1994).

⁴² MROZOWSKI 1994, s. 72–77; Zofia BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, *Gotycki grobowiec Bolesława Chrobrego w katedrze poznańskiej*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, red. Lech KALINOWSKI, Stanisław MOSSAKOWSKI, Zofia OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA, Wrocław 1998, s. 307–327; WALCZAK 2006, s. 377–384.

⁴³ Przemysław MROZOWSKI, *Sztuka jako narzędzie władzy: patronat artystyczny Kazimierza Wielkiego*, [w:] *Sztuka i władza*, red. Dariusz KONSTANTYNOW, Robert PASIECZNY, Piotr PASZKIEWICZ, Warszawa 2001, s. 11–12. Problem fundacji nagrobka jest wprawdzie ciągle otwartym przedmiotem dyskusji, ale przypuszczenie, że była to inicjatywa samego Kazimierza zdobywa sobie więcej zwolenników; zob. Marek WALCZAK, *Postacie na bokach tumbi Kazimierza Wielkiego. Z dziejów ikonografii odrodzonego Królestwa Polskiego*, [w:] *Narodziny Rzeczypospolitej. Studia z dziejów średniowiecza i czasów nowożytnych*, red. Waldemar BUKOWSKI, Tomasz JUREK, t. 2, Kraków 2021, 1079; GRZĘDA 2020, s. 186.

⁴⁴ GRZĘDA 2020, s. 183–189.

⁴⁵ *Jana Długosza Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 9, tłum. Julia MRUKÓWNA, red. Józef GARBACIK, Krystyna PIERADZKA, Warszawa 1975, s. 439 (dalej cyt. *ROCZNIKI DŁUGOSZA*).

⁴⁶ Gerhard SCHMIDT, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien–Köln–Weimar 1992, s. 118–121 (edycja artykułu z 1972).



Il. 8. KRAKÓW, katedra, nagrobek Kazimierza Wielkiego, fragment figury króla, fot. Wikimedia Commons

za mało, aby uznać przedstawienie za wizerunek portretowy, niemniej warto zwrócić uwagę, że długie włosy i obfity zarost wyróżniają też inne wizerunki króla Kazimierza, w tym dwa pochodzące z kolegiaty wiślickiej: drewnianą figurkę, której źródłem mogło być przedstawienie na nagrobku⁴⁷, a także bardziej monumentalny posąg kamienny⁴⁸. Mimo jego daleko posuniętego zniszczenia, z układu nóg

⁴⁷ GRZEŃDA 2020, s. 186–189; Piotr PAJÓR, *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243–1370*, Kraków 2020, s. 246–247 (dalej cyt. PAJÓR 2020). Być może źródłem tych relacji były inne jeszcze, niezachowane dziś, wizerunki króla. Na ich istnienie wskazują np. wyobrażenie króla Kazimierza na portreciku z kolekcji arcyksięcia Ferdynanda tyrolskiego z Ambras (dziś w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu) z odnalezionym w 2010 r. obrazem w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu, uchodzącym za wizerunek Jagiełły.

⁴⁸ PAJÓR 2020, s. 246–249.

zachowanych do kolan, i rąk – po łokcie, można sądzić, że przedstawiał króla stojącego w kontrapoście, w zbroi-lenterze, wiązany na piersi, oraz płaszczu. Opracowanie głowy wskazuje, że wyróżniały go długie włosy oraz wąsy i broda. Układem ciała przypominał wiedeńskie figury Rudolfa IV z kolegiaty św. Szczepana, toteż można go chyba datować na lata około 1365–1370⁴⁹. Pierwotnie umieszczony był najpewniej w portalu lub w jego pobliżu, na elewacji kolegiaty⁵⁰, zatem wypada sądzić, że upamiętniał Kazimierza jako jej fundatora.

Posąg wiślicki nie był wyjątkiem. Z Długoszowego opisu zajęć, jakie poprzedziły w 1461 roku zabójstwo Andrzeja Tęczyńskiego wynika, że elewację kamienicy Mikołaja Krejdlara w Krakowie zdobiły wówczas posągi królewskie – „Regum sculptas imagines”⁵¹. Marek Walczak zasadnie uznał, że dziejopis kamienicą Krejdlara nazwał dawny pałac króla Kazimierza przy Rynku Głównym 17, na którego fasadzie pomiędzy oknami pierwszego i drugiego piętra odnaleziono ślady konsoli, które mogły dźwigać królewskie posągi⁵². Budowlę pałacu – a tym samym dekoracje – daje się datować na ostatnie lata panowania Kazimierza. Nic nadto o tych posągach powiedzieć się nie da, ale wiadomość o nich świadczy dobitnie, że król Kazimierz przywiązywał wagę do symbolicznej reprezentacji swego majestatu przez wystawianie na widok publiczny posągów królewskich.

Znaczący wzrost znaczenia wizerunku w systemie reprezentacji władzy za panowania Kazimierza Wielkiego nie musiał oznaczać wszakże rosnącego zainteresowania rolą portretowej indywidualizacji, choć także w tym względzie daje się dostrzec próby odchodzenia od rozwiązań stereotypowych. W zespole zworników z herbami ziemskimi spinającymi sklepienie rozpięte w reprezentacyjnej sali pałacu przy Rynku Głównym 17, zwraca uwagę popiersie młodej niewiasty w modnym kruzelerze (il. 9). Jej twarz o dużych ustach i krótkim, lekko spłaszczonym nosie, wyróżnia się stopniem indywidualizacji na tyle sugestywnie, że od lat próbowano zmierzyć się z jej identyfikacją. Najczęściej, nie bacząc na młody wiek, widziano w przedstawieniu podobiznę królowej Elżbiety Łokietkówny, bardzo posuniętej w latach w czasie zakładania sklepienia. Uważano też, że w zworniku

⁴⁹ Inne jeszcze analogie przywołuje Piotr Pajor, który jednak z racji dyskusyjnego podobieństwa z posągami elektorów Rzeszy z Schöner Brunnen w Norymberdze z lat po 1385 r. opowiedział się za późniejszym datowaniem posągu; por. PAJOR 2020, s. 246–250.

⁵⁰ Posąg z końcem XIX w. mieścił się w niszy, w pobliżu wielkiego okna na fasadzie zachodniej kolegiaty; nie wiadomo jednak, czy była to lokalizacja pierwotna.

⁵¹ Cyt. za WALCZAK 2006, s. 279. Ustalenie funkcji i programu dekoracji rzeźbiarskich kamienicy przy Rynku Głównym 17 jest bardzo poważnym osiągnięciem badawczym Marka Walczaka; zob. WALCZAK 2006, s. 237–287. Nie oznacza to, że propozycja ta nie budzi żadnych wątpliwości; szereg istotnych pytań stawia PAJOR 2020, s. 291.

