

**Anna Troitskaya**<http://orcid.org/0000-0001-5756-4366>

Rosyjski Państwowy Uniwersytet im. A. Hercena

annatroitskaya@gmail.com

DOI: 10.35765/pk.2021.3403.04

## Typologia męskiego i kobiecego portretu miniaturowego w elżbietańskiej Anglii

### STRESZCZENIE

Artykuł zawiera analizę szczegółowych, semantycznych i kompozycyjnych cech miniaturowych angielskich portretów tworzonych w XVI w. Większość z tych dzieł wykazuje się stylistyczną jednolitością, ścisłym przestrzeganiem przez autorów formalnych zasad artystycznych. Porównanie wykazało jednak, iż pomimo ogólnego podobieństwa, wynikającego z ustalonej tradycji i praktyki, wyraźnie są widoczne też różnice w stylistycznym i kompozycyjnym podejściu do portretu. Opierając się na opisie wyjątkowego procesu tworzenia miniaturowego portretu, opisanego przez elżbietańskiego artystę N. Hilliarda, można zauważyć techniczne różnice w tworzeniu męskich i kobiecych obrazów. Przytoczone w artykule przykłady wskazują na możliwość zbadania angielskiej miniaturowej portretowej i jej typologii z pozycji „męskie – kobiece”. Charakterystyczne wyróżniające cechy przejawiają się nie tylko w rysunku i kolorystyce, ale także w stopniu indywidualizacji obrazu portretowego. Program portretu męskiego jest bardziej zróżnicowany semantycznie i świadczy o rosnącym zainteresowaniu indywidualnością i zarania nowożytności.

**SŁOWA KLUCZE:** miniatura portretowa, N. Hilliard, E. Norgate, „mężczyzna i kobieta”, indywidualność

### ABSTRACT

#### Typology of Male and Female Miniature Portrait in Elizabethan England

The article provides the analysis of semantic and compositional features of the XVI century English miniature portraits. Most of these works are characterized by stylistic uniformity, the exact abidance of formal artistic principles by the master. However, some differences in the stylistic and compositional approach to the portrait are clearly visible in addition to the general similarity due to the established tradition and practice. It is possible to note technological differences in the creation of male and female images, based on the unique process of creating miniatures described by the Elizabethan artist N. Hilliard.

**Sugerowane cytowanie:** Troitskaya, A. (2021). Typologia męskiego i kobiecego portretu miniaturowego w elżbietańskiej Anglii. © *Perspektywy Kultury*, 3(34), ss. 39–57. DOI: 10.35765/pk.2021.3403.04.

Nadesłano: 27.07.2021

Zaakceptowano: 15.10.2021

The article presents examples that show the possibility of studying the English portrait miniature and its typology in terms of “male” and “female.” Characteristic differences are manifested not only in the drawing and color, but also in the degree of individualization of the portrait image. The program of the male portrait is semantically more diverse and indicates a growing interest in individuality at the Early Modern time.

**KEYWORDS:** portrait miniature, N. Hilliard, E. Norgate, “male and female”, individuality

### Wprowadzenie.

## Niuanse techniki tworzenia miniatury na etapie jej kształtowania

Historię rozwoju sztuki angielskiej XVI w. reprezentują głównie obrazy portretowe. Cechą wyróżniającą epoki elżbietańskiej (druga połowa XVI w. – początek XVII w.) była miniatura portretowa, która rozkwitła i stała się niezwykle popularna właśnie w tym czasie. Portrety te stanowią swoistą kwintesencję światopoglądu elżbietańskiego, odzwierciedlają kontekst kulturowy omawianej epoki. Dziś wielu spośród ówczesnych miniaturzystów wciąż pozostaje nieznanymi, inni są mniej lub bardziej znani, jak Rowland Lockey, William Larkin czy Isaac Oliver. Najwybitniejszym z nich był Nicholas Hilliard (1547–1619), w którego twórczości ostatecznie ukształtowały się główne cechy miniatury portretowej.

Stanowiąc wyrafinowaną sztuką, wyrastającą z tradycji iluminacji książek, ze zwyczaju włączenia do tekstu książki malowanych medalionów z portretami, miniatura „genetycznie” jest zakorzeniona w księdze rękopiśmiennej. Jej pierwsze okazy są utrzymane w konwencji portretów osób królewskich zdobiących ówczesne manuskrypty. Ciągłość tę podkreśla np. oczywiste podobieństwo portretów Henryka VIII stanowiących ilustrację w dokumentach państwowych do niewielkich rozmiarowo „samodzielnych” portretów tegoż władcy (rys. 1, 2).



Rys. 1. Lucas Horenbout, *Portret Henryka VIII z listu-patentu od króla do Thomasa Forstera*, 1524. Akwarela, pergamin. National Art Library, Victoria & Albert Museum, London, MSL/1999/6.

Źródło: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1396866/letters-patent-of-henry-viii-manuscripts/>; National Art Library, Victoria & Albert Museum (on-line).



Rys. 2. Lucas Horenbout, *Portret Henryka VIII*, 1526. Akwarela, pergamin, karta do gry, średnica 4,8 cm. The Royal Collection, RCIN 420640.

Źródło: [www.rct.uk/collection/420640/henry-viii-1491-1547](http://www.rct.uk/collection/420640/henry-viii-1491-1547); Royal Collection (on-line).

