

Steinborn, Bożena

Urzeczenie portretem

Kronika Zamkowa 1-2/59-60, 177-184

2010

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WYSTAWY - RECENZJE - RELACJE

Bożena Steinborn

URZECZENIE PORTRETEM

Wystawa portretu w warszawskim Zamku Królewskim (5 grudnia 2009 roku - 28 lutego 2010 roku) nosiła wprawdzie tytuł *Uroda portretu*, pozwałam sobie wszakże przetłumaczyć jej angielski tytuł *Charm*¹ jako urzeczenie, ponieważ przedsięwzięcie obrazowało wieloletnią pasję badawczą jego autora do tego gatunku sztuki. Urzeczonym był i jest Przemysław Mrozowski, kurator Zbiorów Sztuki w Zamku (od kwietnia tego roku wicedyrektor tamże). Przemysław Mrozowski wybrał² na wystawę - spośród wielu tysięcy w zbiorach polskich i zaprzyjaźnionych muzeów - takie 69 dzieł portretowych, które prezentowały dobrą i bardzo dobrą jakość artystyczną - zgodnie z hasłem „uroda”. Przyniosło to zdecydowanie odmienny od dotychczasowych wystaw portretu efekt. Kryterium piękna uwolniło - autora wystawy i jej widza - od pedantycznego śledzenia chronologii albo właściwości regionalnych czy też łańcuchów różnych wszak typów portretowych, a pozwoliło rozważać i smakować wielorakie sposoby malarzkiego wyobrażenia człowieka. Charakterystyczne dla takiej postawy jest i to, że we wstępnej rozprawie *Katalogu* Przemysław Mrozowski bardzo powściągliwie operuje pojęciem stylu, a nawet sygnalizuje jego względność pisząc na przykład o *Portrecie prymasa Szczepana Hołowczyca z 1828 roku*, że jest zarazem neoklasycyzy i barokowy³.

Co więcej, wystawa, objaśniona w swej części odnoszącej się do wieków XVI-XVIII wspomnianą rozprawą w *Katalogu*, jest charakterystyczna dla współ-

czesnego myślenia historyka malarstwa, którego nie zajmuje w tej mierze co dawniej funkcja i treść obrazu, a bardziej jego kształt artystyczny. Dlatego nie ma na wystawie jakże modnych w latach 60., 70. i 80. ubiegłego wieku portretów staropolskich, niesłusznie zwanych jeszcze niekiedy sarmackimi⁴, które wówczas badaliśmy głównie w aspekcie funkcji i eksponując ich rodzimość jako walor szczególny. W roku 2010 natomiast przywołano jeden taki portret tylko jako ilustrację historycznego przeglądu tematu, i to jedynie z racji wybitnej biegłości malarzkiego kunsztu (*Portret trumienny szlachcica z Obrazowa*, s. 27 *Katalogu*).

W koncepcji wystawy cenię zwłaszcza jej internacjonalistyczną cechę: na wystawie pokazano mianowicie portrety Polaków i Polek malowane przez artystów wielu narodowości, czyli - jak to dawniej bywało. Autorami wystawionych obrazów byli bowiem prócz rodzimych malarzy także cudzoziemcy; zarówno ci, którzy pracowali w Polsce, jak i tacy, u których portretowali się Polacy w czasie zagranicznych wojaży. Statystycznie rzecz ujmując dzieł malarzy polskich i „polsko-podobnych” (Gdańszczan i Ślązaków) było na wystawie 31, francuskich 12, włoskich 6, niemieckich 4, niderlandzkich 2; pozostałych 14 obrazów to dzieła „kosmopolitów”, pracujących na różnych dworach i w różnych miastach. Dzięki takiemu wachlarzowi odmian malarstwa, prezentowanych przez rozmaitych artystów, starsza część zamkowej wystawy ewokowała ikonosferę kultury wyższych warstw społecznych w dawnej

1. Fragment ekspozycji *Uroda portretu*; drugi z lewej *Portret Marii Walewskiej* François-Pascala-Simona Gerarda. Fot. Piotr Kubiak

Polsce. Na marginesie: mieszczanie portretowali się rzadko, warto by zbadać, czy ze względów finansowych, czy też w innym obyczajaju (np. w pomnażaniu majątku) upatrywali oznak prestiżu.