⁵² WALCZAK 2006, s. 248 i 279–281.



Il. 9. KRAKÓW, kamienica przy Rynku Głównym 17, zwornik sali w przyziemiu z wyobrażeniem głowy niewiasty w kruzelerze, być może królowej Jadwigi żagańskiej, przed 1370, fot. P. Mrozowski

wyobrażono królową Jadwigę Andegaweńską, choć ona mogła osiągnąć wiek niewiasty w kruzelerze dopiero pod koniec swego panowania, przerwane niedanym pójściem i śmiercią w 1399 roku⁵³. Czy było to zatem przedstawienie konkretnej osoby? Wskazuje na to jego usytuowanie w zespole zworników o jednoznacznie politycznym programie. Być może popiersie miało być kojarzone z ostatnią żoną króla Kazimierza – Jadwigą z książąt żagańskich⁵⁴. Same jednak rysy twarzy i domniemane podobieństwo tego nie rozstrzygają.

W zespole tym także zwornik z herbem ziemi dobrzyńskiej budził skojarzenia z podobiznami króla Kazimierza⁵⁵. Jest wielce prawdopodobne, że osadzona w klejnocie herbowym głowa brodatego króla w koronie z bawolimi rogami reprezentowała symbolicznie Kazimierza – władcę, który przywrócił Królestwu władanie nad ziemią dobrzyńską⁵⁶. Wyobrażeniach tego herbu cechowała jednak zwykle daleko posunięta umowność, typowa dla znaków heraldycznych. Tymczasem

⁵³ Zestawienie opinii na ten temat zob. WALCZAK 2006, s. 241–242.

⁵⁴ TAMŻE, s. 263–265.

⁵⁵ TAMŻE, s. 242–243.

⁵⁶ O interpretacji symbolicznej herbu ziemi dobrzyńskiej zob. Borys PASZKIEWICZ, *Rogi króla Kazimierza*, [w:] *IMAGINES POTESTATIS* 1994, s. 161–167.

wizerunek w zworniku z Kamienicy Hetmańskiej odbiega od rygorów tej stylizacji. Nie oznacza to jednak, że należało w nim rozpoznać Kazimierza Wielkiego z wiarygodnie odtworzonych rysów twarzy⁵⁷.

Pierwszą w Polsce podobizną, której portretowy charakter nie budzi wątpliwości, jest wyobrażenie króla Władysława Jagiełły na jego wawelskim nagrobku⁵⁸. Rzucał się on w oczy już współczesnym. Długosz, znający wszak władcę osobiście, tak pisał o jego fizjonomii: „o pociągłej i chudej twarzy, przy brodzie zwężonej, o małej, długiej i ostro zakończonyj głowie, niemal całkiem łysej, jaką można oglądać na marmurowym posągu umieszczonym na grobowcu”⁵⁹. Dziejopisowi z pewnością nie chodziło tu tylko o łysinę Jagiełły, którą na nagrobku przykrywa zsunięta do tyłu korona. Opis wystawia wysoką ocenę charakterystyce osiągniętej w wizerunku: podłużna twarz, lekko orli nos, wygięta dolna warga ust i głęboko osadzone, wypukłe oczy zasłonięte zamkniętymi powiekami dają sugestywne wyobrażenie oblicza pełnego dostojęstwa (il. 10). Również ze względu na stopień indywidualizacji twarzy nagrobek Jagiełły uznać należy za jedno z najwybitniejszych swojego czasu dzieł sztuki sepulkralnej w Europie Środkowej⁶⁰.

Proweniencja dzieła i jego datowanie budziły ongiś gorące dyskusje⁶¹. Obecnie przyjmuje się zgodnie, że pomnik musiał powstać za życia króla, skoro w 1430 roku odnotowano miejsce jego tymczasowego przechowywania w lektorium teologicznym Collegium Maius w Krakowie⁶². Nie rozstrzyga to jednak dokładnego datowania⁶³. Uznaje się też zgodnie, że jest dziełem rzeźbiarza znającego dobrze

⁵⁷ Także Marek Walczak zachował daleko idącą powściągliwość wobec utożsamienia tego klejnotu herbowego z portretową podobizną króla Kazimierza; zob. WALCZAK 2006, s. 254.

⁵⁸ W ostatnich latach tylko dwie badaczki zakwestionowały portretowy charakter tego wizerunku: Katarzyna Chrubasik w dysertacji doktorskiej z 2008 r. obronionej na Uniwersytecie w Bonn (Katharina CHRUBASIK, *Das Grabmal von Ladislaus II. Jagiello (1386–1434). Inszenierung und Legitimation der Macht*, Bonn 2009, s. 108–109) oraz Anna Boczkowska, w swej bardzo kontrowersyjnej próbie przypisania autorstwa nagrobka dłutu Donatella; por. Anna BOCZKOWSKA, *Sarkofag Władysława II Jagiełły i Donatello. Początki odrodzenia w Krakowie. Sztuka – Polityka – Humanizm*, Gdańsk 2010, s. 142–157 (dalej cyt. BOCZKOWSKA 2010).

⁵⁹ ROCZNIKI DŁUGOSZA, ks. 11 i 12/1, red. Jerzy WYROZUMSKI, Warszawa 2004, s. 141.

⁶⁰ Zob. ostatnio GRZEŃDA 2020, s. 215–232.

⁶¹ Osią tej polemiki było datowanie i proveniencja artystyczna nagrobka: Karol Estreicher opowiadał się za wczesnym datowaniem i włoskim pochodzeniem twórcy nagrobka, zaś Tadeusz Dobrowolski za datowaniem po śmierci króla i proveniencją franko-burgundzką; zob. Karol ESTREICHER, *Grobowiec Władysława Jagiełły*, „Rocznik Krakowski”, 33, 1953, z. 1, s. 1–45; Tadeusz DOBROWOLSKI, *Uwagi o nagrobku Władysława Jagiełły w katedrze wawelskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1, 1956, s. 7–98.

⁶² Andrzej WŁODAREK, *Przyczynki do datowania nagrobka Władysława Jagiełły w katedrze wawelskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 77, 2012, z. 3–4, s. 473–481.

