

Aleksander Jankowski: Portret trumienny. Malowany pomnik doczesnej chwały i modlitewnej pamięci

Portret trumienny splatając vanitas i splendor doczesności, utrwalając świat doznań i emocji rozpiętych między grozą nieuniknionej śmierci a nadzieją życia wiecznego, między świadomością przemijania spraw doczesnych a pragnieniem zachowania pamięci o sobie wśród żyjących, dla nas współczesnych niezmiennie pozostaje pomnikiem swoich czasów, bezcennym źródłem poznania ducha epoki staropolskiej – pisze Aleksander Jankowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Uwiecznieni. Portret trumienny i castrum doloris”.

Portret trumienny, czyli malowany farbą olejną na blasze popiersiowy wizerunek osoby zmarłej, to rodzimy, staropolski fenomen artystyczny, właściwy tylko nowożytnej kulturze funeralnej wielkiej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Zrodzony w dobie kształtowania się sarmackiej ideologii i potrydenckiej odnowy duchowości religijnej, w pierwszych dekadach XVII stulecia zyskał charakterystyczne cechy: wieloboczny kształt blachy, specyficznym ekspresyjnym walorem wyeksponowanego oblicza, bardzo realistycznego (a zarazem przesadnie manifestującego defekty fizjonomii) o wyjątkowej witalności otwartych oczu przenikliwie skupionych na widzu. **[il.1]**

Do lat 30 XX w. portret trumienny nie budził większego zainteresowania nawet miłośników rodzimych „starożytności”. Odkrywanie historycznej rangi tego zjawiska i jego miejsca w dziejach sztuki polskiej ukierunkowały dopiero pionierskie spostrzeżenia Alfreda Brosiga, kustosa Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu (dziś Muzeum Narodowego). Uznał on, że „charakterystyczne sześciokątne, na miedzi, wzgl. na blasze cynowej malowane portrety... stanowią zupełnie odrębną grupę wśród zabytków naszego malarstwa. Są to bowiem wizerunki nieboszczyków, pochodzące z trumien, do których wiek pierwotnie były przymocowane; stąd też ich kształt... . Wielka szkoda, że nikt nie zajmował się dotąd kwestią powstania i pochodzenia

tego bądź co bądź oryginalnego zwyczaju i nie zbierał wiadomości o tych tablicach portretowych, które porozwieszane w wielkiej nieraz ilości w naszych kościołach lub porozrzucane po zakrystiach i zakamarkach, giną bezpowrotnie”. Jednak prawdziwym przełomem okazała się wystawa zabytków czasów panowania Stefana Batorego oraz Jana III Sobieskiego, zorganizowana w 1933 r. przez Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. W katalogu ekspozycji, w dziale „portretów różnych” pięć wyodrębniono jako „trumiennie”. I tak oto pojęcie „portret trumienny” zajęło trwałe miejsce w historii sztuki polskiej.

Upływający czas nie był łaskawy dla portretów trumiennych. Srebrne, miedziane i cynowe blachy gromadzone w otwartych wnętrzach sakralnych stawały się wojennym lub złodziejskim łupem bądź padały pastwą pożarów. W dobie zaborów przekształcenia własnościowe, parcelacje i wymuszone wyprzedaże majątności prowadziły do zaniku historycznie ugruntowanej więzi patrona (benefaktora) z kościołem. Nowi właściciele nie czuli się „kustoszami” zgromadzonych w świątyniach znaków rodowego splendoru poprzedników i godzili się na ich usuwanie. Dość powiedzieć, że na pocz. XX w. podczas remontu jednego z wielkopolskich kościołów „zdjęte ze ścian portrety szlachty, księży i mieszczan, malowane na blachach miedzianych, cynowych lub ołowianych... używano do rozcierania farb i zbierania śmieci przez kobiety zamiatające kościół”. Ostatecznie, to co przetrwało czasy zaborowe, zostało zdziesiątkowane kataklizmem II wojny światowej bądź przepadło na utraconych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej. Dziś zaledwie 800 konterfektów reprezentuje ten powszechny w dobie staropolskiej komponent uroczystości pogrzebowych katolickiej i protestanckiej szlachty, a z czasem także mieszczaństwa (obu wyznań).

Próby naukowego ujęcia zagadnienia portretu trumiennego ogniskowały przede wszystkim kwestie historyczno-kulturowe narodzin zjawiska. Jednak problem genezy ciągle pozostaje otwarty. Kumuluje bowiem zbyt wiele niewiadomych, poczynając od źródeł idei portretowania oblicza nieboszczyka i pierwszych tego przejawów w funeralnej kulturze staropolskiej, poprzez początki zwyczaju wiązania malarskiego wizerunku zmarłego z wezgłowie trumny, po sam rodowód konwencji artystycznej portretu i kształt jego obrazowego pola.

W świetle ostatnich badań bardziej klarownie rysuje się natomiast ideowy sens portretu trumiennego, jego rola podczas ceremonii pogrzebowej i po egzekwiach. Przytwierdzany do czoła trumny, ożywiony szeroko otwartymi oczyma, wymownie obrazował ideowo-religijną istotę liturgii pogrzebowej: ceremonialnego pożegnania ciała (złożonego w trumnie) i nieśmiertelnej duszy odchodzącej w zaświaty, zwróconej w stronę wieczności, poszukującej swego Stwórcy by widzieć Go „twarzą w twarz” (por. 1 Kor 13,12).

Przytwierdzany do czoła trumny, ożywiony szeroko otwartymi oczyma, wymownie obrazował ideowo-religijną istotę liturgii pogrzebowej

Jednocześnie portret ukazujący naturalistycznie oddane, dobrze znane żałobnikom oblicze, zapewniał nieboszczykowi „żywą” obecność w

liturgii pogrzebowej. Takim pobożnym przekonaniem kierował się w 1675 r. hetman Michał Kazimierz Pac formułując w testamencie dyspozycje dotyczące swojego pochówku. Portret trumienny określił jako „obraz osobę moją representujący pod czas deposity Ciała mego”. Malowane oblicze było zatem niezwykle ważnym ogniwem teatralnej mistyfikacji uczestnictwa „ożywionego” zmarłego w uroczystości jego pożegnania. Pełny scenariusz tego uobecnienia, przyjęty w ceremoniale królewskim i elit doby staropolskiej, zakładał także udział żywego sobowtóra nieboszczyka, tzw. *archimimusa*. W pogrzebach monarchów zwyczaj ten wygasł w 3 ćw. XVII stulecia. Natomiast w uroczystościach magnackich zdarzał się jeszcze nawet u schyłku XVIII w.

W nowożytnej kulturze sepulkralnej szlachty (a z czasem także bogatszego mieszczaństwa) ideę uczestnictwa w egzekwiach „ożywionego” zmarłego materializował tylko portret trumienny w niezbędnej oprawie „pogrzebnej apperencyi” i świec. W bardziej wystawnych ceremoniach, wzorem pogrzebów magnackich, wyniesiona na katafalku trumna (z konterfektem) zyskiwała architektoniczny baldachim, zwany „namiotem żalu” (*castrum doloris*) oraz rozbudowaną, widowiskową iluminacją świetlną (nierzadko z użyciem

luster); liturgię zaś dopełniały panegiryczne oracje, muzyka i bicie dzwonów. Niezależnie jednak od przyjętej formuły, portret trumienny zawsze był głównym aktorem inscenizacji. W zaciemnionym wnętrzu świątyni (o przesłoniętych ciemną tkaniną ścianach i oknach), refleksy płomieni rozbłyskujące na wypolerowanej blasze portretu przydawały życia malowanej twarzy, intensyfikowały siłę spojrzenia kierowanego na żałobników. Ci zaś doświadczać mogli emocji podszytych dreszczem grozy, gdy nieboszczyk głosem kaznodziei żegnał się z rodziną, sąsiadami i służbą, przypominając, że oni także kiedyś stanąć muszą u wrót śmierci. Światło i mrok, słowo i obraz splatały się tu w dramatyczny, podniosły funeralny spektakl.

Kiedy egzekwia dobiegły końca, a trumnę z ciałem złożono w miejscu wiecznego spoczynku, portret trumienny zwykle pozostawał w kościele jako wyraz duchowej obecności zmarłego. Pamięć o nim utrwały identyfikujące wizerunek inskrypcje i znaki heraldyczne, umieszczone czy to na rewersie portretu czy osobnych blachach (pochodzących z repertuaru „pogrzebnej apperencyi”). [il.2-3] Teksty miały charakter panegirycznego *curriculum vitae*. O zmarłym mówiono w podniosłym tonie i kwiecistym stylu, podkreślając świetność pochodzenia, wierność Bogu, zasługi i sprawowane urzędy; w przypadku płci niewieściej – akcentowano przymioty dostojeństwa i cnoty oddanej żony bądź kochającej matki, czy też wdzięk wcześniej zgasłej córki.

Dopełniony słowem i heraldyką portret pełnił we wnętrzu świątyni funkcję memoratywną właściwą epitafium, a nawet ściennemu nagrobkowi związanemu z miejscem pochówku, co *explicite* wyrażają pojawiające się w inskrypcjach sformułowania: „tu spoczywają zwłoki”, „tu leżą kości”, etc. Bez wątplenia, w świadomości ludzi epoki, portret trumienny eksponowany po egzekwiach w przestrzeni sakralnej był „wiecznym jak piramida pomnikiem nieśmiertelnej pamięci”, jak to metaforycznie wyłożono na blasze konterfektu Anny Elżbiety Mieleckiej (zm. 1720).

W religijnym przesłaniu obraz i tekst mniej lub bardziej wyrafinowanie implementowały wezwanie do modlitwy za duszę zmarłego. Niekiedy przybierało ono formę bardzo osobistej prośby, np. Łukasz Trzcziński a Camden (zm. 1652) wołał do zebranych w kościele: „Ty, który będziesz przechodził obok tego grobu, zanoś modły, aby jak żywy nie mogłem

*Dopełniony słowem i
heraldyką portret pełnił we
wnętrzu świątyni funkcję
memoratywną właściwą
epitafium*

zaznać spokoju, tak
zmarły będą
korzystał ze
sprawiedliwego
spoczynku”, zaś
Stanisław Żaboklicki
(zm. 1690) – „prosze
co czytasz wspomni
name dusze gdysz

czysciec zame grzechy cierpieć ieszcze musze”.

Nade wszystko jednak eksponowany w przestrzeni sakralnej portret trumienny ideowo zapewniał zmarłemu trwałe i „bezpośrednie” uczestnictwo w mszach i nabożeństwach oraz liturgicznych celebracjach za jego duszę w trzecim, siódmym i trzydziestym dniu po śmierci oraz w rocznicowej liturgii aniwersarzy, której nadawano niekiedy charakter równie uroczysty jak ceremonii pogrzebowej.

Zdarzało się, że portret trumienny replikowano aby spełniał egzekwialne i po-egzekwialne funkcje także w miejscu osobnego pochówku serca (lub innego organu). W tym celu zdublowano np. konterfekt Rozalii Gurowskiej (zm. 1792), której ciało złożono w kościele bernardynów we Wschowie, a serce – w kościele bernardynów w Kole.

W trzeciej, a szczególnie w czwartej ćwierci XVII stulecia, w kręgach magnaterii i najbogatszej szlachty w sprawie egzekwiów ujawniły się wpływy pogrzebowych ceremoniałów francuskich i włoskich, których nośnikiem – w największym skrócie – były modne wówczas podręczniki dekoracji i scenografii funeralnej. Na kanwie tych tendencji malowany konterfekt zmarłego nabierał charakteru idealizowanego portretu reprezentacyjnego. [il.4] Zajmował też nowe miejsce w scenografii pogrzebowej, z czoła trumny przenoszony w zwieńczenie architektonicznego *castrum doloris*. Jego religijny sens pozostawał jednak niezmienny.

Portret trumienny splatając *vanitas* i splendor doczesności, utrwalając świat doznań i emocji rozpiętych między grozą nieuniknionej śmierci a nadzieją życia wiecznego, między świadomością przemijania spraw doczesnych a pragnieniem zachowania pamięci o sobie wśród żyjących, dla nas współczesnych niezmiennie pozostaje pomnikiem swoich czasów, bezcennym źródłem poznania ducha epoki staropolskiej.

prof. Aleksander Jankowski

Grafika: Domena publiczna

Podpisy ilustracji:

1. Portret trumienny Piotra Lubicza Kurowskiego (zm. 1673); Brody, kościół pw. św. Andrzeja; fot. Aleksander Jankowski
2. Portret trumienny Stanisława z Zagórzyc Zagorskiego (zm. 1693); Popowo Kościelne, kościół pw. NMPanny; fot. Aleksander Jankowski
3. Blacha inskrypcyjna do portretu trumiennego Stanisława z Zagórzyc Zagorskiego; Popowo Kościelne, kościół pw. NMPanny; fot. Aleksander Jankowski
4. Kopia portretu trumiennego Ludwiki z Tworzynańskich Gurowskiej (zm. 1779), po 1782; Wyszyna, kościół pw. Narodzenia Matki Boskiej; fot. Aleksander Jankowski

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
