

MATEUSZ GRZĘDA
Uniwersytet Jagielloński

OBRAZ I SPOŁECZNA GRA RÓL: PRZEDSTAWIENIA PORTRETOWE A BADANIA NAD TOŻSAMOŚCIĄ W PÓŻNYM ŚREDNIOWIECZU

W Galerii Uffizi znajduje się malowana pokrywa niezachowanego obrazu. Przypisywana Ridolfowi Ghirlandaiovi i wykonana zapewne około 1510 roku tablica przedstawia maskę umieszczoną między groteskowymi chimarami, podtrzymującymi łapami dwie mniejsze maski¹ (il. 1). Rozproszony równomiernie na powierzchni pokrywy monochromatyczny ornament ma barwę kamienia, podczas gdy masce nadano cielisty kolor żywej twarzy. Nie ulega dzisiaj wątpliwości, że obraz, z którym pokrywa była pierwotnie połączona, był portretem, do którego jej treść się odnosiła. Maską zasłaniała osobę upamiętnioną na portrecie i sygnalizowała, że pod powierzchnią pokrywy znajduje się twarz człowieka. Sensu przedstawienia dopełnia łacińska inskrypcja, zapisana antykwą tuż nad maską: SVA QVIQVE PERSONA. Kluczowe jest słowo *persona*, które już w rzymskim antyku było wieloznaczne – oznaczało maskę noszoną przez aktora w czasie dramatu, a także rolę – zarówno tę odgrywaną w dramacie, jak również tę, w którą przyoblekła człowieka natura, a którą człowiek musi odgrywać w swoim życiu². Gra tych znaczeń była zamierzona i z pewnością zrozumiała dla

renesansowego odbiorcy dzieła. Pokrywa głosiła, że „każdemu w życiu przypada w udziale rola”, formułując prawdę wielokrotnie wyrażaną w pismach współczesnych humanistów i literatów³. Maską na pokrywie nie odnosiła się jednak do żywej twarzy człowieka, lecz do twarzy malowanej, była w istocie komentarzem na temat samego portretu, sugerując, że jest on – jako gatunek artystyczny – niczym innym, jak maską uwiecznionej na niej postaci. Stanowiący odwzorowanie wyglądu człowieka portret był jak maska w takim sensie, że redukował twarz człowieka do jednego przedstawienia, zamieniał żywą twarz modela w martwy przedmiot, który z racji podobieństwa do swojego pierwowzoru był zdolny go reprezentować – zastępować w miejscach, w których ten był nieobecny. Stawał się sobowtórem człowieka, uwieczniającym go w zwierciadle ról, odgrywanych na scenie życia. Portret był paralełą maski, gdyż podobnie jak ona odsłaniał i zakrywał. Odsłaniał widok twarzy, utrwał jej cechy charakterystyczne i pokazywał człowieka jako jednostkę. Jednocześnie zakrywał, gdyż pokazywał modela nie takim, jakim był, lecz takim, jakim chciał być pokazany – operując konwencjonalnymi środkami, łącząc fragmenty rzeczywistości z wzorami funkcjonującymi w sferze obrazowej, na nowo konstytuował jego tożsamość w odniesieniu do przyjętych w społeczeństwie norm i kategorii⁴.

Symboliczna wymowa maski i łacińskiej inskrypcji na pokrywie w Galerii Uffizi, inaczej niż główny nurt wczesnonowożytnej teorii portretu, koncentruje uwagę odbiorcy nie na kwestii podobieństwa obrazu do prototypu

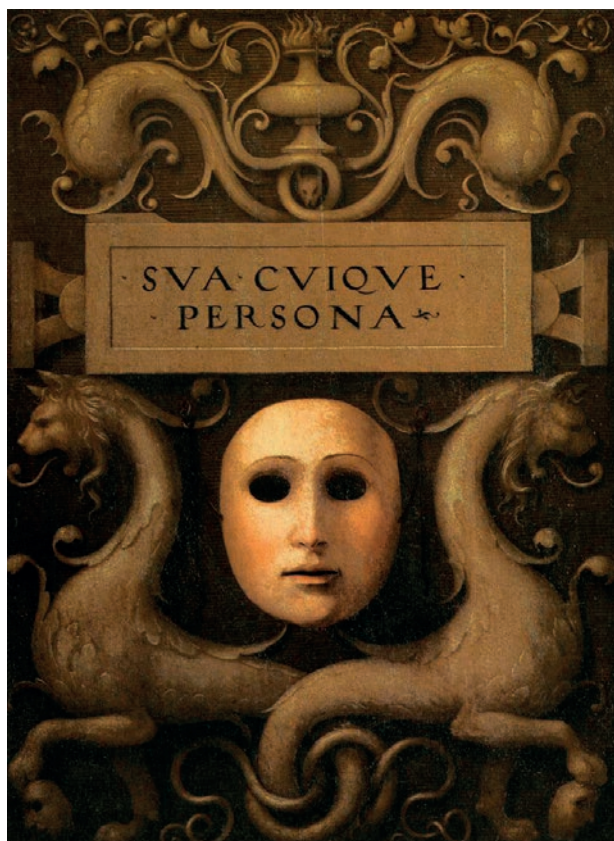
¹ A. DÜLBERG, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, nr kat. 172, il. 126; H. BAADER, *Anonym: „Sua cuique Persona”. Maske, Rolle, Porträt (ca. 1520)*, [w:] *Porträt*, red. R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor, Berlin 1999, s. 239–249.

² H. BAADER, *Anonym*, s. 240 (jak w przyp. 1); H. BELTING, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 121–122. O motywie maski w antyku zob. H. Cancik, *Text and Context: The Four Personae (masks, roles) of Man (Panaitios – Cicero) (Cicero, De Officiis 1,107. 115)*, [w:] *Self, Soul, and Body in Religious Experience*, red. A. I. Baumgarten, J. Assmann, G. Stroumsa, Leiden-Boston-Köln 1998, s. 335–346.

³ Zob. H. BAADER, *Anonym*, s. 242–243 (jak w przyp. 1); H. BELTING, *Faces*, s. 122–124 (jak w przyp. 2).

⁴ Zob. O. BÄTSCHMANN, P. GRIENER, *Hans Holbein*, London 1997, s. 150; H. BELTING, *Faces*, s. 120–121 (jak w przyp. 2).





1. Ridolfo Ghirlandaio (?), Pokrywa portretu, ok. 1510, Galleria Uffizi, Florencja, fot. Wikimedia Commons

i symbolicznej obecności człowieka uwiecznionego w obrazie, lecz na tożsamości jednostki i pozornej sprzeczności rozgrywającej się między indywidualną twarzą a społeczną rolą, którą ta twarz mieniła się reprezentować. Tym samym dotyka ona problematyki, która w nowszych badaniach nad dawnym portretem i szerzej rozumianą wizualną reprezentacją człowieka zajmuje bardzo istotne, jeśli nie centralne miejsce. Ponieważ przekaz pokrywy odnosił się nie do żywej osoby, lecz do jej malowanego przedstawienia, wydaje się ona idealnym punktem wyjścia do poniższych rozważań, które dotyczyć będą artystycznych sposobów inscenizowania tożsamości jednostki w późnym średniowieczu i u progu nowożytności. Celem niniejszego artykułu jest próba pokazania korzyści, jakie mogą przynosić badania historycznoartystyczne w poznawaniu tego, jak w dawnych wiekach ludzie manifestowali, utwierdzali i definiowali swoją pozycję w społeczeństwie, i przypomnienie, że obok przekazów pisanych – które wielu badaczy wciąż traktuje jako nadrzędny dokument wiedzy o przeszłości, spychając przekaz wizualny do roli ilustracji tekstu – obrazy są w pełni wartościowym źródłem wiedzy, a jego odczytanie wymaga właściwej dla tego źródła procedury badawczej. Uwaga będzie skoncentrowana na przedstawieniach portretowych, a więc dziełach z samej swojej definicji zaprogramowanych na pokazanie tożsamości człowieka. Jako przedstawienia portretowe rozumiem tu nie tylko autonomiczne portrety, lecz także dzieła im pokrewne – gdyż tak

jak one w sposób ścisły i zamierzony określają tożsamość jednostki – jak obrazy napieczątne, przedstawienia na monetach, wyobrażenia ludzi na nagrobkach i epitafiach. Każda z tych form reprezentacji podejmowała to samo zadanie: zachowywała pamięć o człowieku po jego śmierci, względnie miała o nim przypominać tam, gdzie nie był obecny. Każda z tych form, aby móc wywiązać się z powierzonego jej zadania, musiała prawidłowo zidentyfikować człowieka jako jednostkę, ujawniając tym samym rolę odgrywaną przez niego w społeczeństwie.