⁶³ Nadal zachowują swoją zasadność sugestie Stanisława Mossakowskiego o okolicznościach, które mogły skłonić króla do wystawienia nagrobka ok. 1420 r.; zob. Stanisław MOSSAKOWSKI, *Kiedy*

osiągnięcia środowisk włoskich z przełomu XIV i XV stulecia⁶⁴. W swej strukturze przestrzennej i programie ideowym pomnik Jagiełły wpisuje się w ustaloną nagrobkami poprzedników wawelską tradycję. Samo jednak przedstawienie władcy łączy powinowactwo form nie tylko z dziełami rzeźby włoskiej, ale także z niektórymi nagrobkami powstałymi w czasach Zygmunta Luksemburczyka na Węgrzech⁶⁵ – w Budzie funkcjonowały wówczas znakomite warsztaty rzeźbiarskie⁶⁶.

Pomnik króla Władysława daleko przewyższył współczesne mu nagrobki w Polsce. Nie sposób też przypisać mu większego wpływu na rozwój sztuki portretowania w Polsce. Osiągnięty w nim stopień indywidualizacji nie był raczej efektem zamierzonym przez zleceniodawców, świadcząc o ich zainteresowaniu

powstała tumba króla Władysława Jagiełły?, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, red. Juliusz A. CHROŚCICKI i in., Warszawa 1981, 233–234. Niewiele da się wyczytać w kwestii dokładniejszego datowania z programu heraldycznego tumbi; zob. Marek JANICKI, *Polityczny program ideowy tumbi Władysława Jagiełły a czas jej powstania*, „Średniowiecze Polskie i Powszechne”, 7 (11), 2015, s. 96–159.

⁶⁴ Nie rozstrzygają tej kwestii badania materiału, z którego wykonano nagrobek. Wyniki analizy petrograficznej wskazują wprawdzie na okolice Werony, ale wyłącznie „jako najbardziej prawdopodobne miejsce pochodzenia kamienia”, a proveniencję tę miały potwierdzać „liczne przesłanki pośrednie i odkrycie tokańskiego motywu zdobniczego” – czyli argumenty dostarczone przez Annę Boczkowską, wskazujące, jej zdaniem, na wykonanie nagrobka w pracowni Donatella; zob. Jan BROMOWICZ, Janusz MAGIERA, *Identyfikacja marmuru użytego w sarkofagu Władysława Jagiełły w katedrze wawelskiej*, „Ochrona Zabytków”, 3, 2006, nr 3, s. 87–96; BOCZKOWSKA 2010, s. 84–89. Mateusz Grzęda skłonny jest łączyć pochodzenie twórcy nagrobka ze środowiskiem lombardzkim, otwartym – m.in. ze względu na związki dynastyczne – na oddziaływanie sztuki franko-niderlandzkiej. To godne zastanowienia stanowisko, godzące poglądy Karola Estreichera z opiniami Tadeusza Dobrowolskiego, wymagałoby wszakże wskazania konkretnych analogii; por. Mateusz GRZĘDA, *Wizerunek Władysława Jagiełły na nagrobku w katedrze na Wawelu*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 13, 2015, s. 65–69 (dalej cyt. GRZĘDA 2015).

⁶⁵ Chodzi tu w przede wszystkim o podobieństwo w sposobie osadzenia postaci zmarłego na płycie, które daje się dostrzec w nagrobkach łączonych z tzw. „Mistrzem nagrobka Ścibora”, a zwłaszcza w najstarszym w tym zespole nagrobku zmarłego w 1414 r. Ścibora ze Ściborzyc, palatyna siedmiogrodzkiego, zachowanym wprawdzie tylko we fragmentach, ale znanym także z przekazu ikonograficznego – Pál ENGEL, Pál LÖVEI, Livia VARGA, *Grabplatten von ungarischen Magnaten aus dem Zeitalter der Anjou-Könige und Sigismundus von Luxemburg*, „Acta Historiae Artium”, 30, 1984, nr 1–2, kat. nr 10. Zob. też MROZOWSKI 1994, s. 88; GRZĘDA 2015, s. 69–70. Twórca nagrobka Jagiełły mógł przywędrować do Krakowa z Węgier, gdzie tendencje do portretowej indywidualizacji wizerunku były za Zygmunta Luksemburczyka zjawiskiem zadowomionym; zob. Bertalan KÉRY, *Kaiser Sigismund. Ikonographie*, Wien–München 1972, zwłaszcza s. 69–100 (dalej cyt. KÉRY 1972); *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387–1437. Ausstellungskatalog*, red. Imre TAKÁCS, Augsburg 2006, nr 2.1–2.18, s. 153–167; GRZĘDA 2020, s. 191–213.

⁶⁶ Miarą możliwości i poziomu artystycznego dzieł realizowanych w warsztatach rzeźbiarskich czynnych w Budzie w pierwszych dekadach XV w. jest zespół świetnych posągów odnalezionych w 1974 r. podczas badań archeologicznych prowadzonych na zamku budzińskim; zob. Szilárd PAPP, *Made for the King: Sigismund of Luxemburg's Statues in Buda and Their Place in Art History*, [w:] *Medieval Buda in Context*, red. Balázs NAGY i in., Leiden–Boston 2016, s. 387–451.



Il. 10. KRAKÓW, katedra, nagrobek Władysława Jagiełły, fragment figury króla, przed 1430, fot. ze zbiorów autora

uwiecznieniem w nagrobku jednostkowych rysów twarzy króla. Nawet jeśli został doceniony, trudno przypuszczać, aby taki cel postawiono twórcy dzieła. Na nielicznie zachowanych w Polsce nagrobkach z podobizną zmarłego z tego czasu problematykę indywidualizacji twarzy pomijano. Z jednym wyjątkiem – wyróżnia się w tym względzie płyta zmarłego w 1423 roku Jana z Czerniny w Rydzynie⁶⁷. Jego przedstawienie w paradnym stroju typu *houPELLANDE* o płynnym

⁶⁷ MROZOWSKI 1994, nr I 107, s. 225. Płyta była przedmiotem dwóch rozpraw monograficznych – Piotra Skubiszewskiego z 1955 r. i Lecha Kalinowskiego w 1962 r.; zob. bibliografia, TAMŻE, s. 307, 315.

modelunku wystawia dobre świadectwo umiejętnościom rzeźbiarza⁶⁸ (il. 11). Twarz Jana z całą pewnością nie jest przedstawieniem stereotypowym: wydane kości policzkowe, grube nozdrza i duże usta to cechy, które trudno uznać za umowne. Czy jednak dzięki nim miał być rozpoznawalny? Sądzić wypada, że jednak bardziej umożliwiała to fryzura i sposób podcinania wąsów, praktykowany wówczas wśród możnych w całej Europie środkowej⁶⁹. Płyta powstała dość długo po śmierci Jana, tym bardziej zasadne jest pytanie o źródło indywidualizacji jego twarzy na nagrobku⁷⁰.