Innym walorem dydaktycznym wystawy było, że przechadzającego się po salkach widza uderzała różnica postaw namalowanych ludzi, „substytutów prawdziwej osoby” (Rottermund): wśród tych mianowicie, którzy portretowani byli w XVI wieku, przeważała dojmująca powaga min i póz, powaga jakby współgrająca z ambicjami poznawczymi ludzi szeroko pojętego humanizmu. W przeciwieństwie do osób z epok późniejszych, które gotowe są nawet przebrać się za nimfę dla efektu teatralizacji. Albo przyzwolić na idealizację, która dojrzałym twarzom przydawała dziewczęcej gładkości oblicza - jak sześćdziesięcioletniemu Adamowi Czartoryskiemu (pozycja *Katalogu* 39), czterdziestoletniemu Michałowi

Radziwiłłowi (pozycja *Katalogu* 31) czy osiemdziesięcioletce Franciszce Rzewuskiej (pozycja *Katalogu* 27).

O EKSPOZYCJI

Wspomniane koncepcje autora wystawy zostały urzeczywistnione w odpowiednich zestawieniach i w doborze eksponowanych obrazów. Tym bardziej żałować należy, że tak starannie wybrane dzieła straciły nieco na emisji ich urody przez prezentowanie ich w niskich (3,5 metra wysokości) salkach II piętra pomieszczeń zamkowych. Mam na myśli przede wszystkim portrety przedstawiające modeli w całej postaci - wedle schematu portretu państwowego zwanego też reprezentacyjnym. (Przy czym uważam, że termin „reprezentacyjny” jest zbyt ogólny, każdy bowiem portret w swym założeniu jest reprezentacją, dlatego trafniejsze dla przedstawień osób pełniących funkcje urzędowe są,

jak sędzę, określenia: „portret państwowy”, niem. *Staatsportrat*, „ceremonialny” lub „paradny”). Takie portrety, jak Stanisława Tęczyńskiego, królów Stefana Batorego i Stanisława Augusta Poniatowskiego czy pań Ludwika Marii Gonzagi, Anny Orzelskiej, Marii Walewskiej (pozycje *Katalogu* 5, 1, 25, 9, 17, 43), przeznaczone wszakże były na ściany wnętrz pałacowych, czasem też do siedzib urzędów (ratusze), a więc ich dolne ramy znajdowały się powyżej oczu widza, który patrzył na nie niejako z dołu. Dlatego przeznaczone do oglądania w perspektywie skrótu wyobrażenia tych modeli mają często zbyt wydłużone proporcje w partii od talii do stóp. Ogląd od dołu - niemożliwy na zamkowej wystawie - harmonizował z monumentalnością ujęcia czcigodnego modela. Niskie posadowienie takich portretów w przestrzeni salek wystawowych korygowało nieco ich zręczne oświetlenie⁵, jednakże

wiele z nich traciło zdecydowanie na dostojności, które było wszak zamysłem artystycznym malarza. Szczególnie nieadekwatnie do pomnikowej wręcz idei ukazania Stanisława Kostki Potockiego jawił się na wystawie jego *Portret konny* pędzla Jacques'a-Louisa Davida (pozycja *Katalogu* 30⁶). Pocięgą dla historyków malarstwa była możliwość obejrzenia z bliska warstwy malarskiej tych dzieł. Niewielkie rozmiary pomieszczeń wystawy bez porównania lepiej służyły portretom z XIX i XX wieku, przeznaczonym *a priori* do wnętrz mieszczańskich. Autorka kompozycji wystawy Agnieszka Putowska-Tomaszewska urozmaicała „salkowatą” przestrzeń ustawiając, pod różnym kątem, ekranowe ścianki, odbijające się od szarych ścian piękną czerwiecią lub ciemnym błękitem. Zmyślnie też wykorzystywała przejścia, na osi których widniejące portrety tworzyły złudzenie amfiladowych perspektyw; przykładem

2. Fragment ekspozycji *Uroda portretu*; w centrum *Portret konny Stanisława Kostki Potockiego* Jacques'a-Louisa Davida. Fot. Piotr Kubiak

było umieszczenie *Portretu Anny Orzelskiej* (pozycja *Katalogu* 17).

