

Jacek Kowalski*

Ars sarmatica, czyli Sarmacja a sztuka Zarys problemu

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2023.003>

Streszczenie: Autor artykułu rozważa perspektywy badania nowożytnej sztuki polskiej pod kątem jej stosunku do zjawiska zwanego „sarmatyzmem”. Wskazuje na brak jasnej definicji tego pojęcia i jego nikłą użyteczność badawczą, podobnie jak sformułowania „sztuka sarmacka”, dla której wyodrębnienia brak właściwych kryteriów. Istnieją jednak w obszarze polskiej sztuki nowożytnej dzieła i zjawiska artystyczne szczególnie związane z kulturową odrębnością dawnej Rzeczypospolitej. W przekonaniu autora to właśnie jest właściwa *ars sarmatica* – „sztuka sarmacka”. Następuje krótkie wskazanie kilku przykładowych dzieł sztuki, które do tego zbioru można zakwalifikować. Są to m.in.: nekropolia rodu Czarnkowskich w czarnkowskiej farze, program ikonograficzny dziedzińca zamku Krzyżtopór w Ujeździe, malowidło tzw. „Hołdu carów moskiewskich” z połowy XVII wieku (pochodzące z nieznanego magnackiego rezydencji na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej), powstały w tym samym czasie polski wariant ikonograficznego typu *rex armatus*, wyobrażenie elekcji króla Stanisława Augusta pędzla Bernarda Bellotta (z Zamku Królewskiego w Warszawie), na koniec rysunki Jana Piotra Norblina ukazujące polskie sejmiki.

Słowa kluczowe: Sarmatyzm, polska sztuka nowożytna, sztuka sarmacka, wolna elekcja, nekropolia rodowa

* Dr hab. prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki UAM. Zainteresowania badawcze: kultura, sztuka i literatura polska średniowieczna i nowożytna kultura, sztuka i literatura starofrancuska kultura i sztuka polska XIX wieku.

E-mail: jkowal@amu.edu.pl | ORCID: 0000-0002-3050-8767.

Ars sarmatica, or Sarmatia and Art An Outline of the Problem

Abstract: The author of the article considers the perspectives of studying Polish Renaissance and Baroque art in terms of its relationship to the phenomenon known as “Sarmatism”. He points to the lack of a clear definition of this concept and its poor research usefulness. Similar problems occur with the phrase “Sarmatian art”, for which there are no meaningful distinguishing criteria. However, in the area of Polish art, there are artistic works and phenomena that are particularly closely related to the cultural distinctiveness of the former Polish–Lithuanian Commonwealth. In the author’s opinion, this is the proper *ars sarmatica* – “Sarmatian art”. A short list of examples of works that can be included in this category follows. These are, among others: the mausoleum of the Czarnkowski family in Czarnków, the iconographic program of the courtyard of the Krzyżtopór castle in Ujazd, the painting of the so-called “Homage of the Moscow tsars” from the mid-17th century (coming from an unknown magnate residence in the south-eastern borderlands of Poland), a Polish variant of the iconographic type *rex armatus*, an image of the election of King Stanisław August by Bernardo Bellotto (from the Royal Castle in Warsaw), and finally drawings by Jan Piotr Norblin showing Polish sejmiks.

Keywords: Sarmatism, Polish Renaissance and Baroque art, Sarmatian art, free election, ancestral necropolis

„Sarmatyzm” jaki jest, każdy widzi

Na początek cytuję z klasyka. Otóż, „jak wiadomo, smoków nie ma [...] nie istnieją, ale każdy rodzaj w inny sposób. [...] kiedy dwa ujemne [smoki] herboryzuje się (działanie odpowiadające w algebrze smoków mnożeniu w zwykłej arytmetyce), w rezultacie powstaje niedosmok” (Lem 2009: 83–84), którego można uprawdopodobnić przy zastosowaniu wzmacniacza prawdopodobieństwa, tak, aby zaistniał.

Mam wrażenie, że podobnie ma się rzecz ze smokiem zwanym „sarmatyzmem”. Jego istnienie bądź też nieistnienie, czyli możliwość bądź niemożność wskazania desygnatu tego słowa w rzeczywistości, zdają się uzależnione od zabiegów badacza lub publicysty (różnice pomiędzy tymi dwoma niebezpiecznie się dziś zamazują), którzy w oparciu o swój ogląd rzeczywistości kreują jej obraz poprzez przykrawanie go do wymiarów określonych definicją tego, co kto aktualnie chciałby za „sarmatyzm” uważać. Widać to po przebiegu bojęw toczonych w ostatnich latach przez strony określające się jakże często nie (lub nie tylko) naukowo, lecz ideowo. Żywię przekonanie, że są to boje na niwie naukowej przeważnie

jałowe. Cóż stąd, skoro samo pojęcie „naukowości” cierpi dziś na wieloznaczność, a przypisanie do obozu ideowego zastępuje – tak bywa – badawczą sumienność? Wszystko to za to jest barwne i stawia kulturę staropolską w centrum uwagi, a nawet wciąga ją do sporów na temat naszej współczesności – przez co, mimo wszystko, nabiera pewnego sensu. Nie przeszkadza mi więc, że zaliczany jestem nieustannie do zwolenników i szermierzy „sarmatyzmu”. Nawet zacny organizator tej konferencji zastanawiał się kiedyś, „czy sarmatyzm Jana Sowy łączy coś z sarmatyzmem Jacka Kowalskiego?”, fantazjując, że „może obaj [...] przyznaliby, że jest to formacja kulturowa?” (Bohuszewicz 2015: 73–74). Nazywać moje zapatrywania na „sarmatyzm” wolno każdemu wedle woli – i nawet można je nazwać „sarmatyzmem” – ale wypadałoby zauważyć, że gdzie mogę i jak mogę, od dawna odcinam się od pojęcia „sarmatyzm”, które oznacza to, czego nie było i nie ma; skoro bowiem może znaczyć wszystko, nie znaczy już nic. Dlatego tak często od lat bez mała dwudziestu zaznaczam, że „słowo »sarmatyzm« już mnie nie obchodzi, jako termin nazbyt obelżywy i mylący” (Kowalski 2006: 20), oraz że „byłbym za wykreśleniem terminu »sarmatyzm« ze słownika badaczy kultury, literatury i sztuki” (Kowalski 2016: 33). Owszem, używam względem samego siebie słowa „Sarmata” jako – co deklaruję jasno, aczkolwiek, jak widzę, beznadziejnie – prostego synonimu słowa „Polak” (cokolwiek miałoby ono w mych ustach znaczyć – na pewno jednak co innego, niżeli „wyznawca sarmatyzmu”).

Oczywiście można też – jak wielu badaczy – mimo krytycznego stosunku do tego terminu, akceptować jego istnienie, przyjmując je niejako z dobrodziejstwem inwentarza. Krzysztof Obremski, choć przyznawał, że w przypadku pojęcia „sarmatyzm” „stan bliski wszechobecności sprzyja niebezpieczeństwu utraty tożsamości”, proponował mimo wszystko zachować je, uznając za „konstrukcję światopoglądu” (Obremski 1995: 121–131). Nie próbuję tu dyskutować z analizą światopoglądu katolickiej, sarmackiej szlachty, przedstawioną przez Obremskiego – ale czy konstruując takową analizę rzeczywiście trzeba trzymać się tego akurat terminu? Jakkolwiek bowiem będziemy próbowali definiować „sarmatyzm”, jest on dla polskiej humanistyki niczym przysłowiowy koń z *Nowych Aten*, czyli że „jaki jest, każdy widzi”, podczas gdy nie ma i nie będzie zgody co do jego definicji. W ostatniej dekadzie ponownie wskazał na ów fakt Maciej Parkitny, podkreślając, że „sam status pojęciowy sarmatyzmu nadal nie jest jasny” i że w związku z tym w literaturze przedmiotu panuje wokół niego „ekwiwokacyjny zamęt” (Parkitny 2018: 79, 81). „Sarmatyzm” określa się przecież wymiennie jako typ kultury, formację kulturową, prąd, światopogląd, ideologię, mit, mentalność, styl życia; w dodatku „powszechną praktyką jest przypisywanie pojęciu sarmatyzmu kilku odmiennych znaczeń jednocześnie, w tej samej narracji badawczej” (Parkitny 2018: 81). Wielu uznanych badaczy poprzednich pokoleń – wymienić tu można takie nazwiska, jak Janusz Pelc, Janusz Maciejewski, Jacek Staszewski, Tadeusz Chrzanowski – nie tylko różnie definiowało sarmatyzm, ale i przyjmowało różną chronologię tego zjawiska. A zatem umieszczano jego narodziny już u początku wieku XVI, albo u progu jego czwartej ćwierci, albo u jego kresu. Z kolei koniec proponowano wyznaczać w połowie wieku XVIII, ale równie dobrze wraz z odejściem epoki saskiej, czy też po upadku Rzeczypospolitej, albo nawet w roku 1830. Rozmaicie też umiejscawiane bywały apogeum sarmatyzmu – których widziano jedno lub wiele, przyjmując wszystkie, albo tylko jedno z nich, mające mieć miejsce za Sasów, za Jana III Sobieskiego, za Władysława IV (zob. np. Staszewski 1997, Pelc 2004, Chrzanowski 1988). Przy czym przyjęcie „saskiego” apogeum zakładało zazwyczaj negatywne rozumienie sarmatyzmu, akcentowanie zaś istnienia apogeów wcześniejszych – znów:

jednego lub wielu – równało się dostrzeganiu w nim także pierwiastków pozytywnych. Przede wszystkim jednak, co chyba najważniejsze, w ostatnich dekadach nastąpiło odejście od „spetryfikowanego wizerunku, który zbudowany został na kanwie odziedziczonego po dawniejszej historiografii »manichejskiego« uchwytu, akcentującego podział [...] na dwie zwaśnione ze sobą i nieinterferujące całości: sarmatyzm i oświecenie”. W rezultacie „podkreśla się dziś ciągłość [...] i przekonująco pokazuje, w jaki sposób staropolskie tradycje myślenia politycznego [czyli spuścizna „sarmatyzmu” – przyp. J.K.] były w XVIII wieku włączane w obręb dyskursu oświeceniowego” (Parkitny 2018: 213–214).