Pierwsze miniatury angielskie, tworzone na dworze Henryka VIII przez mistrza miniatury książkowej Lucasa Horenbouta oraz wspianego portrecistę Hansa Holbeina, z założenia stanowiły część raczej politycznej gry aniżeli prywatnego życia portretowanej osoby, podkreślając jej królewską godność. Miniatura okazała się na tyle organiczna dla angielskiej sztuki, że Nicholas Pevzner, badacz narodowej specyfiki sztuki angielskiej, wysunął nawet tezę o szczególnym upodobaniu Anglików do małych form (Pevzner, 1956, s. 159).

Nie tylko jednak rozmiar i zwartość stanowią cechy charakterystyczne miniatury. Swoistość tego typu portretu polega na specjalnej technice malarskiej i doborze materiałów wykorzystywanych przez artystę. Akwarela, jak dziś nazwalibyśmy farbę wodną używaną przez miniaturzystę, pergamin, karton – to są materiały właściwe dla tradycyjnego zdobnictwa europejskiej książki rękopiśmiennej i to właśnie w niej można dostrzec rodowód miniatury portretowej. W innym tekście już pisaliśmy o etymologicznym powiązaniu tych dwóch praktyk: „miniaturzystę w XVI-wiecznej Anglii określano tak samo jak ilustratora odręcznej

książki – *limner*, zaś samą sztukę miniatury nazywano *limning* (podświetlanie lub podkolorowywanie)<sup>1</sup> (Troitskaya, 2013a, s. 41). Ten sam termin spotykamy w nazwie XVI-wiecznego angielskiego traktatu poświęconego miniaturze – *Treatise Concerning the Art of Limning*<sup>2</sup> – autorstwa portrecisty i jubilera Nicholasa Hilliarda (Troitskaya, 2013a, s. 41). Stylistycznie miniatura portretowa jest także powiązana z iluminacją książkową: charakterystyczne dla niej są dominacja linii jako czynnika kształtującego kompozycję, wykorzystanie plam czystego koloru wypełniającego kontury, sięgnięcie po dekoracyjne płaszczyzny oraz podporządkowanie rysunku formatowi całości. Prywatny charakter postrzegania miniatury portretowej może się kojarzyć z milczącym czytaniem, sama sztuka miniatury jest delikatna, subtelna, kameralna. W porównaniu ze sztalugowym portretem z XVI w., pełnym powagi i społecznego znaczenia przedstawianej osoby, miniatura prezentuje obraz modela w sposób bardziej subtelny i liryczny.

Wszystkie te cechy ujawniają w samej stylistyce miniatury portretowej pierwiastek kobiecy – w podobny sposób wygląda wiele męskich i kobiecych portretów wykonanych przez Hilliarda. Tę okoliczność można z dużym prawdopodobieństwem wyjaśnić tym, iż niezbędne do tworzenia miniatur umiejętności Hilliard zdobywał pod kierunkiem dworskiej artystki Leviny Teerlinc, która malowała głównie portrety kobiet i dzieci należących do rodziny królewskiej<sup>3</sup>.

Najprawdopodobniej Teerlinc pozostawała jedyną miniaturzystką tworzącą w przedziale czasowym pomiędzy Holbeinem a Hilliardem. Tym bardziej zastanawia fakt, iż sam Hilliard postrzegał siebie jako naśladowcę Holbeina, który umarł kilka lat przed jego narodzinami (Hilliard, 1992). Jest jednak dość oczywiste, że wdzięk i wyrafinowanie, które są charakterystyczne dla prac Hilliarda, artysta zawdzięcza kobiecej, choć nieco naiwnej manierze miniatur autorstwa Teerlinc. Na namalowanych przez nią portretach Katarzyny Grey, hrabiny Hatford (rys. 3) oraz Elżbiety I (ok. 1565, The Royal Collection, Windsor Castle) proporcje sylwetek są

1 Mimo że obecnie to przestarzałe określenie tłumaczy się jako „rysować” (np. obraz), jego pochodzenie wskazuje na wspólne korzenie z terminem „iluminacja”. Słowo „lumnour” oznaczało „ilustratora”. Staroangielskie „limnen” wywodziło się z francuskiego „luminen”, a to z kolei z łacińskiego „illuminate”, „illuminare” (oświetlać, naświetlać), pochodzących od lūmen-, lūmin – światło (Troitskaya, 2013a, s. 41).

2 *O sztuce miniatury* – traktat na temat sztuki sporządzony pod koniec XVI – na początku VII w., którego autorstwo, na podstawie analizy tekstologicznej, przypisuje się Nicholasowi Hilliardowi (Hilliard, 1992).

3 Za jeden z dowodów stylistycznego dziedziczenia można uznać autoportret Hilliarda w wieku 13 lat (1550), który, zdaniem badaczki twórczości miniaturzysty Erny Auerbach, stylistycznie nawiązuje do obrazów Teerlinc (Auerbach, 1961).

niecو zniekształcone, zbyt smukłe i pozbawione objętości. Szczególnie rzucają się w oczy w tych subtelných obrazach kruche ramiona, nieproporcjonalnie małe i bardzo szczupłe ręce.



Rys. 3. Levina Teerlinc, *Portret Katarzyny Grey, hrabiny Hatford*, 1555–1560. Akwarela, pergamin, karton, średnica 3,5 cm. The Victoria & Albert Museum, Londyn.

Źródło: <http://collections.vam.ac.uk/item/O74851/portrait-miniature-of-katherine-grey-portrait-miniature-teerlinc-levina/>; The Victoria & Albert Museum (on-line).

Tęgo rodzaju dysproporcje ułatwiają skoncentrowanie się widza na samej twarzy modelki, stwarzają wrażenie wypukłego szkła. Podobna artystyczna maniera Teerlinc ukształtowała się pod wpływem flamandzkiej szkoły iluminacji, do której należał jej ojciec, Simon Bening. Tę specyfikę miniatur portretowych autorom angielskim udało się przezwyciężyć dopiero z czasem.