Świadectwem troski organizatorów wystawy o jak najbardziej efektywny odbiór eksponowanych dzieł przez widza było ustawienie we wszystkich salach pulpity z otwartym *Katalogiem* tak, aby można było w nim na miejscu uzupełnić wrażenia wzrokowe informacją naukową o oglądanym portrecie. Podobnemu celowi służyły krótkie, napisane na ścianach, objaśnienia charakteru portretów zgromadzonych w poszczególnych pomieszczeniach. Przy czym zarówno te napisy, jak i podpisy pod portretami, były kolorystycznie znakomicie stonowane, nie konkurując z barwnością obrazów.

O KATALOGU

Towarzyszący wystawie *Katalog* zawiera trzy rozprawy poprzedzające

hasłowe omówienia poszczególnych obrazów. Tekst Andrzeja Rottermunda, przybliżający polskiemu czytelnikowi bieżącą informację naukową o funkcjach portretu europejskiego, stwarza jednocześnie tło dla artykułu Przemysława Mrozowskiego o historii i właściwościach portretu w dawnej Polsce. Oba opracowania są ważkim wkładem do specjalistycznego piśmiennictwa malarstwa portretowego. Tym istotniejszym, że portret w Polsce był gatunkiem najchętniej spośród innych rodzajów malarstwa pielęgnowanym - jakby „Pija-Rowskie” potrzeby były naszej nacji z dawna właściwe. Dzięki klarownemu wykładowi artykuły Przemysława Mrozowskiego i Andrzeja Rottermunda pomagały widzowi niespecjaliście w pogłębionym odbiorze ekspozycji.

W odniesieniu do tekstu Przemysława Mrozowskiego pozwolę sobie na trzy uwagi szczegółowe. Powiada on, że

3. Fragment ekspozycji *Uroda portretu*; w głębi *Portret Anny Orzelskiej*, warsztat Antoine'a Pesne'a. Fot. Piotr Kubiak

„istotą portretu jest związek między modelem a obrazem” (s. 13, 24 *Katalogu*), mając na myśli przede wszystkim realistyczne oddanie jego fizycznego podobieństwa, rozumianego jako wydobywanie malarskim sposobem charakterystycznych cech fizjonomicznych. Z pewnością takie właśnie jest zadanie portrecisty, zwłaszcza w epokach przed-fotografią. Ale przed oglądającym portrety, w szczególności późniejsze aniżeli z XVI wieku, roztaczała się panorama osób najczęściej strojnych i ładnych, interesująco usytuowanych w dekoracyjnych akcesoriach; przez chwilę nawet miałam skojarzenie ze stroną nekrologów w gazecie, wypełnioną w całości ludźmi o nadzwyczajnych cnotach. Czy zatem, po doświadczeniu zamkowej wystawy urodziwych portretów, nie powinniśmy w większym niż dotychczas stopniu uwzględnić w badaniach czynnika autokreacji w powstawaniu *image*? Pamiętniki i korespondencje

mogłyby pewnie dostarczyć sporo wiadomości w tym przedmiocie.

I autor wystawy, i pisząca te słowa wiemy, że dzieło sztuki malarskiej, którym bywa portret, konstytuuje wiele wektorów, że prócz podobieństwa modelu do jego dwuwymiarowej reprezentacji o kwalifikacji estetycznej portretu rozstrzygają te same co w pejzażu czy obrazie historycznym walory i rygory formy. Przypomnienia tej oczywistości zabrakło mi w rozprawie *Katalogu*, służącego wszak jak najpełniejszemu odbiorowi dzieła sztuki.