Wypada w tym miejscu zauważyć, że termin „sarmatyzm” nie jest w swoim trudnym istnieniu odosobniony. Niejedno pojęcie, powszechnie stosowane w humanistyce, zamiast ułatwiać rozumienie rzeczywistości, utrudnia je, a mimo to pozostaje w użyciu. Ostatnio Krzysztof Obremski poddał analizie funkcjonowanie pojęcia „humanizm”, uszczypliwie konkludując, że „kiedy niemal wszystko może stać się humanizmem [...], wówczas im bardziej wielorako będzie on pojmowany, tym wyraziściej będzie pustawo” (Obremski 2021:100). Podobnie słowo „barok” stosuje się często w sposób zupełnie nieusprawiedliwiony, jakby bez świadomości, że obejmuje ono zjawiska nie tylko różnorodne, ale i przeciwstawne. Prowadzi to do licznych uproszczeń i nieporozumień, bo przecież barok jako taki jest „jedynie koncepcją historiozoficzną wymyśloną po okresie swego rzekomego istnienia” (Kurzej 2018: 10). Trudno jednak całkowicie odrzucić termin „barok”; można go zresztą z powodzeniem stosować jako określenie ogólne, odnoszące się do szeroko pojmowanego, wewnątrznie zróżnicowanego okresu dziejów kultury, bez prób podporządkowania mu opisywanej rzeczywistości. Takie jego użycie ułatwia brak wartościującego rozumienia (mimo że jeszcze nie tak dawno „barok” odbierano jako termin pejoratywny). Natomiast sprzęgany po wielokroć z „barokiem” „sarmatyzm” (zob. np. Elżanowska 1994) ma już inny charakter, bo w pojęciu powszechnym – zwłaszcza w publicystyce i programach szkolnych – trwają głównie jego negatywne konotacje (bądź uznawane powszechnie za kontrowersyjne), zwykle wewnątrznie sprzeczne, które następnie przekładają się na dwoiste postrzeganie całej nowożytnej kultury staropolskiej jako – tu oczywiście upraszczam – jakby dwóch kultur: tej „gorszej”, czyli bardziej polskiej, „sarmackiej” kultury „b” („sarmatyzmu”) i tej „lepszey”, czyli bardziej europejskiej i jakby „mniej naszej” kultury „a”.

Tym samym trudno mi nie uznać terminu „sarmatyzm” za byt zbędny. Jeśliby go bowiem rozumieć najprościej, wedle definicji wskazanej przez Adama Borowskiego, który pisał, że „w najszerszym znaczeniu sarmatyzm stał się [...] określeniem kultury staropolskiej czy w ogóle staropolszczyzny” i że jest to „synonim obyczajowości oraz duchowej i umysłowej kultury Rzeczypospolitej szlacheckiej” (Borowski 2001: 175) – to mogłyby go bez szkody zastąpić „synonimy” w postaci szeroko rozumianych „obyczajowości oraz duchowej i umysłowej kultury Rzeczypospolitej szlacheckiej”, które nie niosą ze sobą równie jednoznacznych, a upraszczających skojarzeń.

„Sarmatyzm” a sztuka

Jako historyk sztuki mam do rozważań nad sarmatyzmem szczególny powód, gdyż termin ów rozplenił się na niwie naukowej jako pokłosie wydanej w 1946 roku książki znakomitego

przedstawiciela naszej dziedziny, Tadeusza Mańkowskiego, *Genealogia sarmatyzmu* (1946). Wcześniej słowa „sarmatyzm” nie używano zbyt często, odnosząc je przede wszystkim do epoki stanisławowskiej, w której zresztą powstało. Bardzo długo było też nieobecne w historii sztuki. I nic dziwnego, jak bowiem wiadomo, „pomiędzy osiemnastowiecznym rozumieniem słowa sarmatyzm a nowym znaczeniem, jakiego nabrało ono w książce Tadeusza Mańkowskiego [...] istnieje olbrzymia czasowa luka, w której mieści się m.in. epoka romantyzmu. Z literatury tego okresu słowo to znika niemal całkowicie” (Waśko 2001: 10). Jeszcze w *Encyklopedii staropolskiej* Glogera (1900–1903: 199–200), jak i w późniejszej Brücknera, „sarmatyzm” to przede wszystkim pojęcie związane z epoką Stanisława Augusta. Nieco później Brückner stawia tezę, że jest to po prostu „inna (przypadkowa) nazwa dla tradycjonalizmu czy konserwatyzmu”, przy czym „sarmatyzm” byłby zarazem „miłością wszystkiego, co rodzime” (Brückner 1937–1939: 452, 453). Dla Ignacego Chrzanowskiego, autora wpływowej *Historii literatury niepodległej Polski*, „sarmatyzm” to jedynie ogólnikowa „dawna polskość”, której ucieleśnienie może być pozytywne (Wacław Potocki), albo negatywne (Jan Chryzostom Pasek), i tylko w czasach stanisławowskich „sarmatyzm” miał być wedle niego rozumiany jako „ogół ujemnych cech starodawnego życia” (Chrzanowski 1947: 327, 378, 441). Natomiast w pomnikowej publikacji *Polska, jej dzieje i kultura* z 1937 roku, Jan Stanisław Bystron określał „sarmatyzm” jako charakterystyczny dla drugiej połowy XVII i XVIII wieku „pewien typ myślenia i wzrosły na tem myśleniu typ kultury”, który „broniał tradycyjnej kultury Polski samostarczalnej i zadowolonej, opartej na dogmacie złotej wolności szlacheckiej” (Lam 1937: 371, 388). Można rzec, że powojenna książka Mańkowskiego wyciągnęła szczegółowe konsekwencje z tych ogólnych określeń Bystronia, dając terminowi „sarmatyzm” nowe życie. Reakcją na nią były wprawdzie recenzje, potem podstawowe i do dziś aktualne studia Tadeusza Ulewicza¹, wreszcie istna lawina publikacji, które termin „sarmatyzm” przyjęły i rozpropagowały. Odtąd jego istnienie uznawano za oczywistość. Skoro jednak – jak już zaznaczyłem – termin ten tak naprawdę nigdy nie dał się jasno i jednoznacznie zdefiniować, tym większe problemy wynikły przy próbach jego przeniesienia na niwę historii sztuki. Przy czym sam Mańkowski negował istnienie sarmatyzmu w sztuce, czyniąc warunkowo wyjątek dla dzieł orientalizującego rzemiosła. Poza tym polscy Sarmaci ukazani w jego książce są zasadniczo pozbawieni gustu i artystycznych ambicji. Wkrótce wszakże Tadeusz Dobrowolski przyczynił się do spopularyzowania pojęcia „portret sarmacki epoki sarmatyzmu”². Za jego przykładem podążyło wielu autorów z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i późniejszych. W rezultacie szereg zjawisk artystycznych uznano za typowe dla sztuki „czasów sarmatyzmu” czy „związanej z sarmatyzmem”. Typowa ich lista zestawiana była i bywa nadal przez różnych badaczy. I tak na przykład Tadeusz Chrzanowski wymieniał: kaplice kopułowe wzorowane na Kaplicy Zygmunto-wskiej na Wawelu, renesansowe nagrobki „rycerskie” w typie tzw. sansowinowskim, „portret trumienny [...] najbardziej sarmacki przejaw sztuki”, popularne figury Chrystusa Frasobliwego, srebrne sukienki naszych cudownych obrazów – jako wyjątkowy efekt nakładania się

¹ Mowa o dwóch studiach Tadeusza Ulewicza: *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI wieku* (1950) i *Zagadnienie sarmatyzmu w kulturze i literaturze polskiej* (1963), które zostały ostatnio wznowione w jednym tomie (Ulewicz 2006).

² Zob. Dobrowolski 1948, Dobrowolski 1962. Wcześniej jeszcze pojęcia „portret sarmacki” użył Ksawery Piwocki (1953: 222).

tradycji zachodniej, katolickiej, z tradycją chrześcijaństwa wschodniego – pyszne nad miarę rezydencje magnackie, „typ dworu z gankiem kolumnowym” (Chrzanowski 1988: 15).

Niewątpliwie wszystkie te zbiory dzieł współtworzą typowy, kulturowy krajobraz ziem dawnej Rzeczypospolitej. Konstatacja taka sama w sobie nie jest dowodem na ich oryginalność w skali europejskiej i wyłączenie przypisanie do Sarmacji, ani na przyczynowo-skutkowy związek z rzekomym „sarmatyzmem”. Jednego i drugiego trzeba by dopiero dowieść. Dowód zastępowany jest wszakże przez powszechny uzus, czyli zwyczaj stosowania wspomnianych terminów bez głębszego wyjaśnienia. Ma to istotne konsekwencje. Dobrym przykładem służy synteza dziejów sztuki polskiej czasów renesansu i manieryzmu pióra jednego z klasyków naszej dyscypliny, Mieczysława Złata. Słowa „sarmacki” i „sarmatyzm” pojawiają się tu jedynie ukradkiem, ale w miejscach znaczących. Między innymi właśnie w akapicie dotyczącym staropolskiego portretu. Czytelnik nie dowie się jednak z całkowitą pewnością, czy sformułowanie „portret sarmacki” oznacza dla autora zbiór dzieł o pewnych cechach stylistycznych, czy też jedynie wizerunki polskiej szlachty w delii albo kontuszu, w żupanie i przy szabli. Złat tego nie uściśla, zapewne z ostrożności, nie chcąc wdawać się w trudno rozwiązywalną kontrowersję. W rezultacie z jednej strony wskazuje na często przywoływane cechy stylistyczne „portretu sarmackiego” – miałyby być nimi „dekoracyjny przepych” i „statyczna, frontalna poza”, służące podkreśleniu „wysokiej pozycji społecznej i hieratycznej godności”, które zdają się „ważniejsze, niż uchwycenie głębszej prawdy o portretowanym” (Złat 2021: 318). Z drugiej strony zaznacza, że ta charakterystyka „nie odnosi się [...] do świetnego wizerunku młodego Stanisława Tęczyńskiego” (w delii i żupanie, i przy szabli!), ani też do polskich nagrobków renesansowych, bo leżąca postać z typowego, XVI-wiecznego nagrobka „ma w sobie więcej życia niż osoba patrząca na widza z sarmackiego portretu” (Złat 2021: 318). Czy zatem wspomniane nagrobki i portret Tęczyńskiego to dla Złata również dzieła „sarmackie”? Tego się już nie dowiadujemy. Wypada jednak przypomnieć, że Tadeusz Chrzanowski pisał o tychże nagrobkach właśnie jako o konterfektach „sarmackich”, wiążąc je z „sarmatyzmem”. Jeśli tak, to „sarmacki” nie byłby epitetem oznaczającym dzieła prymitywne. Tymczasem Złat kędy indziej wprost daje do zrozumienia, że późne, pozbawione maestrii dzieła Tomasza Dolabelli „mają już cechy całkowicie swojskie, wręcz sarmackie” (Złat 2021: 319). A zatem według niego (i nie tylko według niego) „sarmacki” oznaczałby w pewnych kontekstach „prymitywny”. Równocześnie ten sam badacz napisał o zamku w Krasieczynie, że skomplikowane treści jego ideowego programu „wrosły na gruncie kontrreformacji i rodzącego się sarmatyzmu” (Złat 2021: 269). Żeby uznać tę tezę za prawdziwą, trzeba by przyznać, że ów „rodzący się sarmatyzm” był zarazem monarchistyczny, jak i republikański, związany z reformacją, jak i z kontrreformacją oraz... z wysoką formacją intelektualną i artystyczną, a przy okazji prymitywny... Gdzie tutaj konsekwencja? Owszem, można się jej doszukiwać, ale tylko w ten sposób, że słowo „sarmacki” będziemy pojmować w zależności od kontekstu – podobnie jak działo się to w czasach króla Stanisława, gdy „Sarmata” mógł być albo obraźliwym mianem wyznawcy współczesnego „sarmatyzmu”, albo szlachetnym mianem dawnego Polaka. Właściwe rozumienie dyktował kontekst. Jeśli jednak jakiś termin ma zaistnieć w pracy naukowej, powinien być znacznie bardziej przejrzysty i jednoznaczny.