Portret – tak jak jest on traktowany w poważnych opracowaniach – jawi się jako gatunek znacznie bardziej skomplikowany niż utrwalenie w obrazie rzeczywistych rysów ludzkiej twarzy. Według Joanny Woodall, jest to podobizna, która w pierwszej kolejności odnosi się do tożsamości modelu. Historia portretu wiąże się zatem nie tylko z przemianami zachodzącymi autonomicznie w łonie sztuki i z pewnością nie może być spłaszczona do teleologicznego wywodu biegnącego wzdłuż trajektorii od średniowiecznej konwencjonalizacji do nowożytnego realizmu. Jest ona ściśle spleciona ze zmieniającymi się na przestrzeni wieków rozumieniem tożsamości i dezyderatami co do tego, które aspekty tożsamości powinny być w portrecie uwzględnione⁵. Ale jak rozumiano tożsamość w późnym średniowieczu? Z pewnością nieaktualny jest klasyczny pogląd Jacoba Burckhardta, przeciwstawiający subiektywną tożsamość człowieka renesansu skolektywizowanej, nieświadomej własnej indywidualności tożsamości człowieka średniowiecza⁶. W rzeczywistości ani ludzie średniowiecza nie byli pozbawieni samoświadomości, ani ludzie renesansu nie wyzbyli się swoich grupowych tożsamości, charakterystycznych rzekomo tylko dla średniowiecza. Współcześnie historycy i historycy sztuki, gdy rozpatrują samoświadomość jednostek w tych epokach, czynią to zasadniczo w ścisłym związku z tożsamością grupową. Zgodnie ze znaczeniem łacińskich terminów *identitas* oraz *identitas*, wywodzących się od *idem* („to samo”) oraz *identem* (wielokrotnie, częstokroć), które w średniowiecznej logice oznaczały tożsamość rozumianą jako przynależność elementu do grupy, o tożsamości człowieka z reguły świadczyła jego deklarowana przynależność do określonej społeczności – na przykład rodu, bractwa lub wspólnoty kościelnej⁷. W konsekwencji,

⁵ J. WOODALL, *Introduction: Facing the Subject*, [w:] *Portraiture. Facing the Subject*, red. J. Woodall, Manchester-New York 1997, s. 9.

⁶ J. BURCKHARDT, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Karczowska, Kraków 1930, s. 137–138.

⁷ Zob. B.M. BEDOS-REZAK, *Medieval Identity: A Sign and a Concept*, „The American History Review”, 105, 2000, nr 5, s. 1489–1533; eadem, *Du sujet à l'objet: La formulation identitaire et ses enjeux culturels (France, 1000-1250)*, [w:] *Unverwechselbarkeit: Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, red. P. von Moos, Köln 2004, s. 35–55; eadem, *When Ego Was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, Leyden-Boston 2011; V. GROEBNER, *Who Are You? Identification, Deception, and Surveillance in Early Modern Europe*, New York 2007, s. 25–27.



2. Nagrobek nieznanego rycerza, ok. 1260, Dorchester, kościół opacki św. św. Piotra i Pawła, fot. Wikimedia Commons

reprezentacja jednostek nie odbywała się w opozycji do innych, lecz przeciwnie – była w znacznym stopniu uzależniona od znaków i skonwencjonalizowanych wyobrażeń, które odwoływały się do ogólnie przyjętych w społeczeństwie norm. Tak jak idea tożsamości w średniowieczu opierała się na zasadzie współczestnictwa jednostki w grupie, tak idea wizualnej reprezentacji – na sygnalizowaniu tej zależności za pomocą insygniów, stroju, gestu, inskrypcji itp. Co więcej, jak pokazała w swoich licznych studiach Brigitte Miriam Bedos-Rezak, powyższa zależność ukształtowała się i utrwaliła w znacznym stopniu w odniesieniu do przedmiotów, które operowały obrazem, a mianowicie pieczęci. Jako znak rozpoznawczo-własnościowy, reprezentujący jednostkę w codziennej praktyce kancelaryjnej, pieczęć musiała być łatwo rozpoznawalna przez ogół odbiorców i z tego powodu znajdujący się w jej polu obraz musiał prawidłowo i jednoznacznie wyszczególniać jej właściciela spośród innych użytkowników pieczęci. Aby ten cel osiągnąć, obrazy napieczętne musiały odwoływać się do powszechnie przyjętych i łatwo rozpoznawalnych typów przedstawieniowych, schematów kompozycyjnych i motywów. W sfragistyce późnośredniowiecznej owa rozpoznawalność kładzonego w polu pieczęci obrazu stała się wręcz głównym

kryterium decydującym o jej autentyczności – ważniejsze bowiem niż zależność odcisku pieczętnego od jednego wzorca – tłoku – było wzajemne podobieństwo samych odcisków. Autorytet w tej sytuacji zyskiwały rozwiązania konwencjonalne – znaki, w których odzwierciedlało się miejsce jednostki w strukturze społecznej, a więc jej społeczna funkcja i rola⁸. Jak pisze Bedos-Rezak: „Ikonografia pieczęci wpłynęła na wyrażanie osobistej tożsamości w taki sposób, że poprzez ograniczone różnicowanie postaw, stroju, godeł ustanawiała ona i utrzymywała słowniki

⁸ M. PASTOUREAU, *Les sceaux et la fonction sociale des images*, [w:] *L'image – fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, red. J. Baschet, J.-C. Schmitt, Paris 1996, s. 275–308; B.M. BEDOS-REZAK, *Du sujet à l'objet*, s. 35–55 (jak w przyp. 7); eadem, *Ego, Ordo, Communitas. Seals and the Medieval Semiotics of Personality (1200–1350)*, [w:] *Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, red. M. Späth, Köln-Wien-Weimar 2009, s. 54; eadem, *When ego was imago*, s. 237 (jak w przyp. 7); zob. także M. GRZĘDA, *Pieczęcie i portrety: uwagi o ikonografii pieczęci Luksemburgów i jej związkach z wczesnym portretem*, [w:] *Claritas et Consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza*, red. J. Raczkowski, M. Raczkowska, Toruń 2017, s. 17–40.



3. Św. Jadwiga Śląska, miniatura w *Legendzie obrazowej św. Jadwigi Śląskiej*, MS. Ludwig XI 7 (83.MN.126), fol. 12v, 1353, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, fot. The J. Paul Getty Museum

obrazów, które kategoryzowały i ograniczały możliwości wyrażania indywidualnej tożsamości. Łącząc każdą jednostkę ze stereotypowym obrazem, pieczęcie służyły w mniejszym stopniu określaniu jej niepowtarzalności, a w większym ogólnej zgodności z grupą, w istocie funkcjonowały one jako wyznaczniki współczesnictwa w określonej grupie⁹.

Sposób wyrażania tożsamości jednostek w obrazach napieczętych miał swoje konsekwencje. Uważa się, że dla wielu wielkoformatowych przedstawień władców i dostojników kościelnych znaki napieczęte stanowiły podstawowy wzór, adaptowany do figur nagrobnych lub przedstawień o charakterze reprezentacyjnym¹⁰. Istotniejszy jest jednak sam mechanizm konstruowania kładzionych w polach pieczęci wizerunków, który można odnieść do innych mediów obrazowych. Mechanizm ten polegał na

takim przedstawianiu jednostki, w którym faworyzowane były elementy konwencjonalne i jednoznacznie definiujące daną postać pod względem pełnionej przez nią funkcji i odgrywanej w społeczeństwie roli, kosztem elementów, które odnosiłyby się wprost do przedstawionej postaci, jak na przykład mimetyczna podobizna. Znaczenie w tym systemie zyskiwały postawa, gesty, insygnia władzy, strój, kolor, a także inne wartości o potencjale symbolicznym, jak na przykład materiał, z którego wykonane było dzieło. Każdy z tych elementów określał tożsamość jednostki w takim sensie, że klasyfikował ją w ramach systemu społecznego, uporządkowanego według stabilnych norm, wyznaczających ramy, w których dokonywał się akt reprezentacji. Najprostszym wnioskiem płynącym z powyższego twierdzenia powinno być uświadomienie roli konwencjonalnych znaków i symboli jako podstawowych narzędzi manifestowania przynależności społecznej w średniowieczu, prowadzące do postulatu uwzględniania dzieł sztuki w badaniach nad samoświadomością społeczną i sposobami manifestowania i definiowania tożsamości jednostek w tym okresie. Postulat ten uwzględnić powinien jednak nie tylko najbardziej oczywiste oznaki społecznej funkcji – takie jak insygnia władzy, herby czy skodyfikowane formy stroju – lecz także inne komponenty obrazu, które mogą być obarczone warstwą znaczeniową. Pod uwagę muszą być brane również mniej oczywiste atrybuty, rozwiązania kompozycyjne i formuły obrazowe, których interpretacja wymaga nie tylko odniesienia się do źródeł pisanych, lecz także uwzględnienia kontekstu przestrzennego oraz konfrontacji z innymi dziełami sztuki oraz szerszej pojętą tradycją obrazową. Jako przykład mogą posłużyć angielskie nagrobki rycerzy z XIII wieku, o charakterystycznych poruszonych figurach ze skrzyżowanymi nogami (tzw. *cross-legged knights*) (il. 2)¹¹. Jak uważa Paul Binski, niepozobawiony swoistej nonszalanckiej motyw skrzyżowanych nóg, który wywodzi się z repertuaru dwunastowiecznej rzeźby portalowej we Francji, nie musiał mieć w ich przypadku konkretnego znaczenia, poza takim, że najprawdopodobniej oznaczał ich status przynależności do świeckiej elity – rycerzy. Fakt, że w znacznie późniejszym od tych nagrobków dziele *De civitate morum puerorum* Erazm z Rotterdamu przypisał tę postawę warstwie książęcej, może być tego potwierdzeniem¹². Innym znakiem wysokiego statusu społecznego z podobnego okresu – tym razem niewiast – jest księga, z którą począwszy od XIII wieku bywają przedstawiane pobożne kobiety wywodzące się z rodzin możnowładczych. Figura nagrobna Eleonory z Akwitanii w opactwie w Fontévrault, wykonana na samym początku XIII wieku, rzeźby hrabin Gerburgi i Berchty, ustawione w chórze

⁹ B.M. BEDOS-REZAK, *Medieval Identity*, s. 1529 (jak w przyp. 7).

¹⁰ Zob. na przykład T.A.E DALE, *The Individual, the Resurrected Body, and Romanesque Portraiture: the Tomb of Rudolf von Schwaben in Merseburg*, „Speculum”, 77, 2002, nr 3, s. 716; C. WALDEN, *The Bishop, the Image, and Salvation. English Episcopal Effigies in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, [w:] *Lévêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge*, red. N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2014, s. 193–216, zwł. 195–196.