We wnikliwej interpretacji *Portretu Stefana Batorego*, dzieła Marcina Kobera z 1583 roku (pozycja *Katalogu* 1), Przemysław Mrozowski uznał go za wzorcowy dla portretów szlachciców z następnymi lat pod względem powściągliwości wyrazu. Sądzę, że motywem skłaniającym do naśladowania była nie tyle (lub nie tylko) owa dostojna oględność

postawy i gestów Batorego, ile - obserwowana przecież w wielu innych obszarach kultury - przemożna chęć elektoratu możnowładców do naśladowania królewskiego obyczaju.

Obie kategorie adresatów *Katalogu*, historyk sztuki i amator, odczuwają brak w nim podobnie całościowej refleksji badawczej również nad przemianami portretu XIX i XX wieku w Polsce. Tekst Michała Haake bowiem jest mało zrozumiały. Szukając odpowiedzi na pytanie „na czym polega uroda portretu”, autor dystansuje się, słusznie, wobec poglądów, jakoby rozwój technik reprodukcyjnych powodował „deprecjację tradycyjnej sztuki portretowej”. Argumentacja wszakże nie wydaje mi się dość spójna (mało odkrywcze przywołanie odmienności odbioru tego samego portretu przez różnych badaczy⁷, poparte (?) nie odnoszącym się do portretu twierdzeniem filozofa Georga Simmela o „projektowaniu własnych doznań psychicznych” na „dociekanie psychiki drugiego człowieka” i rozważaniami Gottfrieda Boehma o błędności stosowania w analizie portretu opozycji „wnętrze” i „zewnątrze”). Michał Haake stwierdza nadto, że „uroda portretu konstytuuje się w odniesieniu do czynnika (...) bezwzględnej konieczności zamknięcia się w płaszczyźnie obrazu”. A płaszczyzna to „doświadczona w oglądzie nadrzędność wobec przedstawienia”. Rozwijając ten pogląd Michał Haake tworzy abstrakcyjną konstrukcję myślową, za pomocą której analizuje - jakże jednostronnie - pięć (tylko! na osiemnaście) wystawionych portretów tego czasu⁸. Nie przekonały mnie koncepcje Michała Haake, może dlatego, że ich werbalizacja nastęrcza kłopoty ze zrozumieniem⁹. A przecież i widzowi, i specjaliście należały się rozważania i refleksje historyka sztuki o portretach XIX i XX wieku, tak trafnie na wystawę dobranych. Warto by na przykład wyjaśnić społeczną zmianę modelu w tym czasie, a także inne niż dawniej motywacje zleceńodawców, którym bardziej niż na zapewnianiu sobie pamięci potomnych

zależało (między innymi) na nobilitowaniu własnej osoby poprzez sztukę; interesujące byłoby również wytłumaczenie faktu, że artystami w tej części wystawy są wyłącznie malarze polscy.

Kilka uwag należy poświęcić redakcyjnej i edytorskiej stronie *Katalogu* wystawy. Jak zazwyczaj zamkowa oficyna *Arx Regia* wydała i tę publikację, pod redakcją Daniela Galas, niezwykle starannie. Projekt graficzny publikacji, praca wielokrotnie sprawdzonego przez oficynę *ABN Studio*, czyni książkę dla specjalistów równocześnie książką dla czytelnika-amatora i snoba, co zapewnia jej handlową popularność. Lekturę, a przede wszystkim posługiwanie się *Katalogiem*, który służyć będzie również kolejnym pokoleniom badaczy, ułatwiłby - dokuczliwie brakujący! - indeks osobowy, a także odniesienia do pojedynczych pozycji *Katalogu* w poprzedzających rozprawach.