Dodajmy, że m.in. dzięki ostatniej monografii Jana K. Ostrowskiego (2019) wiemy, że nie da się mówić o formalnej oryginalności staropolskiego portretu w Europie, jeśli definio-walibyśmy go li tylko jako dzieła malowane „płasko”, w upraszczającej manierze, którą dość

powszechnie przyjęło się nazywać „sarmacką”. Jest ona bowiem ledwie częścią powszechnego na naszym kontynencie zjawiska portretu prowincjonalnego marnej klasy, którego egzemplarze zapełniają magazyny muzealne i korytarze starych rezydencji Zachodniej Europy. Na salonach i stałych ekspozycjach prestiżowych kolekcji znajdziemy je niemal wyłącznie we wschodniej Europie: w Polsce, na Ukrainie, Białorusi, w Rosji, Rumunii i na Węgrzech. Ów słaby jakościowo portret można jednak owocnie badać zarówno od strony jego artystycznej banalności, jak i mniej banalnej ikonografii i kulturowych kontekstów, czego doskonałym dowodem jest wspomniana publikacja Jana K. Ostrowskiego. Poza tym w spuściźnie sztuki staropolskiej pozostaje niemały zasób portretów wysokiej próby, które w powyższym zbiorze się nie mieszczą, a przecież ukazują polską szlachtę w narodowym stroju. Nie łączy ich wspólnota stylu; wyszły najczęściej spod pędzla malarzy przybyłych do Rzeczypospolitej z Zachodu, reprezentujących różne maniery artystyczne. Ale dodajmy tu jedno jeszcze zastrzeżenie Jana K. Ostrowskiego, że mianowicie „dzieła sztuki wyrosłe na gruncie sarmackiej kultury nie muszą koniecznie przedstawiać ubranego w sarmacki strój wąsala” (1990: 171).

Powstaje zatem dylemat. Termin „portret sarmacki” można bezpiecznie stosować albo w wypadku, gdy odnosimy go do osób portretowanych, zwanych Sarmatami, albo do wszystkich portretów namalowanych w Sarmacji, niezależnie od ich formy i niezależnie od ubioru portretowanego. Nie da się natomiast utrzymać tej nazwy w roli terminu, który określa zbiór dzieł o konkretnej artystycznej odrębności, wykazujących wspólny styl. A mimo to termin „portret sarmacki” wciąż bywa stosowany w tym ostatnim znaczeniu. Jakkolwiek by było, w każdym razie odzwierciedla on swoistość polskiego ubioru, poza którym „nie jest jasne, jakie formy mogły być typowo sarmackie” (DaCosta Kaufmann 2004: 147).

Tyle o portrecie. Powróćmy jednak jeszcze do terminu „sarmatyzm”. W literaturze naukowej, zwłaszcza spoza naszej dyscypliny, przywołuje się niekiedy klasyczne studium Mariusza Karpowicza *Sztuka oświeconego sarmatyzmu* (1970 [wyd. 1], 1986 [wyd. 2]) jako dowód na istnienie „sarmatyzmu w sztuce”. Owszem, Karpowicz poświęcił szereg stron swej książki narodzinom i rozwojowi legendy o sarmackim pochodzeniu Polaków, ale w analizowanych dziełach nie wskazał żadnego jej śladu. W istocie zajmuje go inne zjawisko: wysublimowany, klasycyzujący gust, któremu hołdowali w swoich artystycznych przedsięwzięciach niektórzy magnaci ostatniej ćwierci wieku XVII. Słowa „sarmatyzm” użył w tytule jedynie jako ornamentu (z pewnym wyjątkiem, do którego jeszcze powrócę).

Nieco inaczej ma się kwestia studiów i esejów Tadeusza Chrzanowskiego, który sam siebie nazywał niekiedy – nieoficjalnie – „dyżurnym Sarmatą” pośród historyków sztuki. Należał do badaczy, którzy, odrzucając rozumienie sztuki sarmackiej w kategoriach stylistycznych, uznawali jednak, że można wiązać z „sarmatyzmem”, czy też uznać za „sarmackie” pewne zjawiska co do stylu różnorodne, ale wspólnie świadczące o swoistości kultury Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Tak więc Chrzanowski zasadniczo przestrzegał, że „sarmatyzm to nie styl” oraz że nie można stawiać „znaku równania między tym pojęciem a barokiem”, jak też wykluczał posługiwanie się „w stosunku do sarmatyzmu pojęciem zamiennym »rodzimości«” (Chrzanowski 1988: 10; jest to zresztą stanowisko większości współczesnych badaczy nowożytnej sztuki polskiej). Jednocześnie jednak Chrzanowski na tych samych stronach formułował wnioski przydające „sztuce epoki sarmatyzmu” znamiona odpowiednika tegoż „sarmatyzmu” jako „stylu bycia”, który odciskał się na rodzimej rzeczywistości artystycznej. Pisał zatem:

Spośród wielu jej [sztuki epoki „sarmatyzmu” – przyp. J.K.] cech do najważniejszych zaliczyłbym: wielość przy dość dużym stopniu unifikującego, powszechnego konsensusu, wielokierunkowe orientowanie się i dochodzenie przez to do swoistego eklektyzmu, zamiłowanie do bogactwa i sutości raczej niż finezji, a wreszcie specyficzny typ uczuciowości, na której się nadbudowuje mentalność pełna dziwacznych sprzeczności (Chrzanowski 1988: 12).

W kolejnych zdaniach autor zastrzegł, że powyższe określenia to jedynie „niezbyt jasno sprecyzowane cechy”. No właśnie – i nic dziwnego, że fascynujące pisarstwo Tadeusza Chrzanowskiego samo ma po części taki właśnie „sarmacki” charakter. Trudno mu jednak odebrać zasługę doskonałego ujmowania w słowa specyfiki naszej sztuki nowożytnej w jej regionalnym charakterze, częstokroć trudnym do scharakteryzowania. Zarazem, wbrew jego oficjalnym intencjom, ale *nolens volens* także i za jego sprawą, terminy „sarmacki barok”, „sarmatyzm w sztuce” czy kategorie „swojskości” albo „rodzimości” (szczególnie nieszczęśliwe, bo odgórnie promowane w latach 50. XX wieku) lub ewentualna „sarmackość”, wciąż pojawiają się na marginesie poważanych syntez i studiów. Przybierają przy tym często znaczenia, w które nie wyposażyli ich pierwotni autorzy. Szczególnie silnie widać to poza granicami naszej dyscypliny; to przecież spod pióra historyka literatury wyszło hasło umieszczone w powszechnie uznanym słowniku, w którym czytamy, że „cechy, wartości i antynomie sarmatyzmu znalazły wyraz [...] przede wszystkim [...] w sztuce [...]. Stylem, który przeważał i nadawał ton wszystkim wytworom sztuki, był barok sarmacki” (Kostkiewiczowa 2002: 551). Jak już wiemy, żaden chyba współczesny historyk sztuki nie podpisałby się pod tym stwierdzeniem.

Mam wrażenie, że w nowszych badaniach nad sztuką „sarmatyzm” czy „sarmackość” nie są już traktowane z większą powagą, pozostają raczej ornamentem, przywoływanym okazjonalnie i retorycznie, na przykład gwoli wygodnej kompozycji wywodu. Autorka monografii Jana Klemensa Branickiego jako twórcy swego własnego wizerunku „poprzez sztukę”, nadała książce znamienity tytuł *Sarmata nowoczesny*, dzieląc ją na część „europejską” i „sarmacką” (Oleńska 2011). Zabieg ten miał odzwierciedlać dwoistość postawy magnata, który w sztuce hołdował gustom francuskim, ale chadzał w kontuszu i dokonał również szeregu fundacji o charakterze – w opinii autorki – „sarmackim”. A jednak ona sama pisze, że jest to „pozorna antynomia”, użyta jedynie „dla podkreślenia dwoistości postawy hetmana” (Oleńska 2011: 35). Można by zapytać, czy postawa Branickiego rzeczywiście była „dwoista”, skoro tytułowa „antynomia” okazuje się „pozorna”? Autorka zauważa przecież, że w świadomości bohatera jej studium podział taki zapewne nie istniał. Pierwszym zaś przykładem jego „sarmackiej” działalności miałyby być wielkie epitafium Branickich, ufundowane przez Jana Klemensa w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie. Badaczka, powołując się na podobne zdanie Tadeusza Chrzanowskiego (1988: 261), stwierdza, że dzieło to jest „sarmackim monumentem w niesarmackiej świątyni” (Oleńska 2011: 260). Tę konstatację motywuje jednak tylko treścią epitafium, poświęconego chwale rodu, wraz z wielkim olejnym obrazem, ukazującym bitwę pod Wiedniem, w której walczył upamiętniony nieboszczyk, Stefan Branicki. Artystyczne formy barokowego monumentu są wszakże jednoznacznie europejskie, konkretnie rzymskie, nadto wysokiej klasy artystycznej. Pod względem plastycznym nie wylamuje się on bynajmniej z architektonicznego kontekstu kościoła św. Piotra i Pawła, w którym go umieszczono. Czy zatem można go określić jako „sarmacki” wtręt w niesarmackiej świątyni? Myślę, że „sarmacki” tak, ale równie dobrze „polski” i nie

„wtręt”, a raczej „akcent”, który nie stoi wcale w sprzeczności z architekturą kościoła, równie „sarmacką”, w znaczeniu: powstała w sarmackiej Rzeczypospolitej, co nie znaczy, że „nieeuropejską”.