Trudno też dostrzec znamiona indywidualizacji twarzy w przedstawieniach donacyjnych sprzed połowy XV stulecia⁷¹. Stopień ich umowności bywał różny. W wielkopolskim obrazie Matki Boskiej *Ab igne* z około 1425 roku donatora, najpewniej Rafała z Gołuchowa, starano się chyba wyróżnić, ale bardziej fryzurą – burgundzkim sposobem wysokiego podcinania włosów – niżli garbatym nosem i ostro zarysowanym podbródkiem⁷². Nos Wierzbęty z Branic na jego epitafium z Ruszczy jest wprawdzie inny niż w twarzy jego protektora, św. Grzegorza. Nie miało to jednak większego znaczenia dla identyfikacji donatora, skoro zdecydowano się przedstawić go w przyłbicy. Wprawdzie jej zasłona jest uniesiona, ale i tak nie zostawiało to wiele miejsca na charakterystykę oblicza⁷³. Najwidoczniej przyłbicę, hełm modny i kosztowny, uznano za ważniejszy sposób identyfikacji fundatora niżli rysy twarzy.

Pojawiały się wszakże wizerunki, w których daje się dostrzec próby odchodzenia od stereotypu. W malowidłach, którymi przed rokiem 1425 ozdobiono jedno

⁶⁸ Płyta była może dziełem rzeźbiarza, który około 1420 r. prowadził pracownię na Śląsku; powstała w niej około 1421 r. znana tylko we fragmencie płyta opata cysterskiego Jana I z Kamieńca Żąbkowickiego, podobna w opracowaniu dolnych partii draperii oraz inskrypcji; zob. CZECHOWICZ 2003, s. 86–87.

⁶⁹ Przekonują o tym nie tylko liczne przedstawienia zachowane w Polsce, ale także znany z portretów z XVI w. portret króla rzymskiego Alberta II Habsburga; zob. *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, oprac. Günter HEINZ, Karl SCHÜTZ, Wien 1976, nr 2 i 3, s. 45–47.

⁷⁰ Piotr Skubiszewski w wizerunku Jana z Czerniny dostrzegał cechy portretowe. Nie postawił jednak pytania o ewentualne źródła osiągniętego w niej podobieństwa fizjonomicznego; zob. Piotr SKUBISZEWSKI, *Nagrobek Jana z Czerniny w Rydzynie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 17, 1955, nr 4, s. 408–409.

⁷¹ Wyobrażenie króla Władysława Jagiełły jako adoranta tronu Marii z Dzieciątkiem w ukończonych w 1418 r. malowidłach w kaplicy św. Trójcy na zamku lubelskim odbiega od kanonów bizantyńsko-ruskich: ostro zarysowany podbródek i łysina zdają się sugerować, że malarz uwzględnił cechy fizjonomii króla, ale Jagiełło jest podobny przede wszystkim do swego świętego protektora; zob. Anna RÓŻYCKA-BRYZEK, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 117–121; zob. też GRZEŃDA 2020, s. 220–221.

⁷² Michał WALICKI, *Kaliska Madonna „Ab igne”*, [w:] TENŻE, *Złoty widnokrag*, Warszawa 1965, s. 60–62; MALARSTWO GOTYCKIE 2004, s. 183, oprac. Zofia BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA.

⁷³ MALARSTWO GOTYCKIE 2004, s. 247–248, oprac. TAMARA ŁOZIŃSKA.



Il. 11. RYDZYNA, kościół parafialny, fragment płyty nagrobnej Jana z Czerniny, około 1423, fot. ze zbiorów autora

z prześel krużganka klasztoru Augustianów na krakowskim Kazimierzu, w scenie *Nadania reguły zakonnej*⁷⁴, twarze pary adorantów różnią się wyraźnie. Zwraca uwagę zwłaszcza fundator świecki, najpewniej marszałek Zbigniew z Brzezia, wyraźnie zaawansowany w latach, w długiej szacie, z różańcem w rękach. Jego wąsy i rozczesana na dwoje broda to znamiona modnego sposobu noszenia zarostu w czasach Zygmunta Luksemburczyka, ale wyróżniają go zaczesane do tyłu włosy, odsłaniające wydatną łysinę oraz wyraźnie zaznaczone kości policzkowe i krótki szeroki nos (il. 12). Donatorów przed połową XV wieku identyfikowały jednak przede wszystkim herby i napisy. Ich twarze w bardzo ograniczonym zakresie traktowano jako źródło informacji o przedstawionej osobie i rzadko wychodzono poza umowność stereotypu.

Przedstawienie Oleśnickiego w *Liber privilegiorum* nie budzi w tym względzie wątpliwości i wraz z umową Sprowskiego z Tauchenem jest świadectwem

⁷⁴ TAMŻE, s. 53, oprac. Helena MAŁKIEWICZÓWNA.



Il. 12. KRAKÓW, krużganki klasztoru Augustianów, malowidło ściennie sceną *Nadania reguły augustiańskiej*, fragment wizerunek donatora, zapewne Zbigniewa z Brzezia, przed 1425, fot. J. Mrozowska

ustalającego się w Polsce przekonania, że właściwym obrazem jednostki świadomej swej indywidualności jest wizerunek, w którym jest ona rozpoznawalna z rysów twarzy. Po roku 1460 tego rodzaju przedstawień znacznie przybywa, czego świadectw dostarcza także ikonografia Jana Długosza. Wieloletni sekretarz i powiernik Zbigniewa Oleśnickiego był jednym z wybitniejszych fundatorów w Polsce drugiej połowy XV wieku⁷⁵. Swoje zasługi upamiętniał konsekwentnie, przede

⁷⁵ Józefa SMOLEŃSKA, *Działalność budowlana Jana Długosza*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 14, 1969, z. 3–4, s. 161–179; późniejsze publikacje niewiele wnoszą do badań nad fundacjami Długosza. Nie przekonuje też ocena Andrzeja Włodarka, który ograniczył działalność fundacyjną Długosza wyłącznie do sfery organizacyjnej, mającej przynieść dziejopisowi korzyści finansowe; por. Andrzej WŁODAREK, *Jan Długosz – fundator, menadżer, aferzysta?*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Wojciech BAŁUS, Wojciech WALANUS, Marek WALCZAK, Kraków 2007, t. 1, s. 267–275 (dalej cyt. ARTIFEX DOCTUS 2007).

wszystkim w znakach heraldycznych⁷⁶. Dopiero u schyłku życia, już jako nominat na urząd arcybiskupa lwowskiego, zdecydował się na publiczne uwiecznienie swojej podobizny – na tablicy, którą uczcił około 1480 roku wystawienie Psalterii wawelskiej (il. 13). Zaprezentował się na niej jako polecany przez św. Jana Chrzciciela adorant tronującej Marii z Dzieciątkiem, jeszcze w stroju kanonika, z herbem u kolan⁷⁷. Jego szczupła twarz o wysokim czole, z długim, lekko garbatym nosem i bruzdami w okolicach ust uwzględniała z pewnością cechy jego fizjonomii⁷⁸.