Hasła do poszczególnych portretów są opracowane w różnym stopniu szczegółowości, co wynikało zapewne z pośpiechu (a może z nadmiernego szacunku dla indywidualności autorów?). Różne są w hasłach proporcje informacji biograficznej, różny stopień objaśniania artystycznych aspektów dzieła. Jednakże informacje o pochodzeniu dzieł winny być obligatoryjnie wyczerpujące i ujednolicone; niestety, w tym względzie redaktorskiej egzekucji nie starczyło¹⁰. Jednym z przykładów wyczerpującego a zwięzłego ujęcia wszystkich składników takich monograficznych miniatur jest omówienie *Portretu Pawła Nauena* pędzla Olgi Boznańskiej (pozycja *Katalogu* 58).

Nie dostało mi w *Katalogu* rozwinięcia problemu portretowych powtórzeń, przetworzeń, kopii czy „przekładów” na inne medium. Dotyczy to przede wszystkim eksponowanych w siedzibach urzędów portretów władców lub innych możnowładców, o których pierwotnej ilości praktycznie nie mamy pojęcia. Wobec mnożących się antropologicznych zainteresowań kulturą masową

5. Fragment ekspozycji *Uroda portretu*; na pierwszym planie *Autoportret w słomkowym kapeluszu* Władysława Ślewińskiego. Fot. Piotr Kubiak

te, w większości poślednie artystycznie, utwory zyskiwać będą na znaczeniu dla badań historii malarstwa. Marzy mi się wizualne przedstawienie przystanków dróg, którymi wędrowały kolejne wersje pierwotnego wizerunku Stefana Batorego lub Michała Korybuta. Takie próby rekonstruowania łańcuchów przeobrażeń portretu pierwotnego podjęły Dorota Juszcak i Hanna Małachowicz w publikacji zbiorów malarstwa w Zamku¹¹.

W podsumowaniu przyjdzie mi zwrócić uwagę na względność naszych - historyków sztuki - egzegez wobec artystycznego zamierzenia, jakim jest sporządzenie obrazu dla zamawiającego swój wizerunek modela. Nawet znakomicie malowany, trafnie odzwierciedla-

jący rysy twarzy („złudzenie obecności i kontaktu”), a także pieczołowicie i ze znanstwem rejestrujący pyszne lub ubogie właściwości aparycji („zewnątrze”) modela, przy tym wnikliwie penetrujący jego charakter, psychikę („nurkowanie w ukrytą duszę”) - nie odda ruchu, jakże ważnego elementu żywej istoty. Ponadto: najbiegły nawet sprawca obrazu swego *vis-à-vis*, czyli *contrafactor*, ukazuje portretowanego w widoku tylko jednej jego strony. W każdym zatem portrecie tkwi pewna umowność, pewne niedopowiedzenie. Może ono stymuluje nasze interpretacje, może ono każe zamyślać się przed portretem zupełnie nieznaną osobą i ulegać zauroczeniu?

W maju 2010 roku

PRZYPISY

¹ *Uroda portretu. Polska. Od Kobera do Witkacego, Katalog wystawy* pod kierunkiem Przemysław Mrozowskiego i Andrzeja Rottermunda. Zamek Królewski w Warszawie, 2009. Dwujęzyczny informator nosi tytuł *The Charm of the Portrait*

² Wybór był jednak o tyle ułatwiony, że Zespół Badań Portretu Polskiego, który założył i prowadzi od 1988 roku Przemysław Mrozowski, dysponuje już katalogiem ponad 12 tysięcy zidentyfikowanych przedstawieli portretowych w zbiorach polskich i obcych. Niestety, forma tego korpusu to jedynie wydruk zapisów komputerowych, miejmy nadzieję, że wkrótce ten bezcenny materiał będzie drukowany, co oznacza - powszechnie dostępny.

³ *Uroda portretu...*, s. 36.