Nic dziwnego więc, że w ostatnich kilkunastu latach podniosły się głosy, w których wybrzmiewa żal, iż „pojęcie »sztuka sarmacka« zrobiło niezasłużoną karierę” oraz że jest używane „przez niektórych historyków sztuki w roli swoistego naukowego »wytrychu«” (Czyżewski [&] Walczak 2008: 254)³. Trudno nie przyznać racji tej opinii.

Czy w takim razie w ogóle warto analizować zjawiska artystyczne, posługując się pojęciem „sarmackości”? Próbując odpowiedzieć na tę kwestię twierdząco, pozwolę sobie na początek postawić tezę dość oczywistą, że zamieszanie wokół terminu „sarmatyzm” wynika między innymi ze społecznego oczekiwania na naukowe potwierdzenie odrębności kultury staropolskiej, którą na pierwszy rzut oka najłatwiej wskazać wizualnie, a zatem – w dziedzinie sztuki. Ogół postrzega tę odrębność *a priori* poprzez narodowy strój uwieczniony na „sarmackich” portretach albo, na przykład, przez nieistniejący obiektywnie „renesans lubelski”. Sprawia tak „cechujące chyba każdego odbiorcę sztuki pragnienie obcowania z dziełami oryginalnymi i niezwykłymi”, które to pragnienie wspomagają „bazujące na emocjach argumenty nacjonalistyczne [...] szczególnie trudne do obalenia” (Blaschke 2011: 25).

Nieszczęśliwy termin „sarmatyzm”, mimo że stworzony jako pejoratywny, skoro raz skojarzył się z narodową odrębnością, przyjęty został również przez ogół jej zagorzałych obrońców. Naszej dyscyplinie pozostało albo usunąć się w cień, albo potwierdzić powszechne odczucia i zarazem istnienie „sarmatyzmu” w świecie sztuki. Część dawnych badaczy tak jakby schlebiała tym oczekiwaniom – niewątpliwie w dobrej wierze. W tym duchu organizowano liczne konferencje, dyskusje, monumentalne wystawy. Nie pozwoliły one wprawdzie na przekonujące rozpoznanie „sztuki sarmackiej” jako ekspozytury „sarmatyzmu”, ale walczyły na rozwój badań nad naszą sztuką nowożytną. Dziś, gdy badania rozwijają się z nową dynamiką, problem „sarmatyzmu w sztuce” czy „sztuki sarmackiej” przestał już chyba budzić emocje na niwie naukowej. Terminy te wciąż dobywają się tu i ówdzie na powierzchni literatury przedmiotu, ale nie w dyskursie wiodącym.

Ars sarmatica

A jednak myślę, że można pokusić się o syntetyczne nakreślenie zarysu tego, co określiłbym terminem *ars sarmatica* – *sztuka sarmacka*, nie w znaczeniu „sztuka staropolska” czy „sztuka w dawnej Polsce”, ale węższym: *sztuki sarmackiej* jako dzieł i zjawisk artystycznych szczególnie związanych z kulturą osobnością Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku. Trzeba przy tym mieć na względzie, że sztuka powstająca w dawnej Rzeczypospolitej nie da się podzielić na „sarmacką” i „niesarmacką” (*vel* „polską” i „niepolską”) ze względu na styl, gatunek, narodowość twórcy. Kryterium formalne nie jest tu istotne. W przyjętym wyżej znaczeniu *ars sarmatica* wyodrębnia się przez swoją funkcję i/lub ikonografię, które odzwierciedlają

³ Przywołany artykuł obala popularną tezę Tadeusza Chrzanowskiego i Mariusza Karpowicza o rzekomej oryginalności polskich srebrnych sukienek na świętych obrazach, wykazując, że podobne powstawały masowo w całej Europie Zachodniej. Rzecz się ma podobnie z wielu rzekomo „oryginalnymi” dziełami czy zjawiskami sztuki powstałej w Polsce w epoce nowożytnej.

większą lub mniejszą „osobność” poszczególnych dzieł lub artystycznych zjawisk na tle europejskim i/albo w ramach ich specyficznej roli w kulturze nowożytnej Polski. Innymi słowy, można by prześledzić „sztuki polskiej drogi dziwne”, by użyć sformułowania Mariusza Karpowicza (1994).

Ten obszar sztuki ma już obszerną literaturę przedmiotu, ale mimo że wciąż pojawiają się możliwości i perspektywy dalszych badań, synteza tak pomyślanej *sztuki sarmackiej* chyba nadal czeka na swój czas i autora. Zaznaczam, że nie chodzi tutaj o ikonografię polityczną naszych władców, choć nader często mowa byłaby o zjawiskach widocznych w jej zwierciadle. I choć odrzucam inkryminowany termin „sarmatyzm”, to oczywiście myślę również (ale nie wyłącznie) o wielu problemach i zjawiskach, które zwykle się z nim wiąże. Ważnym postulatem byłoby też wyjście nie od idei, lecz od analizy wybranych artefaktów i tego, co mówiły swoim współczesnym. Raz jeszcze przywołam w tym miejscu niedawną monografię staropolskiego portretu pióra Jana K. Ostrowskiego, dla którego pojęcia „sarmatyzmu” i „portretu sarmackiego” nie są ani kluczowe, ani nieobecne; oddał im miejsce takie, na jakie zasługują – zewnętrzne wobec samych dzieł (Ostrowski 2019). Przedmiotem jego studium jest, innymi słowy, właśnie *ars sarmatica*.

Poniżej podaję szkicowo pomysł, który można by nazwać *pars pro toto* takiej syntezy z przykładami dzieł sztuki, które – między wieloma innymi – mogłyby znaleźć w niej swoje omówienie, albo trafić na wystawę pod tym samym tytułem. Pozwoliłem sobie wskazać szczególnie na te, które stały się niedawno lub są obecnie przedmiotem moich własnych dociekań.

Wybór postępuje wedle jednego z możliwych porządków – w tym przypadku tego, który obrał Wespazjan Kochowski dla swojej *Psalmodii polskiej*. Taka *ars sarmatica* ukazywałaby sztukę Sarmacji pod kątem dzieł odzwierciedlających więzy łączące jej obywatela z Bogiem, monarchą, ze wspólnotą pozostałych obywateli i ich historią, wreszcie z jego własnym „domem” i legendarnymi protoplastami (tu i dalej pominąłem tylko dwa ważne punkty, które winny zająć miejsce pierwsze i przedostatnie – ich tytuły winny brzmieć: *Bóg Sarmatów* i *Sarmatów portret własny*).

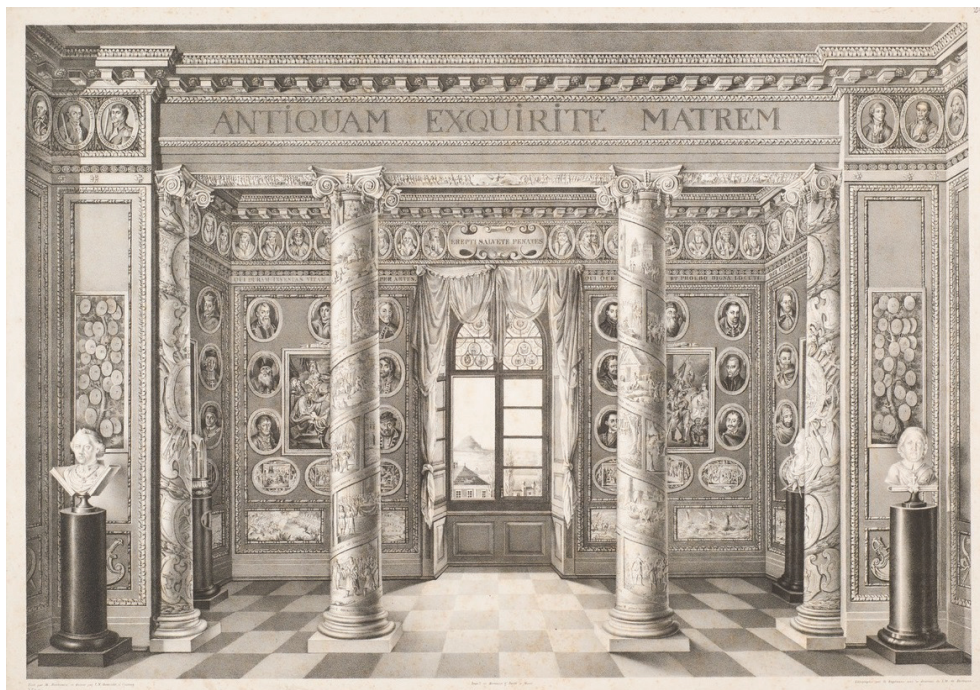
Genealogia sarmacka

*Z nich Bóg wyprowadził Lecha i Czecha: i osadził nimi te knieje,
które przedtem osiadali ludzie z jaszczurczymi oczyma.*
Wespazjan Kochowski, *Psalmodia polska*, Ps. V, 75⁴

W sztuce sarmackiej nie ma nawet śladu mitu sarmackiego, a już tym bardziej tak zwanego mitu podboju, który rzekomo miał być „uporczywie”⁵ głoszony przez polską szlachtę. To teza nieprawdziwa. Szlachta nie uważała się za stan odrębny etnicznie, a mit podboju po prostu nie zaistniał. Jego ślady dostrzec można dopiero w czasach Sejmu Wielkiego,

⁴ Tu i dalej cyt. za Kochowski 1991.

⁵ Jak mylnie utrzymuje Jan Sowa, zob. Sowa 2011: 262.



**Il. 1. Obrazy Michała Stachowicza w Gabinetzie Historycznym
pałacu biskupów krakowskich (1816–1821)**

Litografia Jana Nepomucena Danielskiego, przed 1830 r.
Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie.
Repr. za www.pauart.pl

kiedy prawdopodobnie narodził się, ale bynajmniej nie rozpowszechnił – chyba, że w wąskim kręgu reformatorów, jako niemal dosłowna kalka rewolucyjnego mitu o pochodzeniu francuskiej szlachty od Franków, a pozostałych stanów od Galów (zob. Kruk-Siwiec 2022, Kowalski 2020).