Indywidualny charakter tego wizerunku potwierdzają inne wyobrażenia Długosza, jak znana tylko z XVII-wiecznego przerysu miniatura dedykacyjna w *Żywocie błogosławionej Kingi* ufundowanym przez dziejopisa dla klasztoru Klarysek w Starym Sączu⁷⁹. Przedstawiała Długosza i Jakuba z Sienna klęczących u stóp unoszącej się w obłoku Marii z Dzieciątkiem, polecanych jej przez błogosławioną Kingę. Rysunek z pewnością słabo powtarza cechy stylowe oryginału, ale wiernie oddaje szczegóły ikonograficzne, jak choćby późnogotyckie wykroje tarcz herbowych obu donatorów. Zwracają w nim uwagę ich oblicza, a zwłaszcza przedstawionej z profilu twarzy Długosza – jego wysokie czoło i lekko garbaty nos, podobne do przedstawienia na tablicy z Psalterii.

Jednostkowe cechy obu podobizn dziejopisa potwierdza malowidło ścienne z jego wizerunkiem na ścianie południowej korytarza w ufundowanym przezeń Domu Wikariuszy w Wiślicy⁸⁰. Znane od ponad półwiecza dekoracje malarskie z przedstawieniem Chrystusa Bolesnego oraz świętej trzymającej krzyż uzupełniło odsłonięcie w 2000 roku partii z wizerunkiem klęczącego kanonika trzymającego banderolę z napisem w minuskule: „M[iser]ere mei deus [...]”. W jego zwróconej

⁷⁶ Zob. Stefan K. KUCZYŃSKI, *Herby w twórczości historycznej Jana Długosza*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, red. Piotr SKUBISZEWSKI, Warszawa 1978, s. 211–232.

⁷⁷ MROZOWSKI 1990–a, nr 24, s. 109; Marzena BOGUS-SPYRA, *Najstarsze wizerunki Jana Długosza*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, 112, 2019, s. 31–35 (dalej cyt. BOGUS-SPYRA 2019).

⁷⁸ Tej oceny nie podziela Marzena Bogus-Spyra, która zwracała uwagę na różnice w stosunku do przedstawienia w miniaturze dedykacyjnej w *Żywocie błogosławionej Kingi*; por. BOGUS-SPYRA 2019, s. 33–34. Warto zwrócić uwagę, że również tablica, którą dziejopis w 1464 r. upamiętnił w kolegiacie wiślickiej wystawieniem w połowie XIV w. nowej świątyni i jej fundatora – króla Kazimierza (MROZOWSKI 1990a, nr 17) – świadczy o zainteresowaniu Długosza, aby podobizna nie odbiegała od innych wizerunków przedstawianej osoby. Klęczący przed Marią i Dzieciątkiem władca daje się wprawdzie poznać głównie z herbu, płaszcza i korony, ale w twarzy można dostrzec zależność od jego wcześniejszych wizerunków z XIV w.

⁷⁹ Marek WALCZAK, *O zaginionej miniaturze dedykacyjnej Vitae beatae Kunegundis Jana Długosza. Przyczynek do badań nad refleksją historyczną w dawnej Polsce*, [w:] *Ecclesia. Regnum. Fontes. Studia z dziejów średniowiecza*, Warszawa 2014, s. 754–765; BOGUS-SPYRA 2019, s. 20–26.

⁸⁰ MAŁARSTWO GOTYCKIE 2004, s. 107, oprac. Helena MAŁKIEWICZÓWNA; BOGUS-SPYRA 2019, s. 27–31.



Il. 13. KRAKÓW, dom Jana Długosza przy ul. Kanoniczej, tablica erekcyj-
na Psalterii wawelskiej, około 1480, fot. Wikipedia Commons

ku Chrystusowi, szczupłej twarzy bez trudu daje się rozpoznać Długosza: z wysokiego czoła, długiego garbatego nosa, ostrego zarysu podbródka (il. 14). To z pewnością nie była podobizna o pogłębionej charakterystyce – eksponując najbardziej rozpoznawalne cechy fizjonomii, malarz przedstawił Długosza nieomal karykaturalnie. Uniknął jednak śmieszności. Nie ulega wątpliwości, że fundator Domu Winkariuszy był w swoim wizerunku rozpoznawalny z twarzy w stopniu nie mniejszym, niż ze stroju czy herbu wymalowanego na stropie.

Umiejętność uwzględnienia w wizerunku indywidualnych rysów twarzy otwierała możliwości rozwoju kryptoportretu – obrazu, w którym rozpoznawalna z oblicza osoba mogła symbolicznie utożsamić się z postacią, której rolę odgrywała w przedstawieniu o tematyce religijnej lub historycznej, co miało być wyrazem jej szczególnej, mistycznej więzi z pierwowzorem⁸¹. Wprawdzie pierwsze świadectwa

⁸¹ Friedrich POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt: Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1988, s. 11–15 (dalej cyt. POLLEROS 1988).



Il. 14. WIŚLICA, Dom Wikariuszy, fragment malowideł ściennych z Janem Długoszem jako adorantem Męża Bolesci, po 1470, fot. Wikipedia Commons

traktowania wizerunku jako kryptoportretu daje się wskazać w przedstawieniach nieuwzględniających jeszcze cech indywidualnych twarzy⁸², ale o rozwoju gatunku zadecydowało pojawienie się podobizny, w której dawało się rozpoznać oblicze przedstawionej osoby⁸³. W Polsce za najstarsze uznać trzeba wyobrażenie Władysława Jagiełły w scenie Pokłonu Trzech Króli na skrzydle wawelskiego Ołtarza Matki Boskiej Bolesnej⁸⁴, co pewnie można łączyć z oddziaływaniem wzorców

⁸² Gerhard LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, [w:] *Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien Michael Stetteler zum 70. Geburtstag*, red. Florens DEUCHLER, Mechthild FLURY-LEMBERG, Karel OTAVSKY, Bern 1983, s. 83–88 (dalej cyt. LADNER 1983), gdzie omówienie wizerunków cesarza Fryderyka II; zob. też POLLERROSS 1988, s. 29–31. W Polsce za tego rodzaju przedstawienie uznać można wizerunki księcia Przemysła I na jego pieczęciach konnych z lat 1247 i 1248, gdzie tarcze herbowe utożsamiały symbolicznie księcia z Lancelotem; zob. Jacek WIESIOŁOWSKI, *Przemysł – Lancelot, czyli Strażnica Radości nad Wartą*, „Kronika Miasta Poznania”, 2, 1995: *Nasi Piastowie*, s. 123–135. Za kryptoportret uznać też można konny wizerunek Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego; zob. Marek WALCZAK, *Portret konny króla Władysława Jagiełły w kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie*, [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. Marek WALCZAK, Piotr WĘCOWSKI, Kraków 2015 (dalej cyt. PATRONAT JAGIELLONÓW 2015), s. 305–320.