### Nicholas Hilliard i poszerzenie kręgu zamawiających

Pod koniec XVI w. miniatura portretowa uzyskuje powszechne znaczenie sztuki prywatnej, wypełnionej indywidualną treścią, przedmiotem, który funkcjonuje nie tylko jako kosztowny prezent, „łaskawie ofiarowany” portret władcy, mający podkreślić relację pomiędzy wasalem a suzerenem, ale także jako osobiste, intymne przesłanie skierowane do bliskiej osoby, przyjaciela czy małżonka. Podobnej metamorfozie towarzyszyło włączenie do miniaturowego portretu elementów semantycznych, inskrypcji,

emblematów dających wyobrażenie o nastroju czy charakterze modela. Powstaje praktyka, która, podobnie jak w sztalugowym portrecie europejskim, świadczy o wzmocnieniu indywidualnego, osobowego pierwiastka w życiu codziennym i zachowaniu człowieka. To przebudzenie indywidualności, odkrycie tzw. świata wewnętrznego zakładało także swoistą osobową refleksję genderową, zwłaszcza w tych przypadkach, gdy życzenia zamawiającego lub pewne ogólne założenia kształtowały koncepcję miniaturowego portretu.

Przez około pięćdziesiąt lat (lata 20.–70. XVI w.) zamawianie miniatury pozostawało prerogatywą rodziny królewskiej i wąskiego kręgu dworskiego. Miniaturzyści malowali osoby królewskie oraz członków ich rodzin, ich żony, mężów, dzieci i krewnych dynastycznych. Być może jedynym wyjątkiem był portret Jane Small, żony odnoszącego sukcesy londyńskiego handlarza suknom Nicholasa Smalla (Hans Holbein [młodszy], *Portret Jane Small z domu Pemberton*, 1540, The Victoria & Albert Museum, Londyn), powstały, najprawdopodobniej, z okazji ich ślubu. Fakt, że to właśnie ona pozowała do miniatury, pozostaje zaskakującym novum.

Ograniczenie kręgu modeli przedstawianych na miniaturach było panującą tendencją do lat 70. XVI w. Można ją także zauważyć poza granicami Anglii. Francuskie miniatury, których autorem był Jean Clouet, przedstawiają wyłącznie osoby królewskiego pochodzenia, podczas gdy portret sztalugowy z tego okresu mogli zamówić także przedstawiciele szlachty albo ludzie zamożni nienależący do szlachty. Sama technika miniatury wymagała ogromnego mistrzostwa i dokładności, poprawki w niej są praktycznie nie do przyjęcia, stworzenie takiego portretu wiązało się z wysoką ceną. Przyczyną słabego rozpowszechnienia nowej formy portretu, pomimo jego wysokiej ceny, był też brak artystów posiadających niezbędne umiejętności łączenia praktyki portretowania ze sztuką iluminacji. W połowie XVI w. miniatury wciąż jeszcze pozostawały rzadkim elementem dworskiej kultury.

W ostatniej ćwierci tegoż stulecia doszło jednak do istotnego poszerzenia kręgu przedstawianych na miniaturze osób. Wiemy, że Hilliard, jako dworski miniaturzysta Elżbiety I, otrzymywał od niej pensję, która jednak nie była zbyt wysoka. Roy C. Strong wzmiankuje, że już w latach 70. XVI w. Hilliard, jako oficjalny królewski miniaturzysta, otworzył sklep i pracownię przy Gutter Lane niedaleko Cheapside w Londynie dla wszystkich tych, którzy chcieli zamówić miniaturę, zaś na przełomie wieków XVI i XVII malował on już portrety ludzi należących do różnych warstw społecznych zdolnych opłacić podobne zamówienie (Strong, 1983). W ten sposób „otwarto okno w zamkniętej sztuce dworskiej”, zaś „trywialny ekonomiczny czynnik” spowodował zmianę całego społecznego układu

wzajemnych relacji mecenasów i portretowanych z artystami (Strong, 1983, s. 12). W latach 90. XVI w. Hilliard tworzył, obok miniatur królewskich, także portrety ludzi spoza szlachty, np. Leonarda Darra, kupca z Tavistock<sup>4</sup>, w przyszłości burmistrza miasta Totnes (rys. 4).



Rys. 4. Nicholas Hilliard, *Portret Leonarda Darra*, 1591. Portland Zbiory w Welbeck Abbey.

Źródło: E. Auerbach, *Nicholas Hilliard*, Routledge, Londyn, 1961, s. 133 [il. 109].

We wczesnych latach 90. XVI w., tuż po powrocie z Francji i po nieudanej inwestycji w wydobywanie złota w Szkocji, Hilliard był mocno zadłużony (Strong, 1975). Starając się przezwyciężyć trudności finansowe, liczył on na środki pozyskane ze sprzedaży miniaturowych portretów i właśnie dlatego przyjmował zamówienia od osób spoza kręgu dworskiego. Wiele z tych portretów znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych i możemy się tylko domyślać, na ile intensywna była praca miniaturzysty oraz jego uczniów. Bogaci kupcy, tacy jak Darr i podobni, dają się na obrazach rozpoznać po specyficznych strojach, podkreślających ich zamożność, ale niekoniecznie wysoki status społeczny. Praca ta zapewniła Hilliardowi niezbędne dochody, zaś miniatura portretowa po raz pierwszy wyszła poza dwór królewski, najpierw do szlachty, a następnie – do bogatych mieszczan, stając się integralną częścią ich kultury.