W polskim piśmiennictwie nowożytnym funkcjonowało kilka wersji mitu o pochodzeniu Polaków od Sarmatów lub Wandalów – ten ostatni wariant był przez jakiś czas konkurencyjny wobec mitu sarmackiego (zob. Paszyński 2016: 97–143). Zasadniczo wszystkie one utrzymywały, że Sarmaci to Słowianie i nie wskazywały na jakiegokolwiek etniczne różnice pomiędzy chłopami a szlachtą. Jak wiadomo, mit sarmacki był zaledwie jednym z licznych europejskich mitów tego rodzaju. Jednakże o ile, na przykład, we Francji mit pochodzenia Francuzów od Trojan miał swoją ikonografię, i to zarówno w średniowieczu, jak i w czasach nowożytnych, to w Polsce mit sarmacki objawił się w sztukach plastycznych dopiero po upadku Rzeczypospolitej, do tego bardzo skromnie, bodaj ledwie w postaci dwu obrazów Michała Stachowicza, namalowanych w ramach cyklu dziejów narodowych, które zamówił biskup Jan Paweł Woronicz do swojej krakowskiej rezydencji [il. 1]⁶. Mieczysław

⁶ Biskup krakowski Jan Paweł Woronicz zamówił u Michała Stachowicza freski i obrazy, wykonane w latach 1816–1821, pośród których znalazło się wyobrażenie „Henetów i Paflagonów z wodzem Antenorem, po zburzeniu Troi do Liryi żeglujących” oraz „Sarmatów, pod dowództwem Alana, z gór kaukazkich na niziny roxolańskie zstępujących”; są to jedyne sceny narracyjne dotyczące mitycznych protoplastów narodu, po których „mijając

Porębski umieścił ów cykl w ramach tak zwanego „neosarmatyzmu” (Porębski 1961: 43–78). Wcześniej mit sarmacki w zasadzie nie pojawiał się w szlacheckich genealogiach, czy to pisanych, czy malowanych. Można stąd wysnuć wniosek, że uwaga dawnych Polaków nie skupiała się szczególnie na sarmackim micie, co ujawniają pospołu monografie Marii Kałamajskiej-Saeed (2006) i Joanny Orzeł (2016: 128–173), dotyczące odpowiednio: malowanych galerii przodków i szlacheckiej mitologii. Tylko nieco lepiej prezentuje się ikonografia rodowodów sięgających mitycznej genealogii rzymskiej. Sięgnął do niej Jan Dobrogost Krasieński, zamawiając do swojego warszawskiego pałacu płaskorzeźbę dłuta Andreasa Schlütera. Ukazuje ona na frontonie pałacowej fasady pojedynkę mitycznego przodka Krasieńskich, Rzymianina Valeriusa Corvina, z wodzem Galów. Mariusz Karpowicz to właśnie dzieło opisywał jako wynikające z „sarmatyzmu” w jego magnackim wydaniu (Karpowicz 1986: 148). Trzeba jednak zastrzec, że pozostaje ono w skali kraju unikatowe, a poza tym w istocie swojej z legendą sarmacką niezwiązane. Znacząco obfitsza jest sztuka poświęcona historii i genealogii bajecznej czasów wczesnego średniowiecza, w którym obywatele Sarmacji chętnie umieszczali swoich antecesorów, z reguły jednak nie sięgając dalej, niżeli do króla Lecha. Szczególną zaś popularnością cieszył się pośród szlachty potomek lechowego pokolenia – Piast, zwykle uważany za prostego chłopca (na ten temat zob. Bömelburg 2011: 490). Ciekawy zabieg ikonograficzny w tym obszarze przeprowadzili w II połowie XVI wieku Czarnkowscy, tworząc artystyczną oprawę swojej mitycznej genealogii w postaci rodowej nekropoli stylizowanej na średniowieczną – czyli fary w typie charakterystycznym dla piętnasto- i szesnastowiecznych fundacji wielkopolskiego możnowładztwa – w której znalazła się brązowa płyta nagrobna–cenotaf, przywołująca średniowieczne wzory [il. 2]. Widnieją na niej trzej mityczni przodkowie, założyciele zarazem rodu Czarnkowskich, jak i miasta Czarnkowa, przy czym zleceniodawca dokonał zabawnych operacji, rzekłbym: „lustracyjnych”, na imionach i tożsamości bajecznych praszczurów, aby wywikłać ich z niepożądanego skojarzenia (zob. Kowalski 2019b). Podobne zabiegi miały oczywiście miejsce w całej Europie, tu jednak tyczą się ściśle historii lokalnej.

Od potrójnego portretu przodków prosta już droga do całych portretowych galerii antenatów. Są one fenomenem artystycznym zarówno typowym, jak i inspirującym do szczegółowych badań, których owocność poświadczają m.in. wspomniane wyżej monografie Marii Kałamajskiej-Saeed i Jana K. Ostrowskiego.

dalsze wywody, przechodzi się do Lechitów”; jeszcze tylko na „podniebiu” jednego z przejść ukazano jako patriarchę i przodka Słowian – Assarmota, błogosławiącego rozchodzące się na różne strony narody słowiańskie. Powyższy opis niezachowanych dekoracji (uwiecznionych szczęśliwie na XIX-wiecznych litografiach) pochodzi z relacji prasowej „Pałac biskupów krakowskich” 1822, cyt. za Michalczyk 2011, T. I: 152–175).



Il. 2. Walenty Kunink, spiżowa płyta nagrobna antenatów Czarnkowskich z czarnkowskiej fary, 1602 r.

Fot. Piotr Łysakowski

Sarmata a jego wspólnota

*Zrozumieć, królowie, że od Boga ten klinot: a uczcie się,
którzy sidła swobodzie stawiacie, że wolność polską ma Pan w opiece swojej.*
Ps. VII, 13

Przy zagadnieniu artystycznego refleksu uczestnictwa rodu i jednostki we wspólnocie, pojawiła się na horyzoncie badań kwestia obrazu wolności, równości i jej instytucji, kreowania przestrzeni obywatelskich obrad i zgromadzeń oraz obrazu szlachcica-obywatela. Jerzy Lileyko przedstawił kompleksowy obraz rozwoju przestrzeni, w których sejmowały stany Królestwa Polskiego, a potem Rzeczypospolitej Obojga Narodów (Lileyko 2013). Oczekują natomiast badań przestrzenie obrad sejmikowych, przestudiowane w niewielkiej części, acz z ciekawymi wynikami (zob. np. Karpowicz 1994: 189–199; Smoliński 2009; Zwierzykowski, Tacka 2016). Studium, w którym Krzysztof Gombin zajął się kulturowym i artystycznym kontekstem obrad trybunalskich w Piotrkowie i Lublinie (Gombin 2013), nie doprowadziło do rozpoznania odrębnej, „trybunalskiej” ikonografii – wskazując jedynie na szereg dzieł, nienaznaczonych szczególnie odrębnością artystyczną i ikonograficzną, które towarzyszyły sądowym posiedzeniom. Unikatowym przykładem miejsca innych, bo bardziej towarzyskich zgromadzeń obywatelskich – co do których nie wiemy, jak się odbywały – był zapewne dziedziniec zamku Krzyżtopór w Ujeździe, o niezwykłym programie ikonograficznym. Budowla ta sama w sobie jest oryginalną kreacją architektoniczną, zaprogramowaną rękami Włocha na zamówienie możnego Sarmaty [il. 3]. Notorycznie powtarzaną tezę, wedle której zamek ów obliczony był li tylko na wyeksponowanie rodowej pychy Krzysztofa Ossolińskiego, skorygował już dawno Stanisław Mossakowski. Galeria portretów umieszczonych niegdyś w niszach elewacji dziedzińca nie ukazywała członków rodu właściciela, lecz była świątynią pamięci najważniejszych szlacheckich familii całego województwa sandomierskiego. Skądinąd badacz zestawiał ją ze znanym frontispisem herbarza Szymona Okolskiego (Mossakowski 2002). Mamy więc tutaj do czynienia z podkreśleniem republikańskiego charakteru sarmackiej monarchii mieszanej (*monarchia mixta*), co nie dziwi u brata jednego z jej głównych ideologów.

Mamy też szeroką, choć rozproszoną ikonografię polskiej wolności i ustroju, przywoływaną i analizowaną w wielu opracowaniach, czy to w aspekcie samego państwa, czy władzy (zob. np. Górska 2005, Pfeiffer 2002), obecną zarówno w malarstwie, jak grafice i rzeźbie, w dziełach pojedynczych i całych programach ideowych świątyń i wnętrz świeckich. Jako drobny przykład przywołałbym tutaj alegoryczny obraz *Rokoszu Zebrzydowskiego* z pierwszej ćwierci XVII wieku. Jest to pozostałość po wyposażeniu nieokreślonej rezydencji magnackiej na południowo-wschodnich Kresach, dziś w Lwowskim Muzeum Historycznym. Ten swoisty polityczny rebus zainspirowany został przez wcześniejszy o kilka dekad, łaciński utwór Jana Dymitra Solikowskiego *Apocalipsis*, przerabiany i przywoływany zależnie od okoliczności przez ponad stulecie (zob. Chrościcki 1983: 81, Pfeiffer 2002: 101). Drugi przykład to frontispis zbioru *Niepróżnujące próżnowanie* Wespazjana Kochowskiego. Poeta niewątpliwie uczestniczył w projektowaniu tej erudycyjnej ryciny, która ma, jak się zdaje, ambicje ukazania *sui generis* całościowego pejzażu Sarmacji – jako alegorycznego obrazu



Il. 3. Zamek Krzyżtopór, widok od bramy wjazdowej.

Fot. Tomkowicz 1896

poezji polskiej i sarmackiego obywatelstwa, z autorem jako obywatelem i wieszczem na planie pierwszym (zob. Eustachiewicz 1981, Kowalski 2016: 270–276⁷).