⁸³ POLLERROSS 1988, s. 43–44.

⁸⁴ Ostatnio zob. Magdalena ŁANUSZKA, *Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej w kaplicy Świętokrzyskiej – najbardziej niderlandyzujące dzieło z fundacji Jagiellonów*, [w:] PATRONAT JAGIELLONÓW 2015, s. 359–372.

praktykowanych na dworze austriackim⁸⁵. Jagiełłę w scenie Pokłonu Trzech Króli przedstawiono w postaci władcy stojącego w długiej szubie podbitej sobolami, który trzyma w prawej ręce naczynie na kadzidło, lewą zaś unosi koronę, by oddać cześć Chrystusowi i Marii (il. 15). Jego rysy twarzy łączy daleko idące podobieństwo z obliczem Jagiełły na nagrobku, toteż od dawna przedstawienie to nie budziło wątpliwości jako utajony portret pierwszego z Jagiellonów⁸⁶.

Ołtarz Matki Boskiej Bolesnej, przeznaczony do zdobionej malowidłami ruskimi grobowej kaplicy królewskiej, był ważnym ogniwem w łańcuchu fundacji kształtujących tradycję dynastyczną Jagiellonów. To dlatego w scenie Pokłonu Trzech Króli znalazło się tu miejsce dla założyciela królewskiej linii rodu. Od czasów cesarza Karola IV władcy europejscy zwykli prezentować się w roli jednego z królów-magów, aby utożsamić się symbolicznie z tymi, którzy jako pierwsi złożyli hołd Dzieciątku⁸⁷. To mistyczne powinowactwo miało w przypadku Jagiełły sens o tyle głębszy, że przyjmując chrzest, rzeczywiście oddał się we władanie Chrystusowi wraz ze swoim dziedzictwem.

Podobiznę Jagiełły uznać trzeba za jedno z najbardziej udanych portretowo przedstawień w małopolskim malarstwie tablicowym końca XV wieku: długa twarz o garbatym nosie, wypukłych oczach oraz wygiętej charakterystycznie dolnej wardze pozwalała bez trudu rozpoznać króla. Twórcę wizerunku, o doświadczeniu zawodowym zdobytym najpewniej także w Niderlandach⁸⁸, Jerzy Gądomski uznał za jednego z najlepszych „fizjonomistów” wśród malarzy czynnych wówczas w Krakowie⁸⁹. Otwarte tymczasem pozostaje pytanie co było źródłem tak sugestywnej podobizny. Sądzono zgodnie, że malarz powtórzył rysy twarzy z wyobrażenia króla na nagrobku, ale przynajmniej dwa elementy przedstawienia wskazują na inną możliwość: łysina władcy oraz jego strój. Na nagrobku głowę Jagiełły nakrywa korona, wprawdzie nieco zsunięta w tył głowy, ale nie można na tej podstawie wnioskować, jak głęboko sięgała jego łysina. Malarz mógł wprawdzie na ten temat zasięgnąć dodatkowych informacji, ale skorzystał zdaje się z innego źródła ikonograficznego, na co wskazuje ubiór Jagiełły na kwaterze ołtarza – różny od tego, w którym występuje on na nagrobku. Z badań nad ikonografią portretową w XV wieku

⁸⁵ LADNER 1983, s. 91. Na inicjatywę królowej Elżbiety w tym względzie zdaje się też wskazywać brak zainteresowania kultem Trzech Króli u Kazimierza Jagiellończyka; zob. Jerzy KALISZUK, *Mędrzy ze Wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2005, s. 225–231.

⁸⁶ O badaniach zob. Tadeusz DOBRZENIECKI, *Gotycka płaskorzeźba ze sceną Pokłonu Trzech Króli – odnaleziony pierwowzór znanych od dawna jego kopii. Analiza stylistyczna i ikonograficzna*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13, 1979, s. 170–180.

⁸⁷ POLLEROS 1988, s. 177–207.

⁸⁸ ŁANUSZKA 2015, s. 364–371.

⁸⁹ Jerzy GĄDOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 65.



Il. 15. KRAKÓW, kaplica Świętokrzyska przy katedrze, Władysław Jagiełło w roli jednego z królów w scenie Pokłonu Trzech Króli na kwarterze Ołtarza Matki Boskiej Bolesnej, około 1480, fot. Wikipedia Commons

wynika dobitnie, że strój traktowano jako ważny element identyfikujący przedstawianą osobę⁹⁰. Powtarzając podobiznę z dostępnego wzorca nie zmieniano realiów kostiumologicznych. Gdyby źródłem wyobrażenia Jagiełły w Ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej był jego nagrobek, prezentowałby się z pewnością w jopuli

⁹⁰ KÉRY 1972, s. 41–52; zob. też Sophie JUGIE, *Les portraits des ducs de Bourgogne*, „Publications du Centre Europeen d’Études Bourguignonnes”, 37, 1997: *Images et représentations princiers et nobiliaires dans les Pays-Bas bourguignons et quelques régions voisines (XIV^e–XV^e siècles)*, s. 49–86.

z charakterystycznym kołnierzem wokół szyi i płaszczu zapiętym na prawym ramieniu. Tymczasem Jagiełło przedstawiony został w czerwonej szacie spodniej ze stójką wiązaną na szyi oraz zielonej szubie podbitej futrem. Wydaje się, że pierwowzorem tego przedstawienia był zatem jego inny, niezachowany wizerunek udostępniony malarzowi.