¹¹ Zob. T. MÜLLER-JONAK, *Englische Grabdenkmäler des Mittelalters 1250–1500*, Petersberg 2010, s. 128–131.

¹² P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Ithaca-New York 1996, s. 100–101; zob. także R. DRESSLER, *Cross-legged Knights and Signification in English Medieval Tomb Sculpture*, „Studies in Iconography”, 21, 2000, s. 91–121.

zachodnim katedry w Naumburgu oraz iluminowany portret św. Jadwigi Śląskiej w słynnym rękopisie zawierającym jej obrazową legendę sporządzoną w 1353 roku dla Ludwika I brzesko-legnickiego, pokazują te kobiety albo pogrążone w lekturze, albo z zamkniętą (w przypadku śląskiej księżnej przymkniętą – ze stronami zaznaczonymi palcami przez Jadwigę) księgą trzymaną w ręku (il. 3). W ten sposób zainscenizowana jest ich tożsamość jako członkiń elit, wcielających nowy ideał kobiecej pobożności, w którym ważną rolę odgrywały kodeksy przeznaczone do prywatnego użytku, takie jak psalterz, modlitewnik lub brewiarz¹³. Przypadkiem wartym przywołania są również słynne figury fundatorów ustawione na ścianach chóru zachodniego katedry w Naumburgu (te same, do których zaliczają się wspomniane rzeźby Gerburgi i Berchty). Każda z uwiecznionych postaci została tu bowiem scharakteryzowana grymasem twarzy oznaczającym silny, choć niełatwy do zinterpretowania, stan emocjonalny. Wilibald Sauerländer dostrzegł, że w doborze gestów i stroju naumburskich figur odzwierciedliły się społeczne wzorce właściwe dla współczesnego świeckiego możnowładztwa, uchwytne między innymi w dworskiej poezji tego czasu. Pozycję społeczną upamiętnionych w ten sposób fundatorów sygnalizowały tu zatem nie tylko herby, strój i insygnia, lecz także odrębne stany emocjonalne, nawyki i sposób bycia właściwy dla wysoko urodzonych przedstawicieli rycerstwa¹⁴. Emocje, które odkuto na twarzach fundatorów, nie są więc emocjami, które wynikałyby z próby pokazania ich jako jednostek obdarzonych charakterami – są to raczej specyficzne stany emocjonalne uzasadnione ich szlachetnym urodzeniem i przynależnością do elitarniej grupy możnych, której głównym zadaniem w średniowiecznym społeczeństwie miała być obrona Kościoła. Dominujące na twarzach męskich fundatorów gniew i smutek (il. 4) oraz cechująca kobiety łaskawość (*clementia*) (il. 5) to oznaki współuczestnictwa w wydarzeniach Męki Chrystusa ukazanych na przegrodzie chórowej i reakcja na przeistoczenie eucharystyczne, dokonujące się na ołtarzu w czasie mszy¹⁵. Gniew jawi się tutaj jako wrodzony i naturalny dla tej grupy mężczyzn afekt, tak samo jak naturalna dla szlachetnie urodzonych kobiet jest łaskawość.

¹³ Zob. C. KUNDE, *Psalter (Breviarii Partes Singulae)*, [w:] *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, kat. wyst., oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 2, Petersberg 2011, s. 1010–1013; J. F. HAMBURGER, *Representations of Reading – Reading Representations: The Female Reader from the „Hedwig Codex” to Châtillon’s „Leopoldine au Livre d’Heures”*, [w:] *Die Lesende Frau*, red. G. Signori, Wiesbaden 2009, s. 195.

¹⁴ W. SAUERLÄNDER, *Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen*, [w:] *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*, t. 5, kat. wyst., red. R. Hausherr, Ch. Väterlein, Stuttgart 1979, s. 191–213.

¹⁵ M. BÜCHSEL, *Affekt und Individuum*, [w:] *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, kat. wyst., oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 1, Petersberg 2011, s. 177–186, zwł. 182–186; T. FRESE, *Die Passiones Animae zwischen Verdammung und Erlösung*, [w:] *ibidem*, t. 2, s. 1119–1125.



4. Hrabia Thimo, Naumburg, katedra św. św. Piotra i Pawła, fot. za: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 3, Petersberg 2012, s. 145, il. 2

Pomimo że fundatorzy są tu przedstawieni tak, jakby reagowali indywidualnie na Mękę Pańską, wszystkie ich reakcje mieszczą się w ramach norm właściwych dla grupy społecznej, którą reprezentują.

Powyższe przykłady pokazują, że indywidualna tożsamość człowieka była w średniowieczu z reguły wyrażana w odniesieniu do uniwersalnych norm etycznych zakorzenionych w moralnej nauce Kościoła, a także – począwszy od XIII i XIV wieku – w pismach starożytnych, zwłaszcza zaś traktatach Arystotelesa. W znakomitej większości portretów z okresu dojrzałego i późnego średniowiecza, nadrzędnym celem, któremu sprostać musiał artysta, było w istocie nie tyle utrwalenie wyglądu człowieka, ile pokazanie roli pełnionej przez niego w społeczeństwie poprzez odniesienie się do norm etycznych i moralnych zakodowanych w artystycznej konwencji. Występująca sporadycznie w praktyce artystycznej XIV wieku i coraz częściej w praktyce następnego stulecia zindywidualizowana twarz powinna być w związku z powyższym traktowana



5. Margravia Herman i Regelinda, Naumburg, katedra św. św. Piotra i Pawła, fot. za: *Der Naumberger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 3, Petersberg 2012, s. 138, il. 11

albo jako dodatek do innych – bardziej stabilnych – oznak tożsamości, albo jako element swoistej strategii, której celem było przekonanie odbiorcy, że to, co w danym człowieku indywidualne, jest w jakiś sposób zharmonizowane z rolą pełnioną przez niego w społeczeństwie. Co szczególnie istotne w kontekście niniejszych rozważań, w ciągu późnego średniowiecza repertuar form i rozwiązań obrazowych, którymi można było demonstrować tak rozumianą tożsamość, systematycznie się zwiększał, przyczyniając się do wzmacniania roli wizerunków jako równorzędnych – a niekiedy wręcz autonomicznych – wobec tekstu form przekazu.

Bez wątplenia jedną z najbardziej różnorodnych grup przedstawień są wyobrażenia władców. Ich ikonografia, począwszy od XIII stulecia, stała się niezrównanym polem eksperymentów zmierzających w kierunku dobitniejszego manifestowania roli pełnionej przez z nich w społeczeństwie. Jako przykład mogą posłużyć miniatury w traktacie *Avis aus roys* – swoistym zwierciadle władców spisanych około połowy XIV wieku dla pouczenia któregoś z synów Jana Dobrego, króla Francji, które przeanalizowała Cornelia Logemann. Miniatury te

nie są w żadnym wypadku przedstawieniami portretowymi – stanowią ilustracje abstrakcyjnych pojęć wywodzących się między innymi z *Polityki* Arystotelesa i są znane w historii sztuki jako jedna z wcześniejszych średniowiecznych prób obrazowego wyrażenia złożonej metaforyki polityczno-teologicznej oraz ukazania cnót kardynalnych (oraz przywar) odniesionych do praktyki sprawowania władzy¹⁶. Zaslugują mimo to, aby uwzględnić je w niniejszych rozważaniach, gdyż są one symptomem zjawiska, które odcisnęło swoje piętno na praktyce tworzenia portretów, zwłaszcza zaś portretów władców. Ikonografia miniatur *Avis aus roys*, choć odnosi się do tekstu traktatu, w przemyślny sposób wykorzystuje konwencjonalne schematy kompozycyjne i rozwiązania ikonografii religijnej, czerpiąc z repertuaru motywów obecnych we współczesnych modlitewnikach, bibliach, brewiarzach itp. Przykładowo, miniatura otwierająca rozdział mówiący „O dziesięciu darach, które potrzebuje król, aby mógł dobrze rządzić” pokazuje tronującego króla, nad którego głową znajduje się dziesięć złotych tarcz z wydobywającymi się z nich świetlistymi, czerwonymi promieniami (il. 6). Ówczesnemu odbiorcy motyw ten z dużą dozą prawdopodobieństwa przywoływał skojarzenia ze scenami Zesłania Ducha Świętego, przyrównując tym samym moralne dary króla do darów Ducha Świętego¹⁷. Inny rozdział, traktujący o sprawiedliwości władcy, ukazuje króla w trakcie sprawowania sądu – scena rozgrywająca się przed władcą, w której występują dwie niewiasty, dziecko i mężczyzna z wzniesionym mieczem, nie pozostawia wątpliwości, że zastosowano tu formułę obrazową odnoszącą się do sądu Salomona, przyrównując tym samym rozumnego i sprawiedliwego władcę do biblijnego króla Izraela¹⁸. Uwagi godne są także miniatury, których interpretacja prowadzi do innych niż biblijne wzorców. W *Avis aus roys* król jest kilkakrotnie pokazany w płaszczu, pod którego połami gromadzą się poddani, oznaczając w ten sposób rolę władcy jako obrońcy powierzzonego mu królestwa (il. 7). Ów motyw ikonograficzny, kojarzący się w pierwszej kolejności z przedstawieniem Marii *Mater Misericordiae*, mógł równie dobrze nawiązywać do przedstawień Ludwika IX Świętego, który w ten sposób został przedstawiony m.in.

¹⁶ C. LOGEMANN, *Herrschaft als Rollenspiel. Zur Genese allegorischer Darstellungsverfahren im Spätmittelalter*, [w:] *Visibilität des Unsichtbaren: Sehen und Verstehen in Mittelalter und früher Neuzeit*, red. A. Rathmann-Lutz, Zürich 2011, s. 103–136, o *Avis aus roys* i ikonografii jego miniatur zob. także M. Camille, *The King's New Bodies: An Illustrated Mirror for Princes in the Morgan Library*, [w:] *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange, Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15–20 Juli 1992*, red. T. W. Gaehtgens, Berlin 1993, s. 393–405; C. Richter Sherman, *Imaging Aristotle. Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995.