Sarmata a jego monarchowie

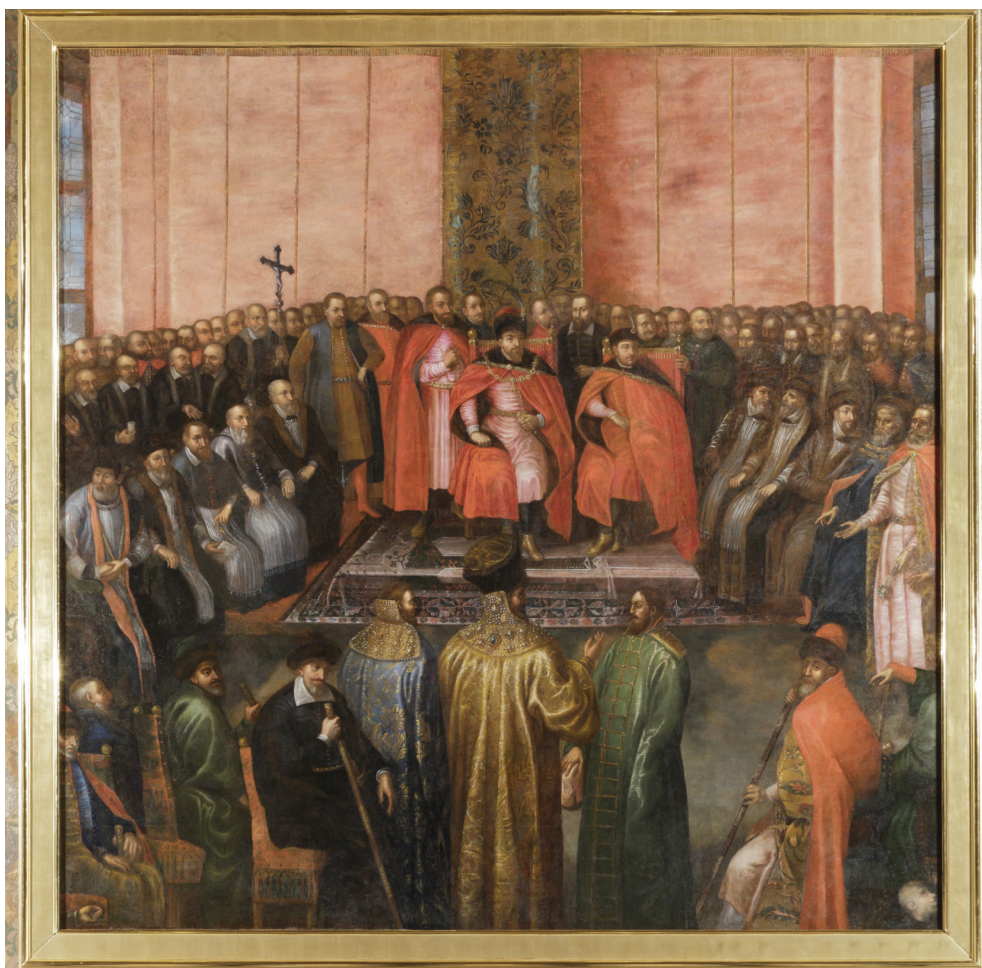
*Fortunni monarchowie, którzy za ordynansem Jehowy trony osiadacie:
a namiestnikami bywszy, pomnicie się być ludźmi i dla ludzi wywyższonymi.*
Ps. VIII, 15

Nieco tylko później od obrazu *Rokoszu Zebrzydowskiego* powstało pierwsze być może w dziejach naszego malarstwa, monumentalne wyobrażenie polskiego sejmu pędzla Tomasza Dolabelli, o dziwo, nie uwzględnione przez Jerzego Lileykę w przywołanej powyżej monografii. Widniało ono w Drugiej Antykamercze Zamku Królewskiego w Warszawie. Temat i forma tego obrazu znane nam są tylko pośrednio, na podstawie ogólnikowych wzmianek w źródłach pisanych i z dwóch współczesnych Dolabelli przekazów wizualnych: grafiki

⁷ Przywołana publikacja mego autorstwa ma charakter popularny. Na druk oczekuje natomiast artykuł *Wespazjana Kochowskiego Arx felicitatis. O frontispisie „Niepróżnującego próżnowania”*, będący poszerzoną wersją referatu wygłoszonego w marcu 2022 roku na konferencji *Pisanie i czytanie architektury*, zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej UAM.

Tomasza Makowskiego oraz domniemanej repliki wielkiego formatu, malowanej na płótnie (340 x 340 cm – są to wymiary już po znacznym, co najmniej kilkudziesięciocentymetrowym przycięciu płótna na wszystkich jego krawędziach). To ostatnie dzieło, czyli domniemana replika pochodząca z połowy XVII wieku⁸, zdobiło zapewne jedną z wielkich rezydencji magnackich na południowo-wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej. Później przechowywano je w pałacach Sanguszków w Lubartowie i Zasławiu, a następnie w Podhorcach; dziś znajduje się w zbiorach Lwowskiego Muzeum Historycznego. Dopiero niedawno, po przeprowadzonej konserwacji i usunięciu przemalowań, wychyńnięło z czasowego niebytu w swojej dawnej postaci i mogło stać się przedmiotem szczegółowszej analizy (zob. Kowalski 2022a).

Ukazuje ono [il. 4] tak zwany „hołd ruski”, a właściwie przekazanie Zygmuntowi III wziętych do niewoli carów Szujskich, w obliczu sejmujących stanów. W dostępnej nam



Il. 4. Hetman Stanisław Żółkiewski w obecności sejmujących stanów Rzeczypospolitej przekazuje Zygmuntowi III wziętych do niewoli carów Szujskich, poł. XVII w. Domniemana replika dzieła Tomasza Dolabelli. Lwowskie Muzeum Historyczne. Fot. Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

⁸ Tak ostatnio datował ten obraz Jerzy Żmudziński (2020: 103, 106).

dzis wersji jest to *sui generis* traktat, czy manifest polityczny, w którym monarcha objawia się zaledwie jako *primus inter pares*. W przeciwieństwie do niemal wszystkich innych jego podobizn wykonanych za żywota, Zygmunt III widnieje tutaj w delii i żupanie, w dodatku w towarzystwie tronującego bok w bok królewicza Władysława Zygmunta, z którym tworzy jakby parę dwu *quasi*-konsulów sarmackiej Republiki. Przy czym owi „równi” to portretowo oddani kanclerze i podkanclerzowie, marszałkowie wielcy i nadworni, wraz z marszałkiem koła poselskiego i hetmanem polnym, w otoczeniu senatorów i posłów. W sumie jest to portret zbiorowy najważniejszych dostojników Rzeczypospolitej, a pośrednio całej sarmackiej wspólnoty politycznej. Niektórych wyeksponowano szczególnie. Zwracają uwagę dwaj, zwróceniu ku widzom marszałkowie koronni: wielki – Zygmunt Gonzaga Myszkowski i nadworny – Mikołaj Wolski.

Pytanie, czy ekspozycja obrazu o takiej wymowie rzeczywiście była pożądana przez króla Zygmunta? Można się domyślać, że nie tolerowano by jej w żadnej innej rezydencji monarszej niż polska. Wystarczy porównać wyobrażenia francuskich Stanów Generalnych obradujących prawie w tym samym czasie w Paryżu, na których monarcha zajmuje miejsce nieomalże boskie, starannie oddzielony także od dostojników królestwa. Zresztą na innych rycinach ten sam Zygmunt III, jak i jego synowie, objawiają się chwalebnie wywyższeni ponad swoje otoczenie. Dlatego też sądzę, że oryginalne płótno z Zamku Królewskiego wyglądało nieco inaczej niż zachowana rzekoma replika. Zapewne znacznie bliższe było rycinie Tomasza Makowskiego, na której dostojność króla podkreślono o wiele silniej.

Monarcha a jego sarmaci

*Następuj szczęśliwie, wojuj mężnie, o królu: i wszelką radę twoję
niech Pan Bóg zastępów mocą swoją utwierdza.*

Ps. XXIII, 8

Zatrzymajmy się przy ikonograficznym typie *rex armatus*, w którego ramach aż do połowy XVII wieku monarcha ukazywany był w pełnej zbroi płytowej lub jej najważniejszych elementach. Za wzorem monarszym postępować zaczęli panowie i szlachta. Przedmiotem pierwszym był tutaj kamienny posąg Zygmunta I dłuta Bartolomea Berecciego w wawelskiej kaplicy, naśladowany bez mała stulecie. Tak narodził się fenomen polskich, renesansowych nagrobków „rycerskich”, niezwykle zarówno przez wielką liczbę dzieł, jak ich wyjątkowy poziom artystyczny i niezmiennie „rycerskie” formy. Niedawne studium Rafała Stanisława Nawrockiego dowiodło, że popularność i długie trwanie tego typu monumentu wynikły nie tylko z monarszego przykładu; przyczyniły się do nich również „idee rycerskie, które leżały u podstaw tego zjawiska” (Nawrocki 2021: 169). Nic dziwnego: dwustuletnie trwanie Rzeczypospolitej jako przedmurza Zachodu możliwe było dzięki temu, że „Polak od pola rzecon”, czyli że każdy szlachcic miał obowiązek stawać w polu jako obrońca ojczyzny. Oczywiście służba w szeregach jazdy polskiego autoramentu dawała szlachcicowi szczególny tytuł do chwały, jak i szczebel do politycznej kariery. W tym obszarze sytuuje się temat *sepulcrum* kresowego wojownika (Bernatowicz 2000) z kulminacją w żółkiewskiej kolegiacie, która powstała jako „pomnik chwały polskiego rycerstwa” (Petrus 1994: 65)

i aż do czasów panowania Jana III obrastała w dzieła, współtworzące ten wyjątkowy, ikonograficzny *Gesamtkunstwerk*. Innego rodzaju zespoły to rezydencje wielkich wodzów w Podhorcach i Wilanowie, odpowiednio: znane głównie z ikonografii i rozproszonego dziś wyposażenia (Ostrowski i in. 2001), lub zachowane niemal kompletnie (zob. np. Fijałkowski 1983). Wreszcie na dogłębną analizę oczekuje ikonografia obywatelskiego wojska bez analogii w nowożytnej Europie – husarii, o której Jan III powiedział, że „takiej milicji żaden inszy nad polski naród nie ma i mieć nie może” (cyt. za Sikora 2020: 254). Mimo obszernej bibliografii historycznej i historyczno-artystycznej oraz kompendiów ikonograficznych (zob. Sikora, Szleszyński 2014), obraz jazdy polskiego autoramentu w sztuce wciąż stawia nam zaskakujące pytania, w tym podstawowe, dotyczące stosunku wyobrażeń do rzeczywistości i jego przyczyn. Jawią się tu różne ciekawe zjawiska. Choćby takie, że o ile zwykle przykład szedł z góry – to znaczy: ikonografia konterfektów magnackich i szlacheckich naśladowała wzory monarsze – o tyle w wieku XVII zdarzało się na odwrót, ponieważ „królowie Polski identyfikowali się również jako członkowie szlachty [...] i wyobrażani byli jako Sarmaci” (DaCosta Kaufmann 2004: 146), obok portretów w stroju zachodnim. Owo upodabnianie się króla do sarmackich poddanych ma wiele ciekawych aspektów, po części dobrze zbadanych (zob. Poniński 2017), z finałem w postaci całkowitego odrzucenia żupana i kontusza przez Stanisława Augusta (zob. Dygdała 2014). Jednym z takich aspektów jest przypadek pancerza kolczego, który w pewnym momencie wszedł do ikonografii monarszej. Pancerz, wespół z innymi miękkimi formami zbroi, należał wówczas do wyposażenia tzw. jazdy pancernej o statusie początkowo wyraźnie niższym niż oddziałów elitarnej husarii. Zapewne też dlatego pancerze kolcze, w XVII wieku używane głównie na wschodzie Europy, długo nie występowały na reprezentacyjnych wyobrażeniach portretowych. Kolczuga należała jednak również do tradycji antycznej. Ten właśnie rodzaj zbroi opisywał Wergiliusz w *Eneidzie*. Tłumacz *Eneidy*, Andrzej Kochanowski, wymienia więc, na przykład, „pancerz kolcami spleciony / Sowito miedzianemi” (Wergiliusz 1590)⁹. Jest to doprecyzowanie wykraczające poza ogólne określenia oryginału. Skądinąd w czasach Wergiliusza żołnierze rzymscy rzeczywiście używali kolczug, co uwieczniły antyczne płaskorzeźby, które w XVI i XVII wieku znano i reprodukowano na rycinach. Jednakże jeszcze w strofach *Jerozolimy Wyzwolonej* Tassa-Kochanowskiego pancerz występuje rzadko i ubocznie. Dopiero w następnych dziesięcioleciach trafił powszechniej na karty staropolskich eposów, ale... już jako godny monarchy. I tak Samuel ze Skrzypny Twardowski każe królewiczowi Władysławowi Wazie przywdziać „bechter nieprzywykły [...] miękkim piersiom” (Twardowski 2012: 72), a Jana Kazimierza opisuje jako walczącego osobiście „w żelaznej koszuli / Ostrej, trojako nitej” (Twardowski 1681: 35), co jest określeniem niemal bezpośrednio wziętym z *Eneidy* przekładania Kochanowskiego.