Ukrytego portretu Jagiełły albo Kazimierza Jagiellończyka domyślano się także w przedstawieniu jednego z monarchów w orszaku trzech króli zbliżających się do Betlejem w scenie z malowideł ściennych z około 1470 w dawnym kościele Brygidek w Lublinie⁹¹. Rzeczywiście – wyeksponowanie skalą na pierwszym planie postaci jednego z władców w starannie odtworzonej koronie świadczy, że chciano zwrócić na niego uwagę (il. 16). Nie budzi wątpliwości państwowo-dynastyczny charakter fundacji lubelskiej, wzniesionej sumptem Władysława Jagiełły, jako wotum za zwycięstwo grunwaldzkie⁹². Można zatem spodziewać się, że znalazło to wyraz także w programie dekoracji malarskich zdobiących nawę świątyni, a osobę fundatora lub jego następcy wyeksponowano w roli jednego z królów-magów. Rysy twarzy tego nie rozstrzygają, choć szczupła twarz króla, o dużych oczach i bujnej fryzurze budzi pewne skojarzenia z kilkoma podobiznami Kazimierza Jagiellończyka znanymi z wtórnych powtórzeń⁹³. Być może to jego chciano przedstawić jako władcę zmierzającego do Betlejem, dla Jagiełły rezerwując miejsce w zniszczonej obecnie sekwencji malowideł – w scenie składania daru Dzieciątka. Sukcesja dynastyczna pierwszych Jagiellonów zyskiwała by tym sposobem mocne umocowanie symboliczne.

W ostatnich dekadach XV wieku przybywa znacznie świadectw zainteresowania indywidualizacją wizerunków. Przeszło połowa spośród ponad czterdziestu zachowanych w Polsce nagrobków z wyobrażeniem zmarłego z końca XV i pierwszych lat XVI wieku to podobizny, w których daje się dostrzec mniej lub bardziej konsekwentne starania, aby zapewnić przedstawianej osobie rozpoznawalne oblicze. Stopień indywidualizacji bywał różny. Wyróżniają się w tym względzie dzieła twórców najwybitniejszych, jak Wit Stosz⁹⁴, a w mniejszym stopniu – niektóre

⁹¹ Przemysław MROZOWSKI, *Malowidła ścienne w kościele pobrygidzkowskim w Lublinie – temat historyczny czy Orszak Trzech Króli?*, [w:] *Jagiellonowie i ich świat*, red. Bożena CZWOJDRAK, Jerzy SPERKA, Piotr WĘCOWSKI, Kraków 2015, s. 413–422 (dalej cyt. MROZOWSKI 2015).

⁹² Zob. Anna SOCHACKA, *Powody lokalizacji w Lublinie grunwaldzkiego wotum Władysława Jagiełły*, „Res Historica. Czasopismo Instytutu Historii UMCS”, 31, 2011, s. 21–36.

⁹³ Sądzić można, że ich źródłem były wizerunki króla Kazimierza, które drogą relacji dynastycznych dostały się w posiadanie władców w Rzeszy; zob. MROZOWSKI 2015, s. 420–421.

⁹⁴ Wprawdzie Marek Walczak w swej erudycyjnej rozprawie poświęconej formule ideowej przedstawienia nagrobego Kazimierza Jagiellończyka pominął problematykę indywidualizacji twarzy króla, skupiając się na eschatologicznym wymiarze uwidocznionego w niej cierpienia doświadczanego



Il. 16. LUBLIN, kościół pobrygidkowski, malowidła ściennie, fragment z przedstawieniem jednego z władców w scenie Orszaku Trzech Króli, około 1460–1470, fot. ze zbiorów autora

plyty spizowe zamawiane w norymberskiej pracowni Vischerów⁹⁵. O znaczeniu indywidualizacji na przełomie XV i XVI wieku świadczą jednak nie tylko one, ale też nagrobki odkuwane w warsztatach o znaczeniu lokalnym, jak płyty kanonika Jakuba Zaksińskiego w Gnieźnie, czy prowincjała Marcina w krakowskim kościele Franciszkanów⁹⁶. Zwłaszcza nagrobek zmarłego w 1494 roku Marcina zasługuje

w chwili śmierci, ale nie wydaje się, aby portretowość tego przedstawienia stała w sprzeczności z wymową ideową nagrobka, która zresztą zasługuje na pogłębioną dyskusję; zob. Marek WALCZAK, „Umierający król”. *U źródeł formuły ikonograficznej nagrobka Kazimierza IV Jagiellończyka (1492)*, [w:] *Jagiellonowie i ich świat. Polityka kościelna i praktyki religijne Jagiellonów*, red. Bożena CZWOJDRAK, Jerzy SPERKA, Piotr WĘCOWSKI, Kraków 2020, s. 73–90.

⁹⁵ Na płytach vischerowskich pomijano nierzadko problematykę indywidualizacji twarzy, ale niektóre realizacje wyróżniają się charakterystyką portretową. Do takich przedstawień zaliczyć trzeba nagrobki Uriela Górki w katedrze poznańskiej, Piotra Kmity i kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu oraz Andrzeja Szamotulskiego w kościele w Szamotułach – MROZOWSKI 1994, nr. I 33, I 35, I 99, I 115, s. 184–187, 220, 229–230. Problematykę indywidualizacji twarzy pominął natomiast w duchu nowych paradygmatów Sven Hauschke, autor monumentalnej monografii nagrobków odlanych w warsztatach Vischerów, uznając je – pomimo dobitnych niekiedy cech fizjonomicznych – za przedstawienia stereotypowe; por. Sven HAUSCHKE, *Die Grabdenkmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt*, Petersburg 2006, o wspomnianych wyżej płytach zob. s. 79–81, 83–84, 195–198, 306–309.

⁹⁶ MROZOWSKI 1994, nr. I 13, I 59, s. 171, 198–199.

na uwagę, bo ujęciem postaci odbiega od typowych rozwiązań (il. 17). Zamknięte oczy i opuszczone w bezwładzie, skrzyżowane na łonie ręce świadczą o wpływie formuły przedstawiania zmarłych praktykowanej konsekwentnie od ostatnich dekad XIII wieku we Włoszech. Nie musiała ona być wynikiem oddziaływań bezpośrednich; raczej za pośrednictwem Węgier, gdzie tego rodzaju ujęcie zmarłego występuje w nagrobkach już z końca XIV stulecia⁹⁷. Można sądzić, że również ascetyczna twarz Marcina, o wyostrzonym podbródku i zapadniętych oczach, zawdzięcza swą charakterystykę doświadczeniom rozwijającym w sferze oddziaływania sztuki włoskiej, obecnej przecież w Krakowie zanim jeszcze jej dojrzałe owoce ujawniły się wraz z głównym nurtem zamówień królewskich.