¹⁷ C. LOGEMANN, *Herrschaft als Rollenspiel*, s. 113 (jak w przyp. 16).

¹⁸ *Ibidem*, s. 114.



6. „O dziesięciu darach, które potrzebuje król, aby mógł dobrze rządzić”, miniatura w *Avis aus Roys*, MS M.456, fol. 84r, ok. 1350, The Morgan Library, Nowy Jork, fot. The Morgan Library

na pieczęci klasztoru Dominikanów w Saint-Louis de Poissy¹⁹. W każdym z powyższych przypadków ikonografia miniatur nie ograniczała się zatem do zilustrowania treści traktatu, lecz stanowiła raczej jej obrazową konceptualizację; wykorzystując funkcjonujące w ikonosferze typy i formuły obrazowe, wzmacniała ona i dopełniała przekaz tekstu. Odbiorca traktatu – reprezentant świeckiej elity, zaznajomiony z pewnością z ikonografią biblijną i francuskich świętych za pośrednictwem m.in. iluminowanych modlitewników, wyrobów złotnictwa i pieczęci – odczytywał przekaz miniatur nie tylko poprzez odniesienie ich do tekstu, któremu towarzyszyły, lecz także poprzez wydobywanie znaczeń zawartych w samych miniaturach. Powtarzające się w tych miniaturach formuły obrazowe i motywy ikonograficzne stanowiły bowiem elementy swoistego szyfru, były składnikami kultury obrazowej, świadomie wykorzystanymi dla wzbogacenia treści rękopisu²⁰.

Jak już wspomniano, miniatury *Avis aus roys* nie odnosiły się do konkretnej osoby – obrazowały abstrakcyjne pojęcia i prawdy moralne kluczowe dla dobrego rządzenia królestwem. Jednak wykorzystując do tego celu znane formuły obrazowe zarysowywały analogie między adresatem rękopisu – a więc królewiczem mającym objąć w przyszłości tron królewski – a figurami z przeszłości, które przedstawiały jako *exempla*, a więc wzory do naśladowania. Choć w tekście nie ma mowy o Salomonie, lecz tylko o sprawiedliwości, wykorzystanie w miniaturze motywu sądu salomonowego czyni z tego biblijnego władcy wzór władcy sprawiedliwego. Choć traktat w żaden sposób nie przywołuje Ludwika Świętego, w warstwie obrazowej jest on obecny jako *exemplum* obrońcy królestwa. Tożsamość idealnego władcy – tak jak została ona pokazana

¹⁹ Ibidem, s. 116–118.

²⁰ Por. C. LOGEMANN, *Herrschaft als Rollenspiel*, s. 124–125 (jak w przyp. 16).



7. Król w płaszczu opiekuńczym, miniatura w *Avis aus Roys*, MS M.456, fol. 6r, ok. 1350, The Morgan Library, Nowy Jork, fot. The Morgan Library

w miniaturach *Avis aus roys* – jest zatem określana w odniesieniu do norm moralnych, egzemplifikowanych figurami sławnych postaci z przeszłości. Podobny sposób działania charakteryzuje wiele portretów i wizerunków pochodzących zarówno z okresu zbliżonego do tego, w którym powstał omawiany traktat, jak i czasów późniejszych. Brodata głowa Kazimierza Wielkiego odkuta na jego nagrobku w katedrze na Wawelu, choć w tradycji historiograficznej jest traktowana jako dokument wyglądu ostatniego Piasta²¹, jest w istocie urzeczywistnieniem typu fizjonomicznego występującego także na innych zabytkach związanych z tym królem (il. 8). Nawiązuje ona bez wątpienia do archetypu mądrego i sprawiedliwego władcy, egzemplifikowanego figurami biblijnych władców Izraela: Mojżesza, Dawida i Salomona²². Szlachetna fizjonomia Zygmunta Luksemburskiego uwieczniona na jego słynnym portrecie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nawet jeżeli utrwałała podstawowe cechy wyglądu tego władcy, z pewnością nie ograniczała się tylko do naśladowania rzeczywistości (il. 9). Wykazuje ona wiele cech wspólnych z typem męskiej fizjonomii występującym w dziełach sztuki powstających około 1400 roku

²¹ Zob. J. WYROZUMSKI, *Kazimierz Wielki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2004, s. 8–14; J. SPERKA, *Obraz Kazimierza Wielkiego w Rocznikach Jana Długosza*, [w:] *Kazimierz Wielki. Historia i tradycja*, red. M. Jaglarz, Niepołomice 2010 (= *Rocznik Niepołomicki*, 2), s. 241–268.

²² Por. G. SCHMIDT, *Bemerkungen zur Königsgalerie der Kathedrale von Reims*, [w:] idem, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien-Köln-Weimar 1992, s. 118–119; M. WALCZAK, *Obraz władcy w sztuce XIV wieku na przykładzie Kazimierza Wielkiego*, [w:] *Kazimierz – sławny i z czynów Wielki*, red. M. Starzyński, Kraków 2011, s. 40; M. GRZĘDA, M. WALCZAK, *Reconsidering the Origins of Portraiture: Instead of an Introduction*, „*Journal of Art Historiography*”, 2017, 17, s. 14–15 (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/gw-introduction1.pdf>, dostęp: 15.01.2019)



8. Nagrobek Kazimierza Wielkiego, ok. 1370, Kraków, katedra św. św. Wacława i Stanisława, fot. Gabinet Rycin Polskiej Akademii Umiejętności

na północ i na południe od Alp. Współczesnemu odbiorcy portretu twarz ta mogła kojarzyć się zatem z ówczesnym ideałem męskiej urody, co byłoby zgodne z literackimi opisami Zygmunta, konsekwentnie podkreślającymi jego piękno, ale również z pokrewnymi przedstawieniami brodatych władców, do których sam Luksemburczyk lubił się porównywać – Karola Wielkiego i św. Zygmunta króla Burgundów²³. W wizerunkach tego typu trudno zarysować klarowną granicę między mimetycznym portretem a typem fizjonomicznym. Nie ma jednak wątpliwości, że pragnienie udokumentowania rysów twarzy

²³ R. RECHT, *Autour du Portrait de Sigismond a Vienne*, [w:] *Bonum et Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*, red. L. Varga, L. Beke, A. Jávör, P. Lövei, I. Takács, Budapest 2010, s. 231–240; *Porträt Sigismunds von Luxemburg*, [w:] *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*, kat. wyst., red. I. Takács, Mainz 2006, s. 154 (oprac. Z. Jekely); U. JENNI, *Das Porträt Kaiser Sigismunds in Wien und seine Unterzeichnung. Bildnisse Kaiser Sigismunds als Aufträge der Reichsstädte*, [w:] *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8–10. Juni 2005*, red. M. Pauly, F. Reinert, Mainz am Rhein 2006, s. 285–300.

było w nich podporządkowane woli wyrażenia tożsamości władcy jako ucieleśnienia określonych uniwersalnych cnót, takich jak sprawiedliwość, rozumność, mądrość lub innymi słowy – pokazanie jego roli jako monarchy idealnego, drugiego Salomona, doskonałego rycerza chrystusowego itp. Późnośredniowieczne wizerunki władców, podobnie jak miniatury w *Avis aus roys*, powinny być zatem analizowane nie tylko w odniesieniu do źródeł pisanych mówiących o tożsamości lub wyglądzie portretowanego, lecz także w nawiązaniu do kultury wizualnej epoki, w której powstały. Wymagają one w istocie równoległych badań ukierunkowanych na wyróżnienie zastosowanych w nich formuł obrazowych, motywów ikonograficznych, schematów kompozycyjnych – słowem procedury, która pozwala wydobyć z artystycznej konwencji ważne informacje na temat tego, jakie aspekty tożsamości portretowanego zdecydowano się w danym obrazie pokazać.

Szczególnym produktem takiego alegorycznego pojmowania tożsamości jednostki jest kryptoportret, w nowszej literaturze określane pojęciem „portret identyfikacyjny”, wprowadzonym przez Friedricha Pollerossa – przedstawienie, w którym portretowana osoba jest *explicito* utożsamiona z figurą z przeszłości: postacią biblijną, historyczną lub mitologiczną. Identyfikacja portretowanego z pełnią jego rolę dokonuje się tu za pomocą typologii, w której *tertium comparationis* wydobywane jest na podstawie analogii wynikających przede wszystkim z porównywalnych dla obu postaci: statusu społecznego, imion, cnót bądź zdarzeń, w których biorą udział²⁴. Możliwe staje się dzięki temu pokazanie abstrakcyjnych cnót i przymiotów portretowanego, a więc nic innego, jak zamanifestowanie jego tożsamości w odniesieniu do norm moralno-etycznych personifikowanych przez figurę z przeszłości. Najwcześniejsze portrety identyfikacyjne to niemal wyłącznie portrety władców. Powinny być one zatem traktowane jako ważne źródła wiedzy na temat ich tożsamości – jako świadectwa oczekiwań wysuwanych pod ich adresem przez poddanych i wyobrażeń na temat tego, jak oni sami wyobrażali sobie swoją rolę w społeczeństwie. Przykładowo: istnieje bardzo wiele kryptoportretów Zygmunta Luksemburskiego. Tylko część z nich może być uznana za dzieła wykonane z jego własnej inicjatywy – wiele z nich powstało z inicjatywy poddanych, którzy w dobie schizmy Kościoła Zachodniego i podziałów politycznych trawiących Rzeszę upatrywali w nim gwaranta własnych praw i władcę zdolnego przywrócić pogrążonemu w kryzysie Kościołowi utraconą jedność. Zapewne w związku z tymi oczekiwaniami powstawały kryptoportrety Zygmunta prezentujące go jako jednego z Trzech Króli, cesarza Herakliusza, św. Zygmunta czy

