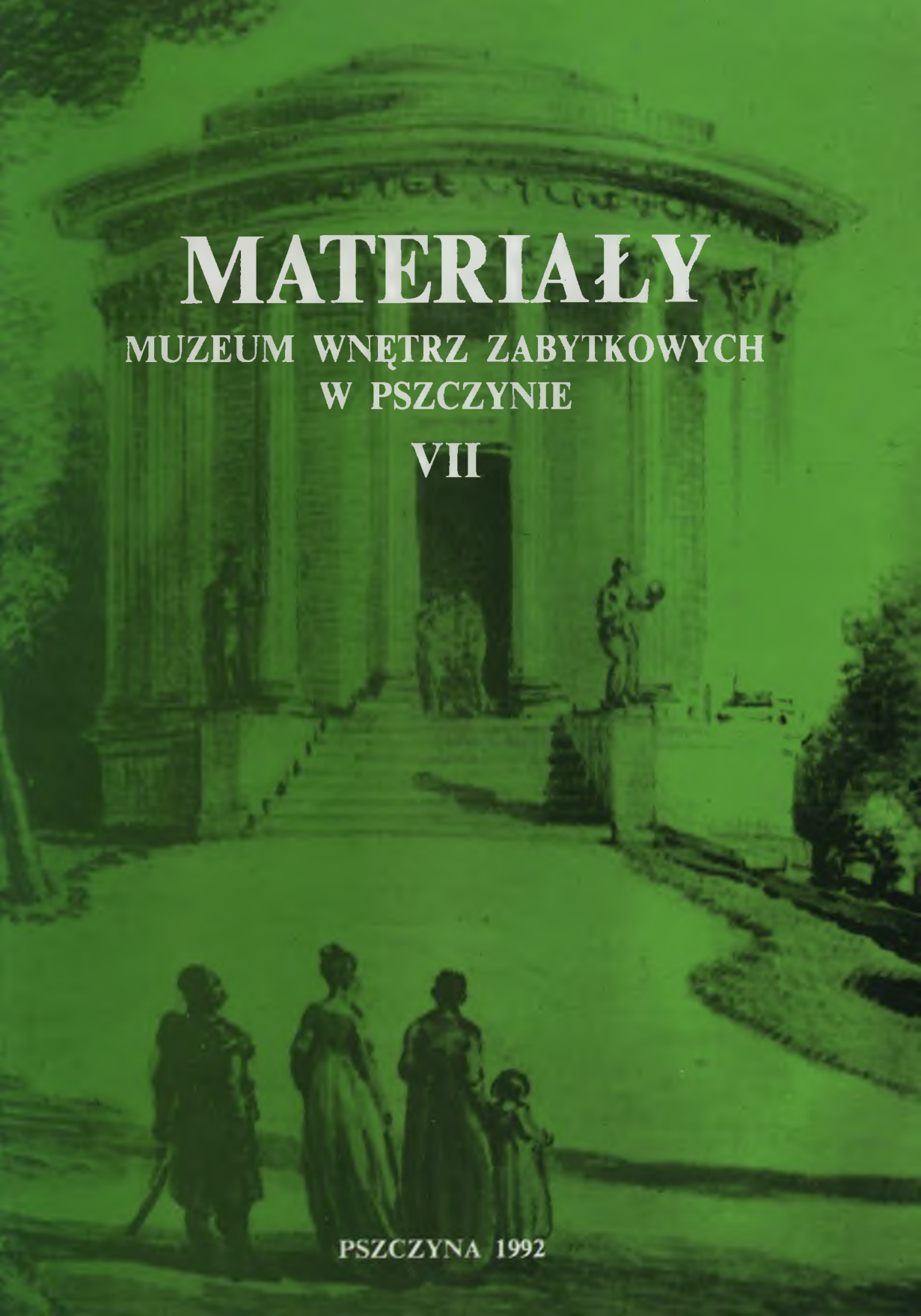




MATERIAŁY

MUZEUM WNETRZ ZABYTKOWYCH
W PSZCZYNIE

VII

PSZCZYNA 1992



*Tom dedykowany
Prof. Zdzisławowi Żygulskiemu jun.*

MATERIAŁY
MUZEUM
WNĘTRZ ZABYTKOWYCH
W PSZCZYŃNIE

VII

PSZCZYNA 1992

Redakcja: *Janusz Ziemiński*
Projekt okładki: *Jan Kruczek*

Fotografie do rycin wykonali Autorzy lub pochodzą z archiwów muzealnych pracowni fotograficznych

Na okładce: Jan Piotr Norblin (1745—1830), Widok świątyni Sybilli w Puławach. Fragment, zbiory Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, nr inw. MNK II-3311



ISSN 0209-3162

Wydawnictwo Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie

Ark. wyd. 22,0, ark. druk. 21,25

Druk wykonał Ośrodek Wydawniczy „Augustana” w Bielsku-Białej

KSIEGA PAMIĄTKOWA PROF. DR HAB. ZDZISŁAWA ŻYGULSKIEGO JUN.

<i>Janusz Ziemiński, Wstęp</i>	9
<i>Zdzisław Żygulski jun., Spotkania na ścieżkach nauki (noty autobiograficzne)</i>	11
<i>Jerzy Banach, Order Złotego Runa na widoku Krakowa z pierwszych lat siedemnastego wieku</i>	42
<i>Lionello Giorgio Boccia, Tra Firenze, Bisanzio, e di altre cose</i>	53
<i>Juliusz A. Chrościcki, Islam w nowożytnych ulotkach (informacja i środki propagandy)</i>	64
<i>Tadeusz Chrzanowski, Refleksje nad zbiorami parafialnymi</i>	88
<i>Aleksander Czerwiński, W zbrojowni Zakonu Maltańskiego. Polscy muzeolodzy konsultantami UNESCO na Malcie w 1969 r.</i>	104
<i>András Dabasi, The Polish King, Sobieski's Sabre in the Hungarian National Museum of Budapest</i>	123
<i>Vladimir Dolinek, Concealed Flint lock Firearms</i>	131
<i>Ortwin Gamber, Iranische und byzantische Elemente in der mittelalterlichen Schutzbewaffung der Slawen</i>	138
<i>Teresa Grzybkowska, Rzeźba Lubomirskiego dłuta Antonio Canovy w Łańcucie</i>	145
<i>Irena Huml, „Warsztaty krakowskie” a idea „żywego muzeum”</i>	158
<i>Tadeusz S. Jaroszewski, Kilka słów o stylu bizantyjskim w architekturze polskiej XIX wieku</i>	169
<i>Mariusz Karpowicz, Kilka uwag o husarskich proporcach w XVII wieku</i>	183
<i>A. H. Купичников, Заметки о средневековых гаконниках</i>	189
<i>Jerzy Kowalczyk, Tapiseria herbowa Jana Zamoyskiego</i>	198
<i>Jan Kruczek, Orient na zamku w Pszczynie</i>	208
<i>Andrzej Nadolski, Jeszcze raz o Szczerbcu</i>	219
<i>A.V.B. Norman, An Eighteenth Century Copy of Polish Royal Sword from the Collection of George IV</i>	228
<i>Ingo Pfeifer, Die anhaltisch-polnischen Beziehungen am Ende des 17. Jahrhunderts und eine verlorene Türkenbeute</i>	237
<i>Jerzy Prokopiuk, „L/o/KI”: tajemniczy tekst runiczny z Biblioteki zamku w Pszczynie. Komunikat wstępny</i>	245
<i>William Reid, The Bowman's Thumb-Ring, Tool of Asia's Warriors and Hunters</i>	248
<i>Anna Różycka-Bryzek, Historii o Lukrecji rzymskiej część pierwsza</i>	263
<i>Tadeusz Rudkowski, Sceny batalistyczne na europejskich dekoracjach sgraffitowych epoki renesansu</i>	280
<i>Piotr Skubiszewski, Skarbiec opactwa Sainte-Croix w Poitiers, jeden z najstarszych w Europie</i>	294
<i>Irena Turnau, Wpływy wschodnie w ubiorach narodowych środkowej i wschodniej Europy w XVI—XVIII wieku</i>	305
<i>K.N. Watts, Samuel Pratt and Armour Faking</i>	315
<i>Bibliografia prac Zdzisława Żygulskiego jun.</i>	328

THE BOOK OF MEMORY TO PROFESSOR ZDZISŁAW ŻYGULSKI JR.

<i>Janusz Ziemiński</i> , The Preface	9
<i>Zdzisław Żygulski Jr.</i> , Encounters of the Paths of Learning. Autobiographical Notes	11
<i>Jerzy Banach</i> , The Order of Golden Fleece in the View of Cracow from the First Years of the Seventeenth Century	42
<i>Lionello Giorgio Boccia</i> , Between Florence, Byzantium, and the Other Matters	53
<i>Juliusz A. Chrościcki</i> , Islam in Modern Leaflets. Information and Propaganda Means	64
<i>Tadeusz Chrzanowski</i> , Reflections on the Parish Collections	88
<i>Aleksander Czerwiński</i> , In the Armoury of the Malta Order. Polish Museologists as Consultants of UNESCO on Malta 1969	104
<i>András Dabasi</i> , The Polish King Sobieski's Sabre in the Hungarian Museum of Budapest	123
<i>Vladimir Dolinek</i> , Concealed Flintlock Firearms	131
<i>Ortwin Gamber</i> , Iranian and Byzantine Elements in the Mediaeval Armour in the Slavs	138
<i>Teresa Grzybkowska</i> , A Statue of Lubomirski by Antonio Canova at Łańcut	145
<i>Irena Huml</i> , „The Cracow's Workshops” and the Idea of „Living Museum”	158
<i>Tadeusz S. Jaroszewski</i> , Some Words on Byzantine Style in Polish Architecture of the Nineteenth Century	169
<i>Mariusz Karpowicz</i> , Some Comments on Hussar Pennons in the Seventeenth Century	183
<i>A.N. Kirpicznikow</i> , Notes on Mediaeval Hackbut-Guns	189
<i>Jerzy Kowalczyk</i> , A Tapestry with the Coat of Arms of Jan Zamoyski	198
<i>Jan Kruczek</i> , The Orient in the Castle of Pszczyna	208
<i>Andrzej Nadolski</i> , Once More on the Szczerbiec Sword	219
<i>A.V.B. Norman</i> , An Eighteenth Century Copy of a Polish Royal Sword from the Collection of George IV	228
<i>Ingo Pfeifer</i> , The Anhalt-Polish Relations at the End of the Seventeenth Century and a Lost Turkish Booty	237
<i>Jerzy Prokopiuk</i> , The Book of Runes („L/o/KI”) in the Collection of the Pszczyna Museum	245
<i>William Reid</i> , The Bowman's Thumb Ring, Tool of Asia's Warriors and Hunters . . .	248
<i>Anna Różycka-Bryzek</i> , A History of Roman Lucretis — Part One	263
<i>Tadeusz Rudkowski</i> , Battle-pieces on European Sgraffitto Decoration of Renaissance Period	280
<i>Piotr Skubiszewski</i> , The Treasury of the Abbey Sainte-Croix at Poitiers, One of the Oldest in Europe	294
<i>Irena Turnau</i> , Eastern Influences in National Costumes of the Middle and Eastern Europe in the Sixteenth-Eighteenth Centuries	305
<i>K.N. Watts</i> , Samuel Pratt and Armour Faking	315
Bibliography of Works of Zdzisław Żygulski Jr.	328



Robert Pygallie jun.

WSTĘP

Kolejny, siódmy już tom „Materiałów...”, które ukazują się w ciągu ostatnich jedenastu lat, w całości zadedykowany został wybitnemu polskiemu historykowi sztuki i bronioznawcy prof. drowi hab. Zdzisławowi Żygulskiemu jun. z okazji 70 rocznicy Jego urodzin.

Gdy w 1991 roku zwróciłem się z propozycją wydania książki pamiątkowej do Profesora, jako do wieloletniego współpracownika i konsultanta, a nade wszystko Przyjaciela pszczyńskiego Muzeum, od razu zdołaliśmy precyzyjnie ustalić zasadniczą problematykę wydawnictwa, która oparta została na trzech polach naukowych zainteresowań Jubilata: historii uzbrojenia, historii sztuki tureckiej, oraz szeroko rozumianym problemom muzeologicznym.

Wydaje się, że obaj byliśmy pewni, iż przedsięwzięcie nasze zaowocuje obficie, a plon zebrany przez Profesora, a przy okazji przez Muzeum, w postaci dedykowanych artykułów, będzie godny Jubilata. I tak też się stało. Za to więc pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować wszystkim Autorom, a równocześnie w Ich imieniu, własnym oraz Muzeum w Pszczynie przekazać Profesorowi serdeczne życzenia — *Ad multos annos*.

Przy opracowaniu edytorskim nadesłanych materiałów przyjąłem układ alfabetyczny Autorów jako najodpowiedniejszy, z wyjątkiem oczywiście autobiograficznej wypowiedzi Jubilata.

Dr Janusz Ziemiński
Dyrektor Muzeum Wnętrz Zabytkowych
w Pszczynie

PREFACE

This seventh volume of the *Materials of the Museum of Old Interiors at Pszczyna*, a publication appearing in course of last 11 years, is fully dedicated to Professor Dr. Zdzisław Żygulski Jr., an outstanding Polish art historian and a connoisseur of ancient arms, on the occasion of the 70th anniversary of his birthday.

When in 1991 I turned to the Professor, a many years' collaborator and consultant, and above all a great friend of the Pszczyna Museum, at once we could state precisely the main subject of the publication, basing on the three fields of His interest: the history of arms, the history of Turkish art and the museology.

It seems that we both were sure our initiative will bring fruits, honorable for the Professor and profitable for the Museum. The hopes were not shattered. In his place I express my warmest thanks to all Authors and at the same time on behalf of Them and of myself and of Pszczyna Museum I wish to the, Professor: *Ad multos annos*.

Editing the materials I assumed an alphabetical order of Authors, putting on the first place the Professor's autobiographical notes.

Dr Janusz Ziemiński

Director

The Museum of Old Interiors
at Pszczyna

SPOTKANIA NA ŚCIEŻKACH NAUKI (noty autobiograficzne)

Dom rodzinny

Pierwszym moim mistrzem prowadzącym po ścieżkach poznania był mój ojciec, Zdzisław, w latach dwudziestych i trzydziestych — profesor gimnazjalny, germanista, znawca literatury, polihistor o wiedeńskim wykształceniu humanistycznym, gorący patriota, liberał, miłośnik teatru, świetny towarzysz biesiad i spacerów, uczestnik lwowskiego życia klubowego i kawiarnianego, obdarzony doskonałą pamięcią i wielkim dowcipem, przyjmujący różne przejawy życia gromkim śmiechem, od którego oczy zachodziły mu łzami. Nasz lwowski dom przy ul. Dąbrowskiego 12, dom rodzinny, należał do mojej babki, Wandy z Sądeckich Żygulskiej i oprócz innych lokatorów zajęty był na I piętrze przez naszą rodzinę, złożoną z mego ojca, mojej matki, Marii ze Staszkieviczów, oraz ich trojga dzieci, syna Kazimierza ur. w r. 1919, córki Heleny ur. w 1926 oraz właśnie ze mnie, ur. w r. 1921. Mój brat i ja światło dzienne ujrzeliśmy w Borysławiu, gdzie tuż po pierwszej wojnie światowej nasz ojciec objął posadę profesora gimnazjum, po kilku latach zresztą wracając do Lwowa na podobne stanowisko. Przez długie lata, aż do czasów drugiej wojny światowej był profesorem III Państwowego Gimnazjum im. króla Stefana Batorego oraz profesorem Szkoły Techniczno-Przemysłowej. Habilitował się późno, dopiero w r. 1939 i karierę uniwersytecką zaczął na dobre już po wojnie, jako germanista, najpierw na Uniwersytecie Łódzkim, następnie na Uniwersytecie Wrocławskim.

Na drugim piętrze kamienicy przy ul. Dąbrowskiego mieszkała nasza babcia ze swoją córką, a moją ciotką, Wandą, która wyszła za mąż za Jerzego Pogonowskiego i urodziła dwóch synów, Iwa, mego rówieśnika, który w r. 1939 aresztowany przez hitlerowców przetrwał w obozie koncentracyjnym pięć lat, potem studia inżynierskie ukończył za granicą i ostatecznie osiadł w Stanach Zjednoczonych, oraz młodszego, Krzysztofa, który zginął w Powstaniu Warszawskim. Wuj Pogonowski był człowiekiem wysoce oryginalnym, w jednej osobie sławista o ambicjach uniwersyteckich, prawnik próbujący sił w dyplomacji, zdolny adwokat, a nadto, chętnie chwytający za pióro poszukiwacz genealogii historycznych i heraldycznych, wreszcie szermierz, bokser

i amator-śpiewak. Jego brat Bronisław zginął w bitwie warszawskiej w roku 1920. Jego siostra, Maria Pogonowska, ciocia Mania, była osobą o potężnej tuszy i nienasyconym apetycie, praktykowała jako lekarz-wenerolog, odznaczała się wybitną inteligencją, słynęła jako brydżystka.

Nasz dom był wspaniały, mieszkanie miało pięć pokoi, kuchnię z ogromnym piecem i spiżarnią, łazienkę z piecem węglowym, przedsionki i korytarze, od podwórza ganek z żelaznymi prętami, salon malowany w złote kwiaty na purpurowym tle, z meblami z imitacji hebanu, nad drzwiami rzeźbione supraporty, a klatkę schodową z marmuru wyłożoną czerwonym kokosowym chodnikiem. Pod domem były głębokie, niekończące się labirynty piwnic, w nich półki na owoce i mocny zapach jabłek. Po tych piwnicach chodziło się ze świecami, z duszą na ramieniu. Na tyłach domu rozciągał się piękny ogród, poprzez „dzikie pola” graniczący z Parkiem Stryjskim. W ogrodzie stały wysokie, dorodne jabłonie i grusze, po których wspinaliśmy się jak małpy, po krawędzi leszczyna, krzaki malin i porzeczek, a pośrodku krzewy jaśminu, sposobne jako namioty, klomby konwalii i rabaty najróżniejszych kwiatów, duma naszej babci, po których nie wolno było deptać. Był tam także kamienny stół ogrodowy, otoczony żelaznymi krzesłami. On jeden przetrwał do dziś, pomalowany przez obecnych gospodarzy czerwonym lakierem. Mieliliśmy tam plac do gry w krokieta, w wielkim pudle przechowywaliśmy drewniane młotki, kolorowe kule i żelazne bramki. Ogród był źródłem niezliczonych wrażeń, nieustannych przygód, dziecinnych radości i katastrof. Miejscem bardziej jeszcze gwałtownych harców było podwórze wybrukowane kamiennymi płytami, arena własnych zabaw i scena średowiecznego teatrzyku, którego aktorami byli handelesi z długimi pasiastymi workami, druciarze glinianych garnków, szlifierze nożów, wróżące przyszłość cyganki, a nawet prawdziwi cyrkowcy i linoskoczki z tresowanymi pieskami. Podczas spektaklu otwierały się okna i sypały pieniądze owinięte w papierek. Tuż obok, ulica Stryjska stawała się co roku widownią wyścigów samochodowych. Na rogach i na zakrętach umieszczano stosy worków z piaskiem i od świtu ryczały motory wozów alfa romeo i mercedesów. Z ust do ust podawano sobie nazwiska bohaterów: Włoch Carraciola, Niemiec Hans von Stuck i nasz Jan Ripper. To był wielki świat sportu.

W jesienne i zimowe wieczory graliśmy w fortunę, w młynka, w szachy, warcaby, domino i w karty, w kinga, w labeta lub szachraja, a czasem ciocia Wandzia urządzała nam teatralne przedstawienia. Służyło do tego urządzenie po dziadku Franciszku Żygulskim, scena z desek z otworami do montowania dekoracji, z kurtyną i zespołami figurek-aktorów do sztuk szekspirowskich, niemieckich dramatów i włoskich oper. Cudowne to było widowisko. Ciocia poruszała figurkami i użyczała im głosu. Największe wrażenie wywierało na mnie przedstawienie Turandot.

Podczas obiadów, kolacji i na codziennych spacerach z ojcem, prawie wyłącznie do Parku Stryjskiego lub na Plac Powystawowy, trwała niekończąca

się rozmowa, pouczająca konwersacja. My właśnie byliśmy ulubionymi partnerami ojca w dyskusjach politycznych, historycznych i filozoficznych. Tato prawie na pamięć znał „Pana Tadeusza”, „Zemstę” i „Trylogię” i sypał cytatami pasującymi do każdej okoliczności. Omawialiśmy wszechstronnie wydarzenia na arenie światowej i na scenie krajowej, wypadki i katastrofy, premiery teatralne i filmy, książki, zwłaszcza powieści, artykuły i felietony prasowe, mecze piłki nożnej, a nawet sprawy kryminalne, jak np. proces Gorgonowej. Ojciec był stałym i pilnym czytelnikiem gazet codziennych i czasopism, abonował krakowskiego „Kuriera” i warszawskie „Wiadomości Literackie”, satyryczne pismo „Wróble na Dachy” i wiedeńskie czasopismo teatralne „Die Bühne”. W domu znajdowała się zasobna biblioteka, założona jeszcze przez Franciszka Żygulskiego, mojego dziadka, który był inżynierem kolejowym, ale nader zainteresowanym literaturą i teatrem. W Przemysłu był on twórcą amatorskiej sceny. Ilustrowane drzeworytami wydanie „Biblii” w tłumaczeniu Wujka, ozdobione miedziorytami wydanie wszystkich dramatów Fryderyka Schillera, Historię Powszechną (w tłoczonych brązowych okładkach), niemieckie wydanie „Życia Zwierząt” Brehma, dziesiątki roczników „Tygodnika Ilustrowanego” — wszystko to wertowaliśmy, kartka po kartce, zwłaszcza podczas dzieciennych chorób, częstych przeziębień i gorączek. Książki zalegały półki w ogromnych szafach, a grzebanie w nich było prawdziwą rozkoszą, zwłaszcza gdy się trafiło na „prohibita”, jak „Życie Chrystusa” Renana, „Justynę” markiza de Sade’a lub „Niesamowite Opowieści” Grabińskiego.

Po dniach powszednich nadchodziły święta lub rodzinne imieniny. Rozsuwano wtedy składane stoły i rozstawiane serwisy. Babcia i mama prześcigały się w kulinarnych wyczynach. Podejmowano gości. Rozmowom i śmiechom nie było końca.

Lwów był rodzajem suwerennego państwa o własnej specyficznej ludności, o własnym języku i obyczaju, bohaterskiej historii, cudownej architekturze i zieleni, doskonałej dobrostańskiej wodzie, najpiękniejszych w świecie parkach i ogrodach. Miał boiska i stadiony świetnych drużyn sportowych, wśród których prym wiodły: „Pogoń”, „Czarni” i „Hasmonea”. Miał kąpieliska i pływalnie dla sportów wodnych, lodowiska i tereny narciarskie dla sportów zimowych, tory dla wyścigów konnych. Lwów był miastem bogatym. W zasobnych sklepach wystawiano towary z różnych stron świata, ale także specjały lokalne, wyborne ciastka i słodczyce cukierni Ludwika Zalewskiego, dla szerokich warstw ludności lwowskie precle, lwowskie piwo i kielbaski. Sławne były restauracje: George’a Musiałowicza, Koziola, Atlasa i Teliczkowej, jedyne w swoim rodzaju kawiarnie literacko-artystyczne: „Roma” i „Szkocka”, znakomite teatry, z Teatrem Wielkim na czele, eleganckie kina „Palace” i „Casino”. Szczycił się Lwów swoimi wyższymi uczelniami, Uniwersytetem Jana Kazimierza, Politechniką i Akademią Handlu Zagranicznego, znakomita



1. Zdzisław Żygulski (ze strzelbą) wraz z bratem Kazimierzem we Lwowie w 1926 r.

była lwowska medycyna i weterynaria oraz uczelnie rolnicze, bogate muzea i biblioteki, z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich na pierwszym miejscu. Miał też Lwów niezwykle cmentarz — Łyczakowski, a na nim Orleńskie. W swej długiej, walecznej historii miasto zyskało zaszczytne miano — Semper Fidelis. Wiedzieliśmy, że posiadamy skarb, mieliśmy poczucie wolności i niczego innym nie zazdrościliśmy, byliśmy szczęśliwi w naszym mieście.

Szkoła

Gdy miałem lat sześć, już w domu, pod czujnym okiem Matki, nauczony sztuki pisania, czytania i rachowania, posłany zostałem, w ślad za moim bratem Kazimierzem, do prywatnej szkoły powszechnej Mieczysława Kistryna. Był to znakomity wychowawca młodzieży, pedagog nad pedagogi, lwowski Pestalozzi. Prowadził szkołę powszechną dla młodzieży od 6 do 10 roku życia oraz ośmioletnie gimnazjum typu humanistycznego. Trzeba było opłacać wysokie czesne, ale mniej zamożnym rodzicom dyrektor przyznawał ulgi lub całkowite zwolnienie od opłat. Najbardziej na tym cierpiał nigdy nie remontowany budynek szkolny, kamienica przy ul. Mikołaja, cierpiało też wyposażenie szkolnych sal. Ale dzięki ofiarnym nauczycielom i nauczycielkom samo nauczanie stało na wysokim poziomie. Kistryn dbał nie tylko o rozwój naszych umysłów, ale także o rozwój ciał. Urządzał niezliczone sportowe imprezy, wycieczki, kuligi, jazdy na nartach i łyżwach, gry zespołowe. Już w szkole powszechnej byliśmy świetnie wygimnastykowani. Nie znosił skarżypytów. Kiedy mu któryś z uczniów coś tam donosił na swego kolegę, Kistryn ze specjalnej przegródki pularesa wyciągał „śmierdzący grosz”. Długo wahał, niemiłosiernie się krzywił i wręczał donosicielowi. Biada była każdemu, za kim się ciągnął straszliwy odór tego grosza. Miał Kistryn włosy ciemnorude i takąż bródkę, cerę cytrynową od permanentnej żółtaczki, ale policzki z rumieńcem, chodził w obcisłej popielatej marynarce i w popielatych pumpach do wysokich skarpet i spiczastych żółtych butów, zawsze z odkrytą głową, nawet w najcięższy mróz. A bywały we Lwowie zimy straszne, śniegi po pas i metrowe sopte zwisające z dachów. Kistryn był stałym klientem cukierni Ludwika