Także twarze donatorów w przedstawieniach z końca XV wieku częściej zyskiwały wyraz indywidualny. Do takich wizerunków należy z pewnością podobizna Jakuba Vadoviusa w obrazie z Kurozwęk, gdzie protegowany przez św. Jakuba Starszego prepozyt kanoników regularnych na krakowskim Kazimierzu przedstawiony został przez Jana Wielkiego około 1490–1495 jako adorant u stóp Chrystusa Bolesnego, stojącego w asyście Marii i św. Jana Ewangelisty⁹⁸. Jeszcze bardziej sugestywne portretowo jest oblicze nieznanego kanonika herbu Jasińczyk, klęczącego w wawelskim obrazie z lat 1480–1490 u stóp Salvatora Mundi⁹⁹ (il. 18). Ale powstawały także wizerunki, w których nie sposób dostrzec starań o zapewnienie twarzy donatora rozpoznawalności. Nawet zamieszkały w Krakowie Włoch, zmarły w 1495 roku Arnolfo Tedaldi, zaprezentowany został w obrazie Zwiastowania z Jodłownika – pierwotnie jego epitafium w kościele Dominikanów w Krakowie – w pełnej krasie stereotypowej urody późnego gotyku¹⁰⁰.

⁹⁷ Przykładem płyty opatów Zygryda i Władysława Czudara w Pannonhalmie; zob.: Livia VARGA, Pál LÖVEL, *Funerary Art in Medieval Hungary*, „Acta Historiae Artium”, 35, 1990–1992, nr 3–4, s. 131–134.

⁹⁸ Agnieszka WOZOWICZ, *Zagadnienie fundacji i dziejów gotyckiego obrazu z Chrystusem Bolesnym, Matką Boską i św. Janem Ewangelistą w kościele parafialnym w Kurozwękach*, [w:] ARTIFEX DOCTUS 2007, t. 1, s. 105–116.

⁹⁹ Helena MAŁKIEWICZÓWNA, *Salvator Mundi – późnogotycki obraz na płótnie z katedry na Wawelu. Uwagi o ikonografii i stylu*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 17, 2006, nr 1–2, 14–36. Nie przekonuje hipoteza Magdaleny Łanuszki o wtórnym pochodzeniu obrazu w katedrze krakowskiej, przekazanym tam jakoby w 2. poł. XVII w. z kolegiaty świętojańskiej w Warszawie lub z kościoła w Karczewie, a tym samym wątpliwa jest identyfikacja donatora jako kanonika płockiego i kustosa warszawskiego, Jakuba Karczewskiego. Podobnie dyskusyjne jest zresztą późniejsze datowanie obrazu na pierwsze dekady XVI w.; por. Magdalena ŁANUSZKA, „*Salvator Mundi*”: a Late-Gothic Canvas from Cracow after a Lost Early-Netherlandish Painting. A Suggested New Dating and Possible Identification of the Donor, „Folia Historica Cracoviensia”, 23, 2017, z. 2, s. 241–272 (dalej cyt. ŁANUSZKA 2017).

¹⁰⁰ Identyfikacja donatora oraz ustalenie pierwotnej funkcji i lokalizacji: Janusz KOZŁOWSKI, Kazimierz KUCZMAN, *Włoska fundacja krakowskiego malowidła cechowego. Epitafijny obraz Ainolfę Tedaldiego w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie*, „Folia Historiae Artium”, 20, 1984, s. 41–61.



Il. 17. KRAKÓW, kościół Franciszkanów, fragment nagrobka prowincjała Marcina z Krakowa, około 1494, fot. ze zbiorów autora

O dynamice zjawiska, za jakie uznać trzeba dążenie do uwidaczniania w wizerunkach cech portretowych, decydowały w znacznym stopniu talent i umiejętności twórców. Obok tych, którzy pozostawili czytelne świadectwo swego zainteresowania indywidualizacją traktowaną jako ważny element zadania artystycznego, liczni byli także ci, którzy nie podejmowali wysiłku, aby wyjść poza



Il. 18. Nieznany kanonik herbu Jasińczyk u stóp Chrystusa, fragment obrazu *Salvator Mundi*, około 1480–1490, Muzeum Katedralne im. Jana Pawła II na Wawelu, za: ŁANUSZKA 2017, il. 13

opanowane stereotypy. Ważną rolę musieli jednak odgrywać także zleceniodawcy. Odejście od umowności musiało z pewnością odpowiadać ich oczekiwaniom – być owocem ich świadomego zainteresowania. Choćby dlatego, że zapewnienie podobieństwa w wizerunku wymagało dodatkowych starań i uwagi: dostarczenia

odpowiedniego pierwowzoru lub wykonania szkicu dla utrwalenia indywidualnych cech oblicza¹⁰¹.

W drugiej połowie XV wieku twarz stawała się w Polsce źródłem coraz bardziej cenionej informacji o przedstawianej osobie, zaś niemała liczba twórców posiadała umiejętności pozwalające sprostać tym oczekiwaniom. Współzależność zapotrzebowania społecznego na zindywidualizowany wizerunek oraz umiejętność realizacji takich przedstawień prowadziła w wielu krajach Europy do wyodrębnienia się portretu jako samodzielnego zadania artystycznego. Czy podobnie było w Polsce? Choć brakuje w tym względzie świadectw bezpośrednich i bezspornych, wydaje się, że historia portretu samoistnego w Polsce zaczęła się w XV wieku. Warto podjąć ryzyko odpowiedzi na to pytanie, choć to już problem na odrębną rozprawę.

Przemysław Mrozowski

Institute of Art History, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

Images of Bishop Zbigniew Oleśnicki and the Origins of Portraiture in Poland

Zbigniew Oleśnicki, Bishop of Kraków and Cardinal, who died in 1455, surpassed his contemporaries in Poland, both Church dignitaries and rulers, in the number of images commemorating him. Most of his five preserved likenesses represent the traditional *modus* and omit individual facial features. Only one depiction – the drawing on the opening page of the *Liber privilegiorum dioecesis cracoviensis* – is characterised by a clear effort to convey a likeness of the face. A slightly later reference in a 1462 contract between Archbishop of Gniezno Jan of Sprowa and the Breslau foundryman Jodok Tauchen for the making of a tombstone of the dignitary, indicates the expectation of the commissioner that a realistic likeness be included in the depiction of his face. These two sources indicate that the second half of the 15th century saw the rooting in Poland of the phenomenon of portraiture – the depiction of an individual taking into account the features of the individual faces. Although some signs of interest in facial resemblance can be identified in some images from the last decades of the 14th century, they are not unequivocally clear. After the middle of the 15th century, portrait depictions significantly increase, and it can be suspected that they also became the target of a separate artistic task – an independent portrait in its own right.

¹⁰¹ Choćby uproszczonego, jak rysunek w ilustrowanym przez Stanisława Durinka egzemplarzu *Banderia Prutenorum* Jana Długosza, w którym upatrywano – chyba bezpodstawnie – autoportretu malarza; por. MALARSTWO GOTYCKIE 2004, s. 354–355, oprac. Barbara MIODOŃSKA.