²⁴ F. B. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1988, s. 7–8; zob. także G. Schmidt, *Beiträge zum gotischen „Kryptoporträt“ in Frankreich*, [w:] idem, *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*, red. M. Roland, t. 2: *Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa. Studien zum Herrscherporträt*, Graz 2005, s. 329–330.

króla Dawida. W każdym z tych przypadków historyczna bądź biblijna postać występuje jako figura ujawniająca rolę Zygmunta jako sprawiedliwego rycerza Chrystusowego i/lub świeckiego władcy, któremu powierzono zadanie uzdrowienia Kościoła i jego obrony przed niewiernymi oraz heretykami²⁵. W Polsce portret identyfikacyjny był wykorzystywany m.in. przez członków dynastii jagiellońskiej w związku z ich zabiegami o zwiększenie aurytetu władzy królewskiej. Znane są m.in. przedstawienia Władysława Jagiełły jako jednego z Trzech Króli składających dary Dzieciątka na kwaterze skrzydła ołtarza Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu²⁶ oraz Zygmunta Starego ukazanego w tej samej roli w Modlitewniku Olbrachta Gasztołda²⁷, a także tondo w kaplicy Zygmuntowskiej, w którym królowi Salomonowi nadano rysy twarzy jej fundatora²⁸ (il. 10). Za portret identyfikacyjny – tym

²⁵ B. KÉRY, *Kaiser Sigismund. Ikonographie*, Wien-München 1972; E.R. KNAUER, *Kaiser Sigismund. Eine ikonographische Nachlese*, [w:] *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, red. L. Griesebach, K. Renger, Frankfurt am Main-Berlin 1977, s. 173–196; J. VÉGH, *Die Bildnisse Kaiser Sigismunds von Luxemburg: Typus und Individuum in den Herrscherdarstellungen am Ende des Mittelalters*, [w:] *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*, s. 127–138 (jak w przyp. 16); D. BURAN, *Die Wandmalereien in Riffian und Sigismund von Luxemburg: Überlegungen zu einer kirchenpolitisch motivierten Ikonographie um 1400*, [w:] *Sigismundus von Luxemburg*, s. 301–318 (jak w przyp. 23); zob. także B. PFERSCHY-MALECZEK, *Der Nimbus des Doppeladlers. Mystik und Allegorie im Siegelbild Kaiser Sigismunds*, „Zeitschrift für Historische Forschung”, 23, 1996, s. 433–472; E. MAROSI, *Reformatio Sigismundi. Künstlerische und politische Repräsentation am Hof Sigismunds von Luxemburg*, [w:] *Sigismundus Rex et Imperator*, s. 24–39 (jak w przyp. 23).

²⁶ J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 154; J. KALISZUK, *Mędrzy ze Wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2005, s. 196; P. MROZOWSKI, *Wizerunek królewski w systemie reprezentacji władzy w Polsce jagiellońskiej*, [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. M. Walczak, P. Węcowski, Kraków 2015, s. 17–41; M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja historii: portret identyfikacyjny w reprezentacji władzy Jagiellonów*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 11, 2019, s. 122–141.

²⁷ B. MIODOŃSKA, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983, s. 73–77; U. BORKOWSKA, *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)*, Lublin 1988, s. 113; M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).

²⁸ L. KALINOWSKI, *Treści artystyczne Kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] idem, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 483–494; S. WILIŃSKI, *Zygmunt Stary jako Salomon. Z listów Erazma z Rotterdamu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, nr 1, s. 38–48; K. TARGOSZ, *Kaplica Zygmuntowska jako neoplatonicki model świata*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 48, 1986, s. 150; M. MORKA, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego: treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 250–260; S. MOSSAKOWSKI, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka*



9. Portret Zygmunta Luksemburskiego, ok. 1436–1437, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, fot. Wikimedia Commons

razem Jana Olbrachta – można też uznać wyobrażenie modlącego się Dawida na karcie otwierającej Mszal fundacji tego króla dla klasztoru Paulinów na Jasnej Górze²⁹. Powyższe kryptoportrety demonstrowały rolę władców jako Bożych pomazańców – poprzez analogie z postaciami biblijnymi pokazywały ich tożsamości w zwierciadle ideałów zakorzenionych w chrześcijańskiej topice władzy³⁰. U progu nowożytności upowszechniały się jednak także inne odniesienia – takie, które za sprawą literatury

artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I, Warszawa 2007, s. 266–267; M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).

²⁹ S. SAWICKA, *Nieznany krakowski rękopis iluminowany z początku XVI wieku*, „Studia Renesansowe”, 2, 1957, s. 5–90; B. MIODOŃSKA, *Iluminator Mszału jasnogórskiego i Pontyfikału Erazma Ciołka*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, 9, 1967, s. 51–74; eadem, *Missale ordinis sancti Pauli eremitae zwane Mszalem jasnogórskim lub Jagiellonów*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 315–316 gdzie omówiono stan badań; zob. także M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).

³⁰ Więcej na ten temat zob. M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).



10. Bartolommeo Berrecci, *Zygmunt I Stary jako Salomon*, ok. 1529, Kraków, kaplica Zygmuntowska przy katedrze św. św. Wacława i Stanisława, fot. Michał Grychowski

antycznej, zwłaszcza adaptacji pism Owidiusza, czerpały z etyki pogańskiej. Jedną z postaci najczęściej wybieraną dla wyeksponowania cnoty władcy był Herkules. Przykładowo w 1490 roku z okazji wjazdu Karola VIII do Wienne, wystawiono dramat oparty na opowieści sofistki Prodikosa o wyborze Herkulesa między cnotą a rozkoszą. Tekst dramatu głosił, że postawiony przed trudnym wyborem Herkules był „prefiguracją króla”³¹. Rękopis *Gramatyki* Aeliusa Donatusa, wykonany dla Maksymiliana, syna Ludovica Sforzy i Beatrice d’Este, ozdobiony został całostronicową miniaturą przedstawiającą młodocianego księcia między personifikacjami Cnoty i Rozkoszy (1496–1499, Mediolan, Biblioteca Trivulziana), zarysowując w ten

sposób analogię między pogańskim herosem a następcą tronu Mediolanu. Do Herkulesa wielokrotnie porównywano rzymskich cesarzy z dynastii Habsburgów, posługując się m.in. toposami takimi jak *Hercules germanicus* (Maksymilian I) czy *Hercules in bivio* (Karol V)³².

³¹ D. WUTTKE, *Die „Histori Herculis” des Nürnberger Humanisten und Freundes des Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500*, Köln 1964, s. 205–206; F. POLLERROSS, *From the „exemplum virtutis” to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Example of an Adoption of a Classical Forms of Representation*, [w:] *Iconography, Propaganda and Legitimation*, red. A. Ellenius, Oxford-New York 1998, s. 40.

³² F. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, s. 40 (jak w przyp. 24); idem, *From „exemplum virtutis”* (jak w przyp. 31), s. 40; zob. także G. BRUCK, *Habsburger als ‚Herculier’*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 50, 1953, s. 191–198; W. McDONALD, *Maximilian I of Habsburg and the Veneration of Hercules: on the Revival of Myth and the German Renaissance*, „Journal of Medieval and Renaissance Studies”, 6, 1976, 139–154; L. SILVER, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton-Oxford 2008, s. 23–24; K. IRLE, *Herkules im Spiegel der Herrscher*, [w:] *Herkules: Tugendheld und Herrscherideal; das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*, kat. wyst., red. Ch. Lukatis, B. Hamborg, Eurasburg 1997, s. 61–77; M. EISENHAEUER, *Herkules*, [w:] *Handbuch der politischen Ikonographie*, t. 1, red. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, s. 465–472.

Nie mniej interesujące w badaniach nad tożsamością jednostek są portrety reprezentantów niższych klas społecznych – mieszczan, dworzan, intelektualistów i poetów. Analiza ich wizerunków pozwala badać kategorie, w jakich oni sami postrzegali swoją rolę w społeczeństwie i prowadzi niekiedy do zaskakujących rezultatów. Jako przykład niech posłużą portrety autorów pism (traktatów, poematów, wierszy itp.) – grupy dobrze wykształconej, a więc skupiającej ludzi potrafiących świadomie wykorzystać obraz w celu autoprezentacji. W tradycji średniowiecznej można spotkać kilka podstawowych typów portretów autorów, które w rozmaity sposób odnoszą się do ich profesji. Do najpopularniejszych zaliczają się portrety ukazujące ich w czasie pracy – piszących lub czytających przy pulpicie, występujących przed publicznością – w czasie nauczania lub wygłaszania kazania, tudzież inne, przedstawiające ich muzykujących, w czasie snu lub doznających wizji³³. Na takim tle wyróżnia się portret jednego z najśłynniejszych niemieckojęzycznych poetów późnego średniowiecza, Oswalda von Wolkenstein, który otwierał tom jego wierszy sporządzony w latach 1432–1436 (il. 11). Portret ten nie zawiera żadnych odniesień do literackiej działalności Oswalda – prezentuje go od ramion wwyż, kładąc nacisk na twarz, bogaty strój i orderzy świadczące o przynależności do rycerskich zakonów: Dzbanka i Gryfa (zakon założony przez króla Aragonii Ferdynanda w 1403 roku) oraz Smoka (zakon założony przez Zygmunta Luksemburskiego i Barbarę Cylejską w 1408 roku)³⁴. Formatem przedstawienia por-



11. Oswald von Wolkenstein, miniatura z tomu poezji Wolkensteina, ok. 1432, Universitätsbibliothek Innsbruck, Liederhandschrift B, fot. Universitätsbibliothek Innsbruck

³³ P. BLOCH, *Autorenbild*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, s. 232–234; J. PROCHNO, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Berlin 1929; H. WENZEL, *Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen*, [w:] *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, red. E. Andersen, J. Haustein, A. Simon, P. Strohschneider, Meissen 1995, s. 1–28; Ch. BEIER-STAUACH, *Ecce Auctor. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter*, „Frühmittelalterliche Studien”, 34, 2000, s. 338–392; S. SKOWRONEK, *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*, Würzburg 2000, s. 28–37; U. PETERS, *Das Ich im Bild: die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln-Weimar 2008, s. 37–54.

³⁴ E. BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, s. 27, 185–186; N. MAYR, *Die Reiselieder und Reisen Oswalds von Wolkenstein*, Innsbruck 1961, s. 103–104; T.M. LAUSSERMAYER, *Die Entwicklung der Buchmalerei in Tirol*, Innsbruck 1965, s. 249–257; H. MOSER, *Zur Vorzeichnung des Oswald-Porträts in der Handschrift B*, [w:] *Oswald von Wolkenstein*, Innsbruck 1974 (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Germanistische Reihe 1), s. 408–409; idem, *Unbekanntes über eine bekannte Handschrift (Zur Vorzeichnung und dem getilgten Lied in der Oswald-Hs B)*, „Der Schlern”, 51, 1977, s. 488–495; J. SPICKER, *Singen und Sammeln. Autorschaft bei Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort*, „Zeitschrift für deutschen

Altertum und deutsche Literatur”, 126, 1997, s. 174–192; H. WEISS, *Das Bildnis des Einäugigen. Beobachtungen zum Porträt Oswalds von Wolkenstein in seiner Liederhandschrift B*, [w:] *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüler zum 60. Geburtstag*, red. W. Augustyn, E. Leuschner, Passau 2007, s. 56–58; U. PETERS, *Das Ich im Bild*, s. 51–74 (jak w przyp. 33); *Sigismundus Rex et Imperator*, s. 343–344, nr kat. 4.44 (jak w przyp. 23).

tret nawiązuje nie do ikonografii autorów lub poetów, lecz do niezależnych, tablicowych przedstawień władców, takich jak portret Rudolfa IV w Dom- und Diözesanmuseum w Wiedniu i wspomniany już portret Zygmunta Luksemburskiego w Kunsthistorisches Museum. Wyjaśnienie nieprzystającej – zdawałoby się – do statusu społecznego Oswalda konwencji portretowej tkwi w biografii poety. Jak zauważył Heiko Weiss, portret umieszczony był pierwotnie w sąsiedztwie wiersza zatytułowanego *Ain anefangk*, pod którym przepisany jest tekst certyfikatu wydanego w 1431 roku przez Zygmunta Luksemburskiego, w którym uznawał on Wolkensteina za swojego doradcę i zaufanego sługę (*unsern rat und lieben getruen*). Ważne są również inne wiersze znajdujące się na początku rękopisu, które odnoszą się do trudnej sytuacji, w jakiej poeta się znalazł w 1427 roku, kiedy uwięziony w zamku Vellenberg w Innsbrucku został

Altertum und deutsche Literatur”, 126, 1997, s. 174–192; H. WEISS, *Das Bildnis des Einäugigen. Beobachtungen zum Porträt Oswalds von Wolkenstein in seiner Liederhandschrift B*, [w:] *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüler zum 60. Geburtstag*, red. W. Augustyn, E. Leuschner, Passau 2007, s. 56–58; U. PETERS, *Das Ich im Bild*, s. 51–74 (jak w przyp. 33); *Sigismundus Rex et Imperator*, s. 343–344, nr kat. 4.44 (jak w przyp. 23).



12. Konrad Kyeser, miniatura w traktacie *Bellifortis*, 1405, Ms. Philos. 63, fol. 139r, Bibliotheka Uniwersytecka, Getynga, fot. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen

zmuszony do zakończenia przewlekłego konfliktu o spadek³⁵. Portret wraz z wierszami i transkrypcją listu Zygmunta wyrażał zatem nadzieję Oswalda na otwarcie nowego, szczęśliwego rozdziału w życiu, a także, z uwagi na fakt, że był później wielokrotnie kopiowany w ilustrowanych drzewach genealogicznych Wolkensteinów, a sam rękopis był w ich posiadaniu do XIX wieku, może być interpretowany jako wyraz świadomości rodowej. Tym, co Wolkenstein demonstruje w swoim portrecie, jest zatem nie profesja uduchowionego poety, lecz społeczny awans, osiągnięty w znacznym stopniu dzięki własnym osiągnięciom i lojalności wobec monarchii.

Istotna jest także inna rzecz: format portretu Wolkensteina – popiersie ograniczające się do ramion i głowy portretowanego – można spotkać na początku XV wieku nie tylko w wyobrażeniach władców, lecz także innych osób o zbliżonym do tyrolskiego poety-dworzanina statusie społecznym. W taki sposób ukazani zostali Konrad Kyeser, autor traktatu *Bellifortis* w miniaturze na końcu jednego z autorskich egzemplarzy tego dzieła sporządzonego około 1405 roku (il. 12)³⁶ oraz Hans von Burghausen, niemiecki architekt, w figurze umieszczonej około 1432 roku w elewacji wzniesionego przez niego kościoła św. Marcina w Landshucie³⁷ (il. 13). W obu tych przedstawieniach

zarzucono tradycyjne formy identyfikacji przedstawionych osób – brakuje w nich atrybutów lub innych znaków, które odnosiłyby się do ich profesji – na rzecz kompozycji łączącej popiersie, inskrypcję i herby (a w przypadku Hansa von Burghausen także Męża Bolesci umieszczonego nad jego głową). Jako źródło kompozycji dla obu portretów wskazuje się w literaturze zespół popiersi w dolnym tryforium katedry św. Wita w Pradze, w którym upamiętnione zostały osoby zaangażowane w budowę tej świątyni – jej fundatorzy, kierownicy budowy i obaj architekci – Maciej z Arras oraz Piotr Parler. Najistotniejsza z punktu widzenia niniejszych rozważań jest obecność tych ostatnich. Ich wkład w kreację budowli oraz relatywnie wysoki status społeczny wynikający z zaawansowanych umiejętności techniczno-inżynierskich był powodem, dla którego zostali oni uwzględnieni w zbiorowej *memorii* twórców katedry św. Wita. W ten sposób, jak zauważyli Christian Freigang i ostatnio Peter Kurmann i Brigitte Kurmann-Schwarz, architekci zostali dopuszczeni do grona fundatorów kościoła, którzy, wznosząc kościelny gmach, zaskarbiali sobie łaskę Boga konieczną do osiągnięcia Zbawienia³⁸. W praskim zespole popiersi ukształtowała się do pewnego stopnia unikatowa formuła obrazowa, która mogła być wykorzystana nie tylko przez członków elit politycznych, tj. władców, lecz także reprezentantów innych grup społecznych deklarujących swoistą dumę ze swoich życiowych osiągnięć. Przedstawienia w tryforiach praskich oraz portrety Konrada Kyesera i Hansa von Burghausen to *de facto* epitafia, które miały im zapewnić pamięć po śmierci i zachęcić do odmawiania w ich intencji modlitwy. Dzieła, przy których zostały umieszczone, były w takim kontekście naturalnymi miejscami ich *memorii*, jak również dowodami zasług poczynionych przez nich za życia. Na pierwszy rzut oka powyższe portrety architektów i autorów mogą jawić się jako świadectwa odrzucania tradycyjnych średniowiecznych form identyfikacji na rzecz nowoczesnych form portretowania, w których ważniejsza niż grupowa tożsamość jest indywidualność odzwierciedlona w realistycznie potraktowanych rysach

Das Epitaph des „hanns stainmezz“ (Hans von Burghausen) an St. Martin in Landshut, [w:] Self-fashioning = Personen(selbst)darstellung, red. R. Suntrup, J. R. Veenstra, Frankfurt am Main 2003, s. 137–154; P. KURMANN, B. KURMANN-SCHWARZ, *Memoria und Porträt: neue Überlegungen zum Epitaph des Hans von Burghausen, [w:] Ars videndi: professori Jaromír Homolka ad honorem*, red. A. Mudra, České Budejovice 2006, s. 117–129; P. KURMANN, B. KURMANN-SCHWARZ, *Memoria und Porträt. Zum Epitaph des Hans von Burghausen an der Martinskirche zu Landshut, [w:] Werkmeister der Spätgotik: Personen, Amt und Image*, red. K. Schröck, S. Bürger, B. Klein, Darmstadt 2010, s. 44–58.

³⁵ H. WEISS, *Das Bildnis des Einäugigen*, s. 56–58 (jak w przyp. 34).

³⁶ E. BUCHNER, *Das deutsche Bildnis*, s. 26–27 (jak w przyp. 34); J. Krása, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1971, s. 63; R. CERMANN, *Der „Bellifortis“ des Konrad Kyeser*, Purkersdorf 2013 (= Codices Manuscripti & Impressi, Supplementum, 8), s. 11–19.