⁴ Mam nadzieję, że po wykładzie Mrozowskiego (s. 15 i 16 *Katalogu*) nie powróci już termin „portret sarmacki”, uporczywie stosowany, mimo że od czasu rozpraw Adama Małkiewicza i Jana Ostrowskiego (publikowanych w: *Seminarium Niedzickie t. 2: Portret typu sarmackiego*, Kraków 1985, s. 43-57) jego nielogiczność była oczywista. Pogląd tych autorów dzieliłam w artykule *Kopia portretu Barbary Radziwiłłówny*, w: *Kultura średniowieczna i staropolska*, Warszawa 1991, s. 721.

⁵ Autorem oświetlenia obrazów oraz związanych z tym efektów było Studio Projektowe Govenlock, za którą to nazwą kryją się projektantka Zaneta Govenlock i jej zespół.

⁶ Niezręczność ekspozycji tego dzieła ma swój nieudany odpowiednik w lekkim obcięciu jego reprodukcji w *Katalogu*.

⁷ Choćby w omawianym tu *Katalogu* czy sportretowanego Stanisława Tęczyńskiego raz są „melancholijnie zapatrzone w dal”, innym razem kierują się „trochę obojętnie na widza” - s. 23 i 84.

⁸ Obrazy Rodakowskiego, Matejki, Boznańskiej, Malczewskiego i Witkiewicza (pozycje *Katalogu* 52, 55, 58, 62, 68).

⁹ Nie pojmuję sensu takich konstatacji jak np.: „Równoległość konturu szala do granicy [po prawej] obrazu jawi się jak »przycięcie« krągłości, implikujące nacisk tła na głowę”. „Ich [połyskują-

cych rozbłysków na ciemnych włosach] sekwencja okalająca górną część głowy, aż po skronie, stanowi optyczną konkurencję dla spojrzenia postaci, czynnik osłabiający jego autonomię i siłę wyrazu. Analogiczną rolę pełni kształt bieli i czerni w partii kołnierzyka, ujmującego twarz od dołu i dopełniającego łukowato pasmo włosów” (s. 46). Jeżeli te słowa znaczą, że kształt „światła na włosach i kształt kołnierzyka osłabiają spojrzenie matki Rodakowskiego, to autor widzi w tym portrecie zupełnie coś innego niż ja, dla której „proces oglądowy” [sic!] nadaje obrazowi tytuł *Matczyne spojrzenie*. Nie mogę się też zgodzić z taką interpretacją kompozycji obrazu, jak na przykład *Portretu Marceliny Czartoryskiej* pędzla Matejki: „Ujęciu postaci w trzech czwartych odpowiada jej optyczne zespolenie z pianinem, do którego przylega lewym bokiem (...). Boczny profil pianina »rozwijają się« wzdłuż lewej ręki siedzącej i prowadzi do białej klawiatury, ta zaś kieruje spojrzenie widza poza obraz. Analogiczna zależność kształtuje się między postacią a serwetą zdobiącą górną część pianina. Fałda serwety na jego lewym narożniku jest analogiczna formalnie do żabotu noszonego przez postać, co przekłada się na optyczne zespolenie sylwetki z prostokątem serwety i - za jego sprawą - na odniesienie portretowanej do rzeczywistości pozaobrazowej”. (s. 50)

¹⁰ Przykra jest niejasność w informacji o ostatniej historii *Portretu Tęczyńskiego* (pozycja 5), „zaliczanego do najpiękniejszych portretów polskich” (Kazimierz Kuczman), o której w katalogach wystaw z 1993 i 2000 r. są sprzeczne dane: przejęty przez państwo z Krzeszowic 1944 i 1946 przekazany na Wawel, czy przejęty 1945 przez warszawskie Muzeum Narodowe (skąd?), czy też przejęty (skąd?) 1946 przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, czy 1946 przekazany z warszawskiego Muzeum na Wawel i wreszcie dlaczego 2009 przejęty z Wawelu do Muzeum Narodowego w Warszawie. Jest czas, by o tych powojennych przemieszczeniach pisać klarownie.

¹¹ D. J u s z c z a k, H. M a ł a c h o w i c z, *Malarsztwo do 1900. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 2008, w szczególności pozycje 141, 164, 177, 178, 179.