Otóż trzeba wiedzieć, że w tym samym czasie następował powolny wzrost społecznego statusu polskiej jazdy pancernej, używającej kolczug; wkrótce jej status dorównał statusowi husarii. Ale dopiero po bitwie pod Zborowem, podczas której, jak sądzę, Jan Kazimierz publicznie przywdział ten typ zbroi, w geście solidarności z polskimi chorągwiami (a nie sam kontusz, jak się utrzymuje; pancerz był tutaj zarazem ekwiwalentem polskiego stroju)

⁹ Kolużki jako składnik pancerza kolczego zostały w przekładzie dodane, oryginał bowiem w tym miejscu ich nie wymienia: *loricam ex aererigentem / sanguineamingentem* (Wergiliusz, *Eneida*, księga VIII, w. 621–622, cyt. wg Wergiliusz 1939: 170).

powstał królewski portret w pancerzu, pędzla Daniela Schultza, rozpowszechniony po bitwie przez miedzioryt Wilhelma Hondiusa [il. 5] (zob. Kowalski 2021). Natychmiast zaczęły go naśladować portrety polskiej elity wojskowej. W ten sposób powszechnie znany typ *rex armatus* zyskał oryginalny wariant sarmacki. Tym razem król zapożyczył się od poddanych, tworząc nowy typ ikonograficzny, który miał przetrwać w polskim malarstwie z górą stulecie.

Kolejna oryginalna mutacja ikonografii monarszej przyodziła polskiego króla w karaceny, czyli pancerz łuskowy, używany w tym czasie niemal wyłącznie w Polsce, ale zapewne jedynie przez wojskowe elity. W literaturze przedmiotu twierdzono między innymi, że wypromowanie karaceny łączyło się „z sarmackim mitem pochodzenia polskiej szlachty” (Ostrowski 2019: 378) i że ten rodzaj pancerza był „nierozdzielnie związany z ideologią sarmacką” (Piotr Gryglewski, w: Bania i in. 2013: 253). Nie jest to chyba prawdą. Co do mnie, sądzę, że karaceny wypromowano podczas kampanii przedelekcyjnej 1674 roku, w wyniku której Jan Sobieski obrany został królem. Jego pierwsze wizerunki w karacenie jeszcze jako hetmana – zwycięzcy spod Chocimia, pojawiły się wtedy na okolicznościowych medalach, wybitych najpewniej nie bez jego inspiracji (Czarnecka 2020: 143). Są to zresztą w ogóle pierwsze polskie portrety w karacenie. Wbrew dotychczasowemu przekonaniu, ogół szlachty nie miał wiedzy, która pozwoliłaby na interpretację tego typu pancerza jako zbroi starożytnych Sarmatów (jak wiadomo, ikonografii sarmackiej w Polsce nie znano). Taką zdolność mieli prawdopodobnie „oświeceni Sarmaci” z elitarnego kręgu mecenasów sztuki. Możliwe były jednak powszechne skojarzenia z pancerzami cesarzy rzymskich oraz – ewentualnie – ze zbroją najwaleczniejszego króla-Piasta, Bolesława Chrobrego, którego wizerunek w pancerzu łuskowym widniał w ówczesnych pocztach królów polskich. Jak zaś wiemy, hasło obrania „Piasta” wyniosło Sobieskiego na tron¹⁰.



Il. 5. Król Jan Kazimierz w pancerzu, miedzioryt Wilhelma Hondiusa według obrazu Daniela Schultza, 1650 r.
Biblioteka Narodowa. Repr. www.polona.pl

¹⁰ Kwestię ikonografii karaceny zamierzam poruszyć w odrębnej publikacji.

Sarmaci, Bóg i król

*Którego nie żywot niewieści albo marna kolebka na tronie posadzi:
ale wola Boga zastępów przez głosy mnogiego rycerstwa panem uczyni.*

Ps. IX, 4

Idąc dalej tropem „wspólnota i jej monarcha”, wchodzimy w ikonografię instytucji kluczowej dla funkcjonowania sarmackiej Rzeczypospolitej – wolnej elekcji. Mimo licznych badań ikonografia ta nie jest jeszcze całkowicie rozpoznana. Ograniczę się do jednego przykładu. Król Stanisław August jako pierwszy z monarchów zamówił i wyeksponował na swoim zamku monumentalny wizerunek elekcji roku 1764, znamieny pod względem politycznego przesłania i niewątpliwie przeznaczony dla widzów dobrze znających polski obyczaj polityczny [il. 6]. Konfiguracja szlacheckich wyborców pogrupowanych wedle przynależności do poszczególnych województw była do niedawna określana jako zgodna z rzeczywistością. Tymczasem zarówno ich układ jak dobór (tak, dobór, ponieważ wbrew obiegowej opinii artysta namalował jedynie cześć chorągwi wojewódzkich), a także ukazana tu procedura zbierania głosów, okazały się królewską kreacją, tyleż odbiegającą od realiów, co dla ówczesnych widzów doskonale czytelną w intencji i najwyraźniej przez nich akceptowaną (zob. Kowalski 2017a).



Il. 6. Bernardo Bellotto zw. Canaletto, *Elekcja Stanisława Augusta na Woli, 1776 r.*

Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu

Na przeciwnym biegunie ideowym sytuuje się obraz równie niezwykle, choć znacznie mniej znany – chorągiew w formie *labarum* [il. 7], na której, pomiędzy konnymi oddziałami szlacheckiego wojska, pod baldachimem z herbami Rzeczypospolitej, nie widnieje król, ale jakby zamiast niego – Królowa Polski, Matka Boska. To chorągiew konfederatów barskich, czyli tych, którzy zanegowali elekcję Stanisława Augusta (zob. Kowalski 2022b).



Il. 7. Chorągiew konfederatów barskich, przed 1773 r. (?)
Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Fot. Paweł Kula

Sarmatów portret półwłasny

*Psia natura, która węchem pożywienia śledzi:
a znalazzsy, na plugawym ścierwie opada.*

Ps. XI, 11

Finalny akcent tej wirtualnej wystawy stanowiłyby dzieła ukazujące obywateli Sarmacji niejako „z zewnątrz”, w zwierciadle sztuki nie tworzonej już nie dla nich, a jeśli nawet – to jedynie ku rozrywce części ich zeuropeizowanej elity. Tak więc byłoby tu miejsce, na przykład, na porcelanowe figurki polskich szlachciców wyrabiane w Miśni. Ale i miejsce dla przedstawień sejmikujących obywateli. O ile dokumentacja źródłowa sejmików jest przebogata, to ikonografia niezwykle skąpa; ogranicza się niemal do cyklu dzieł z ostatniej ćwierci XVIII i początków XIX wieku, pędzla i piórka Jana Piotra Norblina de la Gourdaine. Te prace – po części jedynie szkice, poza tym niewielkiego przeważnie formatu, jakże często służące za ilustracje dla różnych współczesnych nam wydawnictw, ale niemal nie analizowane przez historyków sztuki – uważa się zwykle za dosłowną rejestrację rzeczywistości. Nic bardziej mylnego. Owszem, Norblin był znakomitym obserwatorem i nasycił swoje szkice realiami, niemniej jego *Sejmiki* są najczęściej satyrą, nie zaś reportażem, i to satyrą z politycznym ostrzem. Pomnażając sceny warcholstwa o epizody wprost nieprawdopodobne, Norblin jednocześnie usunął z pola widzenia mocodawców sejmikującej szlachty (którzy powinni byli występować jako główni bohaterowie jego szkiców), i nic dziwnego, bo byli nimi jego mecenas. Rysował zaś zapewne ku ich uciechu, ale – uwaga – ku uciechu prywatnej. Niemniej analiza tych rysunków ukazuje pewną ewolucję: od krytyki systemu sejmikowego



Il. 8. Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele*, 1808 r.

Biblioteka Kórnicka PAN. Fot. Mikołaj Potocki

w latach siedemdziesiątych, do jego jakby pewnej akceptacji w czasach Sejmu Wielkiego i za Księstwa Warszawskiego. Ale sejmikowe szkice Norblina zawsze zaprawiała również czysta, bezinteresowna fantazja. Na przykład bywało, że umieszczał je w świątyniach o „niemożliwej” przestrzeni, wymyślanych w oparciu o studium gotyckiej architektury Burgundii i Andegawenii [il. 8], bez żadnego związku z również znanymi mu (i pilnie szkicowanymi) kościołami Mazowsza (zob. Kowalski 2017).