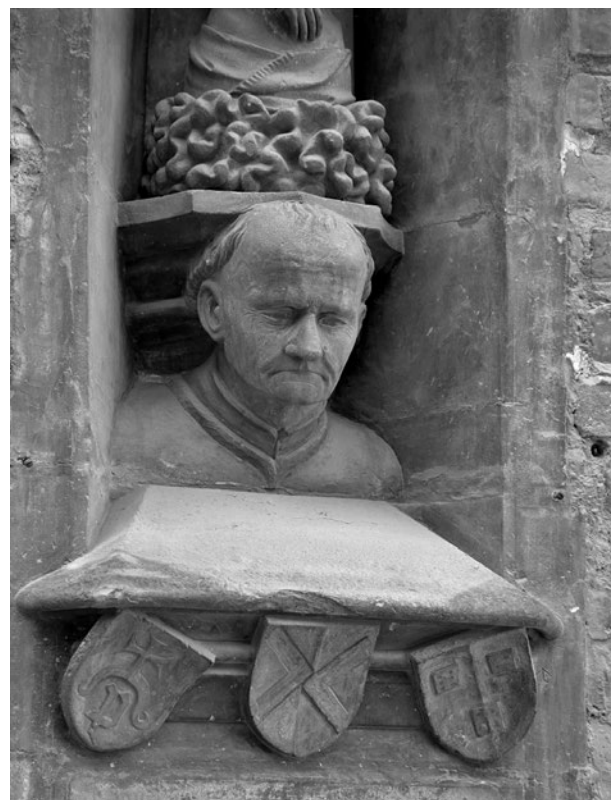
³⁷ F. KOBLER, *Epitaph des Hans von Burghausen an der Stadtpfarrkirche von Landshut, [w:] Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge, 1393–1503*, t. 1, Landshut 2001, s. 282–287; B. REUDENBACH, *Künstlerlob und Künstlervita:*

³⁸ Ch. FREIGANG, *Werkmeister als Stifter: Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten, [w:] Nobilis arte manus: Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, red. B. Klein, H.W. von dem Knesebeck, Dresden 2002, s. 244–264; P. KURMANN, B. KURMANN-SCHWARZ, *Memoria und Porträt. Zum Epitaph*, s. 51–52 (jak w przyp. 37).

twarży. W rzeczywistości jednak, wizerunki te zrozumiały są dopiero wówczas, kiedy pod uwagę brany jest bezpośredni kontekst, w którym się znajdują. Wraz z inskrypcjami i herbami, które im towarzyszą, upamiętniają one portretowane osoby jako twórców w bezpośredniej bliskości dzieł, które stworzyli.

Ze wszystkiego, co zostało do tej pory powiedziane, powinno wynikać, że o tożsamości człowieka w późnośredniowiecznym portrecie mogło świadczyć znacznie więcej elementów niż te najbardziej skodyfikowane, takie jak herb, insygnia lub atrybuty. Informacje o społecznym statusie portretowanego mogły zawierać się w formule obrazowej, formie wizerunku lub wybranym typie fizjonomicznym. W tym sensie w zasadzie każdy z komponentów portretu wolno traktować jako znak, który dziś czytelny jest dla wąskiego grona specjalistów, lecz dla współczesnych stanowił element kodu wizualnego, który mniej lub bardziej intuicyjnie odczytywali, gdyż odpowiadał na potrzeby aktualne w epoce, w której żyli, i utrwalany był w konwencji artystycznej, którą ta epoka wytworzyła. Tego, co pokazane w portrecie, nie należy zatem traktować jako jakiejś projekcji rzeczywistości na obraz – utrwalenia w wizerunku prawdy o człowieku – lecz jako zespół znaków, za pomocą których konstruowana była jego tożsamość. Prawdliwość ta odnosi się także do jednego z podstawowych nośników informacji na temat przynależności społecznej, jakim w średniowieczu i epoce nowożytnej był strój. To, jak człowiek się ubierał, było ściśle powiązane z jego pozycją społeczną i funkcją, którą pełnił. Znaczenie miał potencjalnie każdy element stroju: poszczególne elementy kostiumologiczne, akcesoria, kolor, krój i materiały. Począwszy od końca XV wieku dysponujemy różnego rodzaju zapisami prawnymi, które świadczą o tym, że sposób ubierania się podlegał silnej normalizacji, która była regulowana prawnie. Reprezentanci niższych klas społecznych, na przykład mieszczaństwa, nie mogli więc – przynajmniej w świetle prawa pisanego – nosić elementów stroju i biżuterii, które dozwolone były wyższym elitom, ludziom szlacheckim urodzonym³⁹. W tym sensie portrety, podobnie jak inne dzieła sztuki i źródła pisane w typie inwentarzy, zapisów miejskich, nakazów policyjnych, praw rozporządzeń dotyczących dóbr luksusowych (*leges sumptuariae*), pamiętników itd. stanowią skarbnicę wiedzy na temat tego, jak za pomocą stroju definiowany i manifestowany był społeczny status

³⁹ J. KEUPP, *Die Wahl des Gewandes. Mode, Macht, und Möglichsinn in Gesellschaft und Politik des Mittelalters*, Ostfildern 2010; A. MORAHT-FROMM, *Knopf und Kragen. Zu Kostüm und Accessoire im deutschen Porträt um 1500*, [w:] *Dürer, Cranach, Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*, red. S. Haag, Ch. Lange, Ch. Metzger, K. Schütz, München 2011, s. 273–308; Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008, s. 127–141.



13. Epitafium Hansa von Burghausena, ok. 1432, Landshut, kościół św. Marcina, fot. Bildarchiv Foto Marburg

człowieka⁴⁰. Nie znaczy to jednak, że znaczenie stroju pokazanego na obrazie było identyczne z jego znaczeniem w rzeczywistości. Jak przekonuje Philipp Zitzlperger, rzeczywistość obrazowa również w odniesieniu do stroju powinna być traktowana jako sfera znaków operująca własnym, do pewnego stopnia autonomicznym wobec realnej rzeczywistości, kodem⁴¹. Jednym ze znanych przykładów jest podbity futrem płaszcz, który w późnym średniowieczu stał się uniwersalną oznaką wysokiego statusu społecznego. Istniała hierarchia,

⁴⁰ Na temat ustaw przeciwko zbytkom w późnym średniowieczu i w okresie nowożytnym zob. m.in.: L.C. EISENBART, *Kleidordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen 1962; J. KEUPP, *Die Wahl*, s. 46–56 (jak w przyp. 39); S. ESTREICHER, *Ustawy przeciwko zbytkowi w dawnym Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 1, 1898, s. 102–134; E. LETKIEWICZ, *Leges sumptuariae. Ustawy przeciw zbytkom w dawnej Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin–Polonia”, Sectio L, vol. 3/4, 2005/2006; E. KIZIK, *Sumptuary Laws in Royal Prussia in the Second Half of the Sixteenth Century to the Eighteenth Century*, „Acta Poloniae Historica”, 102, 2010, s. 127–159.

⁴¹ Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 141–155 (jak w przyp. 39); idem, *Renaissance Artists' Portraits and the Moral Judgement of Taste*, „Journal of Art Historiography”, 17, 2017 (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/zitzlperger1.pdf>, dostęp: 15.01.2019).

która rozróżniała między powszechniejszymi i tańszymi gatunkami futra baraniego, z lisów lub tchórzy, i drogiymi futrami z kun. Noszenie i publiczne eksponowanie tych ostatnich było zastrzeżone dla reprezentantów najwyższych elit – w Norymberdze i wielu innych miastach pełniło *de facto* rolę insygnium władzy, gdyż prawo do ich noszenia mieli członkowie rad miejskich⁴². Istnieje jednak znaczenie futrzanego płaszcza, które wydobyć można wyłącznie na podstawie analizy ikonografii tego elementu stroju we współczesnej sztuce niemieckiej. W scenach biblijnych i historycznych futrem z kuny charakteryzowani są nie tyle władcy i dostojnicy, ile reprezentanci konkretnych grup: sędziowie i radcy, co sugeruje, że w tych przedstawieniach było ono traktowane jako ścisła oznaka władzy sądowniczej⁴³.

Badanie ścisłych zależności między strojem a statusem społecznym jest rzecz jasna zależne od bazy źródłowej, a ta w znacznym stopniu istnieje dopiero od końca XV wieku. Tylko dla niektórych grup społecznych dysponujemy wcześniejszymi zapisami normującymi to, jaki strój ich reprezentanci powinni nosić⁴⁴. Powoduje to oczywisty problem metodologiczny, gdyż w sytuacji braku źródeł pisanych, świadectwa obrazowe pozostają jedyną bazą, na jakiej można się oprzeć badając formy różnicowania stroju ze względu na przynależność społeczną, a te, jak powiedziano wyżej, operowały systemem

znaczeń nie zawsze tożsamym z tym, który obowiązywał w rzeczywistości⁴⁵. Nie powinno to jednak powstrzymać przed uwzględnianiem elementów kostiumologicznych jako istotnego źródła informacji na temat tożsamości portretowanego, gdyż nawet w przypadku braku dokładnych danych źródłowych można dojść do interesujących wniosków. Na wzmiankowanym wyżej portrecie w Wiedniu Zygmunt Luksemburski został przedstawiony w charakterystycznym nakryciu głowy – obfitej futrzanej czapce z wywiniętą do góry przednią częścią i wielkimi nausznikami. W takiej samej czapce cesarza i króla Węgier oraz Czech uwiecznił na rysunku sporządzonym z natury Pisanello, co świadczy o tym, że była ona elementem garderoby, w którym Zygmunt pokazywał się publicznie i w którym chciał być portretowany. Jako taka stała się ona swoistym motywem rozpoznawczym Luksemburczyka i utrwaliła się jako element jego późnej, a zwłaszcza pośmiertnej ikonografii⁴⁶. Podobnie jak w przypadku płaszcza z futrzanym kołnierzem na autoportrecie Dürera, czapkę na portretach Zygmunta można interpretować na kilku poziomach. W futrzanych nakryciach głowy przedstawiano na początku XV wieku przedstawicieli świeckich elit – możnowładców i książąt, jak na przykład Jeana księcia de Berry w jego Wielkich Godzinkach lub margrabiego Brandenburskiego na fasadzie ratusza w Ulm. W ilustrowanych egzemplarzach *Kroniki czasów cesarza Zygmunta* Eberharda Windeckiego ukazywani są w nich możnowładcy i dworzanie towarzyszący Luksemburczykowi, zaś w ołomunieckiej księdze praw Waclawa z Igławy takie nakrycie głowy nosi burmistrz, który zasiada przy stole w otoczeniu rajców. Z kolei w pontyfikale Zbigniewa Oleśnickiego w futrzanej czapce przedstawiono króla-elektę w miniaturowej ukazującej go przed koronacją – w chwili otrzymywania błogosławieństwa od biskupa u wrót kościoła⁴⁷.

⁴² Ponieważ w takim właśnie futrzanym płaszczu przedstawił się Albrecht Dürer na słynnym autoportrecie w Starej Pinakotece w Monachium, Zitzlsperger założył, że chciał on w ten sposób pokazać się jako członek rady miejskiej Norymbergi, do której został wybrany w roku 1509, podając w wątpliwość powszechnie przyjętą datę 1500 jako rzeczywisty czas wykonania obrazu (zob. Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 55–62 oraz 109–112 [jak w przyp. 39]). Datowanie i argumentacja Zitzlspergera nie przyjęły się w literaturze, przede wszystkim z tego względu, że bazują na materiale, który jest zbyt słabo rozpoznany, aby móc na jego podstawie wyciągać wnioski natury statystycznej. W oparciu o przedstawienia ludzi w futrach ok. 1500 r., nie sposób z całą pewnością stwierdzić, że pełniło ono w nich wyłącznie rolę insygnium. Niemniej postulat badawczy sformułowany przez autora i postawione przez niego pytania o znaczenie stroju w badaniach historycznoartystycznych zachowują aktualność, zob. G. KOPP-SCHMIDT, *Philipp Zitzlsperger: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie Verlag 2008, 176 S., ISBN 978-3-05-004522-1, 29.80 EUR [recenzja], „Kunstform”, 10, 2009, nr 7 (<https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2009/7/>), dostęp: 3.01.2020).

⁴³ Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 93–95 (jak w przyp. 39); idem, *Renaissance artists' portraits* (jak w przyp. 41).

⁴⁴ Takimi grupami są legiści i członkowie uniwersytetów, zob. A. von HÜLSEN-ESCH, *Kleider machen Leute: Zur Gruppenrepräsentation von Gelehrten im Spätmittelalter*, [w:] *Die Repräsentation der Gruppen*, red. A. von Hülsen-Esch, O.G. Oexle, Göttingen 1998, s. 225–257; eadem, *Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006.

⁴⁵ Por. Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 131–132 (jak w przyp. 39).

⁴⁶ O ikonografii Zygmunta Luksemburskiego zob. wyżej. O futrzanej czapce i jej roli w ikonografii Zygmunta zob. zwłaszcza: U. JENNI, *Das Porträt* (jak w przyp. 23); B. KÉRY, *Kaiser Sigismund* (jak w przyp. 25); E.R. KNAUER, *Kaiser Sigismund* (jak w przyp. 25); zob. także M. STUDNIČKOVÁ, *Příspěvek k ikonografii císaře Karla IV. a Zikmunda Lucemburského*, „Umění”, 37, 1989, nr 3, s. 221–226; M. STUDNIČKOVÁ-ČERNÁ, *Sigismund von Luxemburg und die Hofkunst Karls IV. Ein Beitrag zur Ikonographie Karls IV und Sigismunds von Luxemburg*, [w:] *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400. Vorträge der internationalen Tagung in Budapest vom 8.–11. Juli 1987 anlässlich der 600. Wiederkehr seiner Thronbesteigung in Ungarn und seines 550. Todestages*, red. J. Macek, E. Marosi, F. Seibt, Warendorf 1994, s. 272–278; J. VÉGH, *Die Bildnisse*, s. 76, il. 3 (jak w przyp. 25).

⁴⁷ Zob. B. MIODOŃSKA, *Rex Regum i Rex Poloniae in dekoracji malarzkiej Graduatu Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI*, Kraków 1979, il. 97.

Świadczy to o tym, że kosztowna futrzana czapka mogła stanowić w tym okresie element pożądaný wśród świeckich elit jako oznaka wysokiego statusu społecznego. Jednocześnie istnieje bardzo szeroka grupa dzieł, w których identyczna czapka figuruje jako wyróżnik postaci biblijnych i historycznych – Longin stojący pod krzyżem, Trzej Królowie, król Dawid, Herod, Szymon Cyrenejczyk, Józef z Arymatei oraz król Priam, Juliusz Cezar, cesarze August i Konstantyn. W tego typu przedstawieniach jest ona bez wątpienie elementem kodu ikonograficznego, unaoczniającego w zależności od kontekstu rolę postaci z przeszłości jako władcy, sędziego lub zwierzchnika⁴⁸. Wolno zatem przypuszczać, że utrwalona na portretach Zygmunta futrzana czapka była nie tylko jego ulubionym elementem garderoby, lecz także swoistym nośnikiem treści – nieformalnym insygnium, którym sygnalizowano w portrecie jego rolę jako świeckiego zwierzchnika świata.

Twierdzenie, że portrety oraz gatunki im pokrewne stanowią cenne źródła wiedzy na temat tożsamości ludzi żyjących w dawnych czasach jest truizmem. Toteż celem niniejszego wywodu nie było dowiedzenie, że z dawnych portretów można pozyskać informacje dotyczące tego, kim byli uwiecznieni na nich ludzie. Celem było pokazanie, że dzięki ich analizie można wyciągnąć wiele informacji dotyczących tego, jak w średniowieczu ludzie definiowali i manifestowali swoją przynależność społeczną, a więc to, jak rozumieli rolę pełnioną przez siebie w społeczeństwie i jak rolę tę pokazywali w obrazie. Analiza ta wymaga nie tylko wiedzy na temat skodyfikowanych form stroju, insygniów bądź herbów, a więc umiejętności zinterpretowania elementów o relatywnie stabilnym znaczeniu symbolicznym – w duchu postawy metodologicznej szkoły Percy'ego Ernsta Schramma. Wymaga ona również uwzględnienia takich właściwości wizerunków, których zrozumienie jest niemożliwe bez odniesienia się do tradycji obrazowej. Portrety, nie tylko średniowieczne, lecz także te późniejsze – niezależnie od tego, jak daleko posunięte w swoim realizmie – były produktami konwencji, obrazami wykorzystującymi kod semantyczny, za pomocą którego konstruowana była w wizerunku tożsamość człowieka. Przedstawiały one ludzi nie takimi, jakimi byli lub jak wyglądali, lecz takimi, jakimi chcieli się pokazać – budowały tożsamość człowieka jako jednostki w odniesieniu do etyczno-moralnych norm, które powiązane były z jego statusem społecznym i funkcją pełnioną w społeczeństwie. Stawały się tym samym maskami, które – zgodnie z wymową pokrywuy renesansowego portretu przywołanej na początku tego eseju – upamiętniały człowieka w zwierciadle ról odgrywanych przez niego za życia. Role te utrwalane były w konwencjach artystycznych

właściwych dla epoki, w której powstały, konwencje zaś wykształcały się i utrwały nie tyle w skodyfikowanych aktach nadawania znaczeń poszczególnym przedmiotom przedstawianym w obrazach, ile w praktyce artystycznej polegającej na ciągłym zapożyczeniu i powielaniu formuł funkcjonujących w sferze obrazowej.

⁴⁸ M. STUDNIČKOVÁ, *Přispěvek*, s. 224 (jak w przyp. 46); M. STUDNIČKOVÁ-ČERNÁ, *Sigismund von Luxemburg*, s. 277 (jak w przyp. 46); *The Mirror of Salvation Altarpiece in Basel*, [w:] Konrad Witz, kat. wyst. red. B. Brinkmann, K. Georgi, S. Kemperdick, Ostfildern 2011, s. 99 (oprac. G. Dette).

SUMMARY

Mateusz Grzęda

THE IMAGE AND THE SOCIAL ROLE PLAY:
PORTRAITURE AND THE RESEARCH
ON IDENTITY IN THE LATE MIDDLE AGES

The paper is an attempt at presenting rewards brought by art-historical research into how people manifested, corroborated and defined their social status in the old times. The argument concentrates on portraits and related images (e.g. tombs, memorial monuments, seal imagery etc.), that is, artworks that by their very essence were intended to present the identity of the portrayed. The author demonstrates, on various examples, in the form of sculptures and paintings dating from the High and Late Middle Ages, that a person's identity in the portrait may have been defined by far more features than the most strictly codified ones, such as armorial devices, insignia and attributes. Information about the social status of the person portrayed may have been conveyed also by the pictorial formula of the representation, the format of the image or the chosen physiognomical type. Thus, potentially every element of a portrait was a sign that currently can be deciphered only by a narrow group of specialists but for contemporaries was part of a visual code they were able to read more or less intuitively, because it responded to the needs of their time and was inherent to the artistic convention of that epoch. The discussion leads to a conclusion that an analysis of portraits and related images may bring many valuable facts about how people in the Middle Ages defined and manifested their social identity, that is, how they understood their role in the society and how they represented that role in images. Such an analysis requires not only knowledge about conventional forms of dress, insignia, or armorial devices, that is an ability to interpret elements whose symbolical value is relatively stable, but also involves taking into account such properties of images that are impossible to understand without reference to pictorial tradition. Portraits presented people not the way they were like or how they looked, but the way they wanted to be seen; they constructed the sitters' identity in relation to ethical and moral norms associated with their social status and function they fulfilled in the society. Thus, portraits became a sort of masks, which commemorated the person in the mirror of various roles played in his or her lifetime. These roles were perpetuated in artistic conventions characteristic of a given epoch in which they originated, and these conventions were developed not that much by means of codified acts of imbuing particular objects represented in paintings with meaning but rather by artistic practice consisting in constant borrowings and repetitions of formulae that function in the pictorial sphere.