---

<sup>4</sup> Na podstawie dokumentów archiwalnych Richard William Goulding wysunął hipotezę, że portret przedstawia „Leonarda Darra, kupca z Tavistock, który w 1585 roku uzyskał licencję na przewożenie 54 ton sardynek i kongera do Saint Malo” (Goulding, 1916, s. 64).

Ciężka sytuacja finansowa jednej osoby miała więc doprowadzić do spopularyzowania miniatur poza domem królewskim, do powstania pokaźnej liczby portretów „nieznanych”. W jaki sposób Hilliard radził sobie z tak dużą liczbą zamówień? Studiując jego prace oraz sam traktat opisujący proces tworzenia miniatury, można wskazać jego główne etapy, z których część była podporządkowana ogólnym zasadom i formalnej jednolitości. Umożliwia to podanie cech typowych dla kobiecych i męskich portretów, wyodrębnienie wśród nich takich, które doczekały się bardziej szczegółowego opracowania lub wzbogacenia o treści semantyczne za pomocą emblematów, inskrypcji, detali stroju lub tła.

### Kobiece i męskie portrety w codziennej pracy miniaturzysty. Różnice techniczne

Zgodnie z metodą Hilliarda dla miniatury portretowej przygotowano podkład<sup>5</sup> z naniesionym na niego inkarnatem – farbą o odcieniu róży, podobnym do barwy cery, i służącą do zobrazowania twarzy oraz odsłoniętych części ciała modela (zauważmy, że barwniki mieszano jeszcze przed wykonaniem podkładu, czemu jest poświęcona duża część dzieła Hilliarda). Artysta mógł mieć przygotowane już wcześniej wzorce wymalowane na kolor cielesny, którego odcienie nieco się różniły od siebie, miniaturzysta miał tylko wybrać odpowiedni odcień<sup>6</sup>.

Kontynuator Hilliarda, miniaturzysta amator Edward Norgate (1581–1650), zauważył, że artysta posiadał kilkanaście lub więcej wzorców o różnych odcieniach cielesnych, przygotowanych tak, aby istniała możliwość wyboru najodpowiedniejszego dla danej osoby odcienia. Według niego była to powszechna praktyka zarówno dla Hilliarda, jak i dla Isaaca Olivera (Norgate, 1919). Istniały dwa bazowe odcienie, które następnie korygowano odpowiednio do odcienia twarzy modela: jeśli pozowała dama, to mieszano z sobą białą farbę i cynober z niewielką ilością ochry; jeśli natomiast pozował mężczyzna, a jego kolor skóry był nieco ciemniejszy, to mieszano z sobą biel, czerwień i angielską ochrę, tak aby osiągnąć największe podobieństwo do oryginału.

Na miniaturach z epoki elżbietańskiej ta różnica odcieni jest nadal zauważalna, zwłaszcza przy porównywaniu ze sobą męskich i kobiecych

5 Za podstawę służył naklejony na karton lub kartę do gry pergamin, starannie wypolerowany oraz zagruntowany.

6 Hipotezę dotyczącą wstępnie zagruntowanych kart wysunął Jim Murrell, porównując nauki Hilliarda, Edwarda Norgate'a i innych autorów podręczników dotyczących miniatur oraz poznając ich techniki w praktyce (Murrell, 1983; Norgate, 1981).



portretów. Małżonkowie Crokerowie (rys. 5), których portrety zamknięto we wspólnym, najprawdopodobniej ślubnym, medalionie, demonstrują tę różnicę – odcień twarzy Johna jest zauważalnie cieplejszy, Frances – białszy. Zatem artysta świadomie wybrał cieplejsze oraz zimniejsze odcienie dla twarzy mężczyzny oraz kobiety, chociaż w samym traktacie Hilliarda nie ma na ten temat jednoznacznych zaleceń, podobnie jak nie ma też wzmianki dotyczącej wcześniejszego przygotowania wzorców kolorystycznych.



Rys. 5. Nicholas Hilliard, *John Croker z Barton, Oxfordshire, oraz jego żona Frances*, ok. 1581, 7,5 × 8,3 cm (cały medalion). The Victoria & Albert Museum, Londyn.

Źródło: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1070381/john-croker-of-barton-oxfordshire-portrait-miniature-hilliard-nicholas>; The Victoria & Albert Museum (on-line).

Norgate, co prawda, dodaje w innym fragmencie:

(...) wydaje mi się, że istnieją cztery rodzaje kolorów [skóry], które są powszechnie używane w obrazach, mianowicie: dla niemowląt, dla pięknych dziewczyn, dla kobiet w średnim wieku, dla osób starszych obu płci oraz kobiet o białych i smutnych twarzach; w każdym przypadku roztropny artysta będzie dopasowywał kolor odpowiednio do kilku kompleksji twarzy (Norgate, 1919, s. 57–58).

Widzimy zatem, jak już w XVII w. kształtuje się bardziej skrupulatne podejście do odwzorowania odcieni skóry.

Inny przykład, przedstawiający parę portretów Elżbiety I i Roberta Dudleya (rys. 6), najwyraźniej nie był tworzony przez Hilliarda w ogólnym nurcie zamówień z wykorzystaniem wstępnie przygotowanych wzorców. Elizabeth Goldring uważa, że zleceniodawcą tego intymnego duetu mógł być sam Dudley (Goldring, 2019). Niemniej jednak odcień kolorów ciała mężczyzny i kobiety będzie się różnił także i w tym przypadku. Wysublimowana bledność Elżbiety kontrastuje tu z lekko smagłą twarzą Dudleya. Inne aspekty, jak perspektywa, skala odwzorowania, kolor tła i strojów modeli, a nawet zarysy ich twarzy, są na tej parze obrazów uzgodnione ze sobą.



Rys. 6. Nicholas Hilliard, *Para portretów Elżbiety I i Roberta Dudley, pierwszego hrabiego Leicestersu, sprzed 1588*. Akwarela, pergamin, naklejony na kartę do gry, wysokość 1,9 cm. Zbiory prywatne.

Źródło: Aslet W. et al, *Jewel in the Hand. Early Portrait Miniatures from Noble & Private Collections*. Catalogue of an exhibition held at Philip Mould & Company 12 March – 18 April 2019, s. 34 [il. 3–4].

Inne przykłady miniaturowych portretów również są świadectwem wierności ich autorów opisanej metodzie tworzenia. Niezwykłą, przezroczystą blednością wyróżniają się rysy Frances Howard na portrecie autorstwa Isaaca Olivera, ucznia i konkurenta Hilliarda (rys. 7). Przewiewne fałdy szaty, skrywające kruchą sylwetkę modelki umieszczoną na ciemnym tle, dopełniają obraz niezemskiego piękna, jeden z wariantów poetyzacji obrazu żeńskiego, który wykształcił się w angielskiej kulturze dworskiej.



Rys. 7. Isaac Oliver, *Portret nieznannej kobiety (Frances Howard?)*, 1596–1600. Akwarela, pergamin, średnica 13 cm. The Victoria & Albert Museum, Londyn.

Źródło: <http://collections.vam.ac.uk/item/O16411/unknown-woman-formerly-called-frances-portrait-miniature-oliver-isaac>; The Victoria & Albert Museum (on-line).

Całkiem możliwe, że metoda stosowana przez miniaturzystę, która w swych pewnych stylistycznych i kolorystycznych aspektach oparta jest na średniowiecznych traktatach, mogła się wywodzić jeszcze ze starszej tradycji wyróżniania za pomocą odpowiedniego koloru postaci męskich i żeńskich. W sztuce starożytnej (rzeźby egipskie, freski w pałacu w Knossos itp.) odcienie skóry u kobiet i mężczyzn wyraźnie się różniły od siebie, cerę kobiety przedstawiano jako zdecydowanie jaśniejszą. Jednocześnie, dla koncepcji gatunku portretowego, który ostatecznie utrwalił się w sztuce angielskiej w wieku XVI, jedną z ważniejszych była idea podobieństwa do oryginału (realizowana czasami w dość specyficzny sposób), dlatego portrecista był zainteresowany poprawnym odtworzeniem tonu twarzy modelki. Wydaje się, że Angielkom epoki elżbietańskiej właściwy

był jasny kolor skóry – jeśli nie naturalny, to uzyskany za pomocą rozmaitych kosmetycznych trików<sup>7</sup>.

Ogólna zasada wykonywania portretu przez miniaturzystę polegała zatem na podporządkowaniu pewnemu algorytmowi oraz typologizacji osobnych etapów jego wytworzenia. Przy tym portrety mężczyzn i kobiet różnią się od siebie tonem inkarnatu, wykorzystywanego do wcześniej już przygotowywanych, odpowiednio zagruntowanych kart do gry. Co ważne, kolor ciała był jednocześnie podstawą kolorystyki [całego] portretu, warstwą bazową znajdującą się pod warstwą ubrań i akcesoriów. Sam Hilliard uważał, że odcień skóry jest jednym ze składników piękna: „To piękno składa się z trzech elementów: pierwszy i najmniejszy – to przyjemny i piękny kolor skóry lub kolor cery, który jest zauważalny z daleka, z bliska zaś – jeszcze wyraźniej, i przyjemny dla każdego widza” (Hilliard, 1992, s. 55).

Jeśli chodzi o karty do gry, które często wykorzystywano jako podkład miniatury, ich rozmiar był niezwykle wygodny – wyznaczał on z góry proporcje portretu, czyniąc jego wykonanie jeszcze szybszym i doskonalszym. Niestety, jest praktycznie niemożliwe przeprowadzenie szeroko zakrojonego badania, pozwalającego zestawić osobę portretowaną z kolorem karty na odwrocie portretu. Nie na wszystkich bowiem miniaturach tę część pozostawiono widzialną. Na odwrocie nielicznych miniatur można jednak odczytać kolor lub czasami starszeństwo karty służącej za podkład danej miniaturze. Nie da się jednak w tych przypadkach dostrzec odpowiedniości pomiędzy kolorem i starszeństwem tejże karty a konkretnym męskim lub żeńskim obrazem.

### Portret i jego semantyka: kobiece i męskie obrazy jako sposób wizualnej wypowiedzi

Ogólny wdzięk, charakterystyczny dla wielu portretów autorstwa Hilliarda, w obrazach kobiecych jest dopełniany przez wzmoczoną dekoracyjność. W sposób mistrzowski przedstawiając najdrobniejsze detale stroju (koronki, ozdoby, biżuteria), artysta przekształca je w wykwintną ozdobę okalającą twarz modelki. Jedną z technik stosowanych przez Hilliarda staje się budowanie trajektorii percepcji, która zakłada naznaczony pietyzmem wgląd widza przez pianę koronek w kierunku czystego, pozbawionego

7 Szczegółowy opis składu kosmetyków, w szczególności bieli, oraz ich wpływu na organizm można znaleźć w jednej z najwcześniejszych prac poświęconych historii życia codziennego autorstwa Elizabeth Barton (Burton, 2005) oraz u Patrycji Philipp (Philipp, 2006).

wyraźnego cieniowania, spojrzenia bohaterki portretu. Twarz modelki uzyskuje iluzoryczną oprawę z luksusowych tkanin, haftu, mieniących się kamieni szlachetnych, którym towarzyszą inskrypcje umieszczane wokół głowy wskazujące na jej wiek i na datę namalowania portretu; te wykonane w złocie napisy pełnią też funkcję obramowania. Prywatne, osobiste życie tkwiące wewnątrz tych ram, umieszczone w prawdziwie jubilerskim futerale, okazało się rdzeniem ucieleśnionego przedstawianego obrazu osobowości. Jak uważa Aleksandr Stiepanow, portret wykonany w manierze Hilliarda oraz jego kunsztowna oprawa niejako wchodzą ze sobą „w grę, w której nie ma przegranych” (Stepanov, 2009, s. 488). Idea „warstwowej” percepcji miniaturowego portretu elżbietańskiego, zaproponowana przez Patrycję Fumerton (1986), doskonale opisuje głębię tych pozornie płaskich obrazów, złożoność rozmaitych sensów oraz relacji, które zachodziły pomiędzy tego rodzaju portretami.

W odróżnieniu od kobiecych portretów, wybrane męskie miniaturowe obrazy otrzymały bardziej szczegółowe wykończenie detali oraz bogatszą semantyczną treść, czemu służy sięgnięcie po emblematy, łacińskie sentencje w inskrypcjach, dodatkowe detale ubrania lub tła. Często to właśnie elementy stroju dawały bardziej wymowny obraz osoby niż precyzyjnie nakreślone rysy twarzy. Autorzy *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* zauważają, że

(...) miniatura Hilliarda *George Clifford, trzeci hrabia Cumberland*, pomimo szczegółowego zobrazowania rysów twarzy, jest bardziej „indywidualna” dzięki charakterystycznej zbroi Greenwich, znajdującej się obecnie w Metropolitan Museum of Art, wspaniale udekorowanej różami Tudorów, heraldycznymi liliami i węzłami miłości (Jones i Stallybrass, 2000, s. 35)<sup>8</sup>.

Na innym portrecie przedstawiającym Clifforda (rys. 8), za pomocą stroju do rycerskiego turnieju zawarto całe przesłanie i co więcej – część niedokończonego dialogu. Rękawiczka królowej jest przypięta do kapelusza Clifforda – to skromny szczegół, który wskazuje na przychyłność królowej Elżbiety. Jedna rękawiczka, tylko połowa pary, oczekująca na zjednoczenie z drugą, wskazuje na ukrytą więź pomiędzy modelką oraz adresatem portretu-przesłania.

---

<sup>8</sup> Hilliard niejednokrotnie rysował portret tej przybliżonej do Elżbiety I osoby. W powyższym cytacie jest mowa o miniaturowym portrecie z 1585 r. ze zbiorów Muzeum Nelsona Atkina w Kansas, USA.



Rys. 8. Nicholas Hilliard, *George Clifford, trzeci hrabia Cumberlandu*, 1590. Akwarela, pergamin, karton, 17 × 25 cm. National Maritime Museum, Greenwich, Londyn, Caird Collection.

Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas\\_Hilliard\\_003.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas_Hilliard_003.jpg).

Indywidualizacja wizerunku osoby portretowanej poprzez zawarcie w nim symbolicznego i emblematycznego przesłania jest dominującą cechą męskich portretów z początków nowożytności. Pojawia się więc możliwość oddania poprzez miniaturę miłosnej wypowiedzi – ekspresji własnych uczuć.

Większość miniaturowych portretów z końca XVI wieku ukazuje szczególny sposób przekazania tych niuansów za pomocą charakterystycznych zewnętrznych atrybutów. Należy do nich odnieść detale stroju czy biżuterii, emblematy oraz inskrypcje, elementy semantyczne często generowane przez literackie i mitologiczne źródła (Troitskaya, 2014, s. 66).

Poetyzacja, obrazowość, metaforyczność w przedstawieniu osoby tego okresu świadczą o doskonaleniu samej kultury uczuć.

Wśród tego rodzaju miniatur najbardziej intrygujące, ze względu na symboliczną i emblematyczną pełnię, są: *Portret nieznanego mężczyzny ściskającego rękę wyciągniętą z obłoku* [Portrait of an Unknown Man Clasping a Hand from a Cloud] (Nicholas Hilliard, 1588, The Victoria & Albert Museum, Londyn), *Nieznany młody mężczyzna na tle płomieni* [Unknown Young Man against a Background of Flames] (rys. 9)



autorstwa Hilliarda<sup>9</sup> oraz *Mężczyzna pochłonięty przez płomień* [A Man Consumed by Flames] autorstwa Olivera (rys. 10). Na jednej z nich portretowanego otacza emblematyczny kontekst – obraz chmury i wyciągniętej z niej ręki, a także łacińskie motto *attici amoris ergo*, sugerujące tajemniczy patronat<sup>10</sup>. Na dwóch pozostałych odwaga sięgnięcia po tło w postaci płomienia, które niewątpliwie jest przenośnią, może się tłumaczyć jedynie tym, że „na początku XVII wieku w kulturze angielskiej «płomień miłości» ostatecznie uzyskały status poetyckiego obrazu namiętności” (Troitskaya, 2014, s. 70). Powyższe portrety są wyrazem utworzenia nowej, częściowo sztucznej, ale przez to nie mniej poważnej, wizualnej retoryki miłosnej.



Rys. 9. Nicholas Hilliard, *Nieznanym młodym mężczyzną na tle płomienia*, ok. 1600. Akwarela, pergamin, naklejony na kartę do gry, 6,9 × 5,4 cm. The Victoria & Albert Museum, Londyn.

Źródło: <http://collections.vam.ac.uk/item/O16579/an-unknown-man-portrait-miniature-hilliard-nicholas/>; V&A Museum (on-line).



Rys. 10. Isaac Oliver, *Mężczyzna pochłonięty przez płomień*, ok. 1610. Akwarela, pergamin, karton, 5,5 × 4,37 cm. Ham House, Surrey.

Źródło: [www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1139627](http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1139627); Ham House © National Trust/ Christopher Warleigh-Lack (on-line).

9 Tło portretu oraz jego metaforyczny kontekst został szczegółowo przeanalizowany w moim wcześniejszym tekście (Troitskaya, 2014).

10 Wersje oraz interpretacje dotyczące tego portretu niejednokrotnie się zmieniały (np. Hotson, 1977; Strong, 1983; Troitskaya, 2013b).

Stephen Greenblatt użył określenia *to fashion* w odniesieniu do angielskich arystokratów z epoki elżbietańskiej (Greenblatt, 1980) – to właśnie oni, znając łacinę, stworzyli wyjątkowy, wzniosły język, składający się z poetyckich cytatów, haseł, powiedzeń starożytnych i emblematów uwydatniających kontekst tych powiedzeń. Termin ten można dosłownie rozumieć jako tworzenie formy samego siebie, tworzenie własnej tożsamości lub modelu zachowania. Dla arystokracji elżbietańskiej najbliższe znaczeniowo okazuje się określenie *sprezzatura* wprowadzone przez Baldassare Castiglione’go – chodzi o pewnego rodzaju behawioralną maskę, widzialną bezpośrednio, szczerą, której tworzenie w istocie także jest sztuką<sup>11</sup>. Dzieło Castiglione’go, przetłumaczone na język angielski przez Thomasa Hoby’ego (Castiglione, 1561) w 1561 r., cieszyło się sporą popularnością w kręgach dworskich, a niektóre z zawartych w nim zasad traktowano jako obowiązujące w codziennym zachowaniu.

Mimo jednak całej sztuczności tworzenia emblematycznych przekazów, wzorców zachowania i ról społecznych wszystkie one ujawniają nowe rozumienie podmiotu: człowieka przemawiającego w pierwszej osobie. W cichej, milczącej sztuce miniatury te subiektywne wypowiedzi stają się szczególnie wyraźne.

Zainteresowanie człowieka samym sobą, uznanie wyjątkowości osoby – takie zwykle dla dzisiejszej świadomości elementy życia prywatnego nowożytności, doczekały się możliwości wyrażenia przede wszystkim w zindywidualizowanym portrecie (w odróżnieniu od portretu o wartości genealogicznej), gdzie podobieństwo było jedynie częścią personifikacji.

Zjawisko to rozprzestrzenia się niemalże w całej Europie i najwyraźniej ma dwie intelektualne linie rozwoju: świecki, renesansowy ideał indywidualności bohatera, który jest prezentowany na przykład w biografii B. Celliniego lub w esejach Montaigne’a; oraz religijny model introspekcji, wywodzący się z kalwińskiego poczucia winy i troski o zbawienie duszy. W Anglii obie te zasady obowiązywały równocześnie, choć druga – głównie przed rokiem 1600 (Stone, 1979, s. 153).

Formy kameralne, przeznaczone do osobistego odbioru miniatury, wzmacniały poczucie dyskretnego charakteru danego przekazu również u posiadacza portretu, co nadawało portretowi cech reprezentacji własnego „Ja”, zaś granice osobowości jeszcze wyraźniej były określane przez wrażenia w sposobie postrzegania świata, nie w mniejszym stopniu niż w sposobie przejawienia osobowości.

11 Aktualność tego pojęcia dla sztuki portretu była podkreślana przez Harry’ego Bergera (Berger, 1994).



## Podsumowanie

Miniatury portretowe z XVI w. oraz początku XVII w. na pierwszy rzut oka są formalnie do siebie dość podobne, ale to właśnie na tle ogólnego podobieństwa będącego skutkiem ich przynależności do wspólnej tradycji, podobnego sposobu pracy artysty oraz podobnych oczekiwań ze strony zamawiających, różnice w stylistycznym i kompozycyjnym podejściu do portretu są szczególnie widoczne.

Powszechnie przyjętą typologię, zakładającą podział miniatur epoki elżbietańskiej na prywatne i gabinetowe<sup>12</sup>, można by poszerzyć: wyodrębnienie męskich i żeńskich obrazów pozwala sięgnąć po całą grupę miniatur o bardziej złożonej strukturze semiotycznej. Pomimo rzadkiego występowania inskrypcji na portretach kobiecych dodatkowe semantyczne elementy, metafory wizualne, pojawiają się częściej na portretach męskich, co tłumaczy się społeczno-kulturowymi przesłankami czasu elżbietańskiego. Tradycje w kolorystyce przedstawiania twarzy, różnice w odcieniach odsłoniętych części ciała u mężczyzn i kobiet, nie były odwzorowywane na ślepo: karnacja stanowiła przedmiot wnikliwych studiów, a jej odtwarzanie było procesem wymagającym szczególnej uwagi ze strony miniaturzysty, który już na tym etapie był świadomy różnicy między portretem męskim a kobiecym. Wreszcie, miniatura, dziedzicząc kulturę późnego średniowiecza i odkrywając zarazem kulturę nowożytności, niesie w sobie również elementy konwenansów związanych z kulturą miłości dworskiej. Stanowi ona także świadectwo wzrastającej wartości życia prywatnego oraz osobistych relacji.

Badanie różnic w portretach kobiet i mężczyzn warstwa po warstwie, od technicznych aspektów miniaturyzacji po elementy dekoracyjne, kostiumy, ozdoby, wstawki semantyczne, pozwala prześledzić konsekwentny, niespieszny rozwój indywidualności na początku nowożytności. Elementy retoryki wizualnej, bardziej powściągliwe w portretach kobiecych (koronkowy wzór, symbolika koloru) i bardziej różnorodne i wyraziście w portretach męskich, składają się na swoistość sztuki tej epoki.

---

12 Miniatura gabinetowa – to portrety o nieco większym formacie niż portrety prywatne (do 25,5 cm), przeznaczone do ozdabiania szafek, gablot oraz biurka. Tego rodzaju miniatura mogła przedstawiać całą sylwetkę osoby portretowanej (Strong, 1983).

BIBLIOGRAFIA

- [Castiglione, B.] (1561). *The Courtier of Count Baldessar Castilio, Deuided into Foure Books. Very Necessary and Profitable for Yonge Gentilmen and Gentilwomen Abiding in Court, Palaice or Place. Done into English by Thomas Hoby.* London: Wyllyam Seres.
- [Hilliard, N.] (1992). *A Treatise concerning the Art of Limning by Nicholas Hilliard. Together with A More Discourse concerning ye Art of Liming by Edward Norgate.* With a parallel modernized text ed. by R.K.R. Thornton and T.G.S. Cain. Ashington: The Mid Northumberland Arts Group Carcanet Press.
- Aslet, W., Hendra, L. i in. (2019). *Jewel in the Hand. Early Portrait Miniatures from Noble & Private Collections.* Catalogue of an exhibition held at Philip Mould & Company 12 March – 18 April 2019. London: Philip Mould & Company.
- Auerbach, E. (1961). *Nicholas Hilliard.* London: Routledge.
- Berger, H.J. (1994). Fictions of the Pose. Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. *Representations*, nr 46, 87–120.
- Burton, E. (2005). *Pousednevnaya zhizn' v epokhu Shekspira.* Moskwa: Molo-daya gvardiya. Wydanie oryginalne: Burton, E. (1958). *The Elizabethans at Home.* London: Secker & Warburg.
- Fumerton, P. (1986). „Secret” Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets. *Representations*, nr 15, 57–97.
- Goulding, R.W. (1916). *The Welbeck Abbey miniatures belonging to His Grace the Duke of Portland K.G., G.C.V.O.: a catalogue raisonné.* Oxford: University Press.
- Goldring, E. (2019). *Nicholas Hilliard: Life of an Artist.* New Haven: Yale University Press.
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare.* Chicago: University of Chicago Press.
- Hotson, L. (1977). *Shakespeare by Hilliard. A portrait Deciphered.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Jones, A.R. i Stallybrass, P. (2000). *Renaissance Clothing and the Materials of Memory.* Cambridge: University Press.
- Murrell, J. (1983). *The Way How to Lymne. Tudor Miniature Observed.* London: Victoria & Albert Museum.
- Norgate, E. (1919). *Miniature or The Art of Limning*, ed. from the Manuscript in the Bodleian Library and Collated with other Manuscripts by M. Hardie. Oxford: Clarendon Press.
- Norgate, E. (1981). *Miniature or The Art of Limning, 1621–1626, 1648–1650.* W: M.K. Talley, *Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature before 1700.* London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art.

- Pevzner, N. (1956). *The Englishness of English Art*. New York: Frederick A. Praeger.
- Philippy, P. (2006). *Painting Women: Cosmetics, Canvases, and Early Modern Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Stepanov, A.V. (2009). *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya: Niderlandy, Germaniya, Frantsiya, Ispaniya, Angliya*. Sankt Petersburg: Azbuka-klassika.
- Stone, L. (1979). *The Family, Sex and Marriage in England 1500–1800*. New York: Harper & Row.
- Strong, R. (1975). *Nicholas Hilliard*. London: Michael Joseph Ltd.
- Strong, R. (1983). *Artists of the Tudor Court: The Portrait Miniature Rediscovered 1520–1620*. Victoria & Albert Museum exhibit catalogue. London: Victoria & Albert Museum.
- Troitskaya, A. (2013a). Portretnaya miniatyura: voprosy proiskhozhdeniya. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, nr 6(2), 41–47.
- Troitskaya, A. (2013b). Transformatsiya odnogo srednevekovogo motiva v renessansnuyu emblemu (na primere angliyskoy portretnoy miniatyury). *Observatoriya kul'tury: zhurnal-obozreniye*, nr 6, 76–81.
- Troitskaya, A. (2014). Metaforicheskiy yazyk yelizavetinskoy portretnoy miniatyury. *Nauchnyye trudy: Problemy razvitiya zarubezhnogo iskusstva*, nr 29, 64–76.

**Anna Troitskaya** – w 2014 r. uzyskała stopień doktora w zakresie historii sztuki (Rosyjski Instytut Historii Sztuki). Badacz, wykładowca akademicki (Instytut Filozofii Państwowego Uniwersytetu w Sankt Petersburgu, Instytut Ekonomii i Zarządzania Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. A. Hercena w Sankt Petersburgu), autor artykułów naukowych. Mieszka w Sankt Petersburgu. Obszar akademickich zainteresowań: kultura wizualna, teoria i historia sztuki, sztuka portretu, historia obrazów, historia intelektualna, filozofia miasta.