Bibliografia

- Bania, Zbigniew et al. 2013. *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wiek)*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Bernatowicz, Tadeusz 2000. „Śmierć rycerza kresowego i jego »sepulcrum«”. *Studia Muzealne* 19: 59–71.
- Blaschke, Kinga 2011. *Mit „renesansu lubelskiego” w polskiej historii sztuki w latach 50. XX wieku*. W: Andrzej Betlej [&] Katarzyna Brzezina-Scheuerer [&] Piotr Oszczanowski (red.). *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bohuszewicz, Paweł 2015. „Kategoria sarmatyzmu w dyskursie »Gazety Wyborczej«”. *Teksty Drugie* 1: 63–83.
- Bömelburg, Hans-Jürgen 2011. *Polska myśl historyczna a humanistyczna historia narodowa (1500–1700)*. Tłum. Zdzisław Owczarek. Kraków: Universitas.
- Borowski, Andrzej 2001. *Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Brückner, Aleksander (red.) 1937–1939. *Encyklopedia staropolska*. Warszawa: Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego.
- Chrościcki, Juliusz A. 1983. *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Chrzanowski, Ignacy 1947. *Historia literatury niepodległej Polski (965–1795)*. Londyn: Interim Treasury Committee for Polish Questions
- Chrzanowski, Tadeusz 1988. *Wędrowki po Sarmacji Europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Czarniecka, Anna 2020. „Informacja i propaganda podczas kampanii elekcyjnej 1673/1674”. W: Agnieszka Bartoszewicz i in. (red.). *Z historii kultury staropolskiej. Studia ofiarowane Urszuli Augustyniak*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Czyżewski, Krzysztof [&] Marek Walczak 2008. *Uwagi o zastosowaniu srebra w sztuce Rzeczypospolitej*. W: Andrzej Betlej [&] Józef Skrabski. *Fides – Ars – Scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*. Tarnów: Muzeum Okręgowe.
- DaCosta Kaufmann, Thomas 2004. *Toward a Geography of Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Deszczyńska, Martyna 2011. *Polskie kontroświecenie*, Warszawa: BEL Studio.
- Dobrowolski, Tadeusz 1948. *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Dydała, Jerzy 2014. „Wizerunek barokowego sarmaty i oświeceniowego Europejczyka, czyli August III Wettyn i Stanisław August Poniatowski”. *Wiek Stary i Nowy* 6 (11): 38–57.
- Dobrowolski, Tadeusz 1962. „Cztery style portretu »sarmackiego«”. *Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki* 1: 83–103.

- Elżanowska, Małgorzata (red). 1994. „Sarmatyzm a barok – porządkowanie pojęć. Dyskusja”. *Ogród* 4: 48–107.
- Eustachiewicz, Maria 1981. „Dwór helikoński Wespazjana Kochowskiego”. *Pamiętnik Literacki* 72/2: 3–22.
- Fijałkowski, Wojciech 1983. *Rezydencja króla zwycięzcy*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Gloger, Zygmunt 1900–1903. *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. T. I–IV. Warszawa: Druk P. Laskauera i W. Babickiego.
- Gombin, Krzysztof 2013. *Trybunał Koronny. Ceremoniał i sztuka*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Górska, Magdalena 2005. *Polonia – Respublica – Patria : personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kałamajska-Saeed, Maria 2006. *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapienhów na tle staropolskich galerii portretowych*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Karpowicz, Mariusz 1970 [wyd. II: 1986]. *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- 1994. *Sztuki polskiej drogi dziwne*. Bydgoszcz: Excalibur.
- Kochowski, Wespazjan 1991. *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. Maria Eustachiewicz. BN I 92. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Kostkiewiczowa, Teresa (red.) 2002. *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Kowalski, Jacek 2006. *Niezbędnik Sarmaty poprzedzony Obroną i Uświetnieniem Sarmacji Obojej*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Świętego Benedykta.
- 2016. *Sarmacja. Obalenie mitów. Podręcznik bojowy*. Warszawa: Zona Zero.
- 2017. „Sejmiki polskie według Jana Piotra Norblina”. *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej* 34: 83–148.
- 2019a. „Chorągwie, tron i suffragia. Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego Bernarda Bellotta między polityczną fikcją a historyczną rzeczywistością”. *Studia Muzealne* 24: 22–57.
- 2019b. „Czarnkowska fara jako nekropolia założyciela miasta czyli płyta nagrobna protoplastów rodu Czarnkowskich”. W: Rafał Eysymontt [&] Dariusz Galewski (red.). *Fara od średniowiecza do współczesności. Społeczność – Duchowość – Architektura – Wystrój*. Wrocław: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Wrocławski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego.
- 2020. „Naukowy mit mitu podboju: „naród szlachecki” a naród polski”. W: *In principio. Mit początku w kulturze średniowiecznej Europy. Tom dedykowany pamięci prof. Jacka Wiesiołowskiego. Materiały XXXVII Seminarium Mediewistycznego im. Alicji Karłowskiej-Kamzowej pod redakcją Jacka Kowalskiego i Witolda Miedziaka*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wydawnictwo Miejskie Poznania.
- 2021. „Korona i kolczuga. O ikonograficznej innowacji czasów Jana Kazimierza”. W: Alina Barczyk [&] Piotr Gryglewski (red.). *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego.
- 2022a. „*Effigies magnorum virorum in Republica*. O ikonografii obrazu *Hold carów Szujskich* z zamku w Podhorcach”. *Techne. Seria Nowa* 16: 9–23.
- 2022b. „Matka Boska zamiast króla. Jeszcze o niezwyklej chorągwi konfederatów barskich”. W: *W Wielkopolsce i nie tylko. Materiały z konferencji „Za wiarę i wolność” w 250. rocznicę konfederacji barskiej*. Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych” 91. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764* [katalog wystawy] 2000. Art Services International. Alexandria, Virginia.

- Kruk-Siwiec, Justyna 2022. „Czy chłopci zostali skolonizowani przez Sarmatów? O genezie i uporczywym trwaniu pewnego mitu historiograficznego”. *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ* 3 (51): 1–28.
- Kurzej, Michał 2018. *Sebastian Piskorski jako konceptor i prowizor*. Kraków: iMEDIUS agencja reklamowa sp. z o.o.
- Lam, Stanisław (red.) 1937. *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej. Tom drugi od roku 1572–1795*. Warszawa: Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego.
- Lileyko, Jerzy 2003. *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe.
- Maciejewski, Janusz 1974. „Sarmatyzm jako formacja kulturowa (geneza i główne cechy wyodrębniające)”. *Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (16): 13–42.
- Mańkowski, Tadeusz 1946. *Genealogia sarmatyzmu*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Łuk”.
- Maro, Publius Vergilius 1939. *Aeneis*. Wyd. Walther Janell. Lipsk: Teubner.
- Michalczyk, Zbigniew 2011. *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*. T. I–II. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte.
- Mossakowski, Stanisław 2002. *Orbis Polonus. Krzyżtopór a Caprarola*. W: Stanisław Mossakowski. *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Nawrocki, Rafał Stanisław 2021. *Equus polonus. Rycerski pomnik nagrobny w sztuce polskiej XVI wieku jako wyraz stanowego prestiżu szlachty*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Obremski, Krzysztof 1995. *Psalmodya polska. Trzy studia nad poematem*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- 2021. „Humanizm chrześcijański. Humanizm jezuicki. „Humanizm w sztuce”. Humanizm socjalistyczny. Pustosłowie”. W: Krzysztof Obremski. *Teksty niepoprawne. Literatura – polityka – religia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Orzeł, Joanna 2016. *Historia – tradycja – mit w pamięci kulturowej szlachty Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Oleńska, Anna 2011. *Jan Klemens Branicki: „Sarmata nowoczesny”. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte.
- Ostrowski, Jan K. 1990. „Myśli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego”. W: Anna Marczak-Krupa (red.). *Portret, funkcja, forma, symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- 2019. *Portret w dawnej Polsce*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Ostrowski, Jan K. [&] Jerzy T. Petrus 2001. *Podhorce. dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu.
- „Pałac biskupów krakowskich” 1822. *Pszczółka Krakowska* 10 (9): 152–175.
- Parkitny, Maciej 2018. „Oświecenie sarmackie i początki polskiej nowoczesności”. W: Maciej Parkitny. *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Paszyński, Wojciech 2016. *Sarmaci i uczeni. Spór o pochodzenie Polaków w historiografii doby staropolskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Pelc, Janusz 2004. *Barok. Epoka przeciwieństw*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Petrus, Jerzy T. 1994. *Kościoły i klasztory Żółkwi*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Pfeiffer, Bogusław 2002. *Caelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Piwocki, Ksawery 1953. „Zagadnienie realizmu i rodzimości w sztuce polskiego odrodzenia”. *Materiały do Studiów i Dyskusji* 4/ 2 (14): 221–228.
- Poniński, Ireneusz 2017. „Prawda i fantazja. Portrety króla Jana Kazimierza w strojach polskich”. *Kronika Zamkowa – Roczniki* 4(70): 127–149.
- Porębski, Mieczysław 1961. *Malowane dzieje*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sikora, Radosław [&] Radosław Szleszyński 2014. *Husaria Rzeczypospolitej*. Warszawa: Erica.

- 2020. *Wypisy źródłowe do dziejów husarii*. Częstochowa: Wydawnictwo 3DOM.
- Smoliński, Mariusz 2009. „Przestrzeń sakralna – przestrzeń polityczna. Kościoły Warszawy podczas sejmów i sejmików dawnej Rzeczypospolitej”. W: Tadeusz Bernatowicz (red.). *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum.
- Sowa, Jan 2011. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków: Universitas.
- Staszewski, Jacek 1996. „Wiek XVIII w Polsce – próba nowej syntezy”. W: Krystyna Stasiewicz [&] Stanisław Achremczyk (red.). *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego.
- 1997. „O apogeech kultury sarmackiej i periodyzacji XVIII stulecia”. W: Krystyna Stasiewicz [&] Stanisław Achremczyk (red.). *Między barokiem a oświeceniem. Apogeum sarmatyzmu. Kultura polska drugiej połowy XVII wieku*. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego.
- Tomkowicz, Stanisław 1896. „Krzyżtopór. Twierdza magnacka XVII wieku i architekt jej Wawrzyniec Senes”. W: *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce 5*. Kraków: Akademia Umiejętności w Krakowie.
- Twardowski, Samuel 2012. *Władysław IV, król polski i szwedzki*. Wyd. Roman Krzywy. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Twardowski, Samuel ze Skrzypny 1681. *Wojna domowa z Kozaki i Tatury* [...]. Kalisz: Typis Collegij Callisiensis Soc. Iesu.
- Ulewicz, Tadeusz 2006. *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI wieku. Zagadnienie sarmatyzmu w kulturze i literaturze polskiej*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Waśko, Andrzej 2001. *Romantyczny sarmatyzm: tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*. Kraków: Arcana.
- Wergiliusz 1590. *Vergilii Aeneida, to iest O Aeneaszu trojańskim ksiąg dwanaście przekładania Andr[zeja] Kochanowskiego*. Kraków: w Drukarni Łazarzowej.
- Vergilius Maro, Publius 1939. *Aeneis*. Lipsk: Walther Janell.
- Złat, Mieczysław 2021. *Renesans i manieryzm*. Warszawa: Arkady.
- Zwierzykowski, Michał [&] Ewa Tacka 2016. „Miejsca obrad sejmików województw Wielkopolski właściwej od XVI do XVIII wieku”. *Res Historica* 42: 75–100.
- Żmudziński, Jerzy 2020. *Malarz królów. Fakty i mity*. W: *Dolabella. Wenecki malarz Wazów* [katalog wystawy]. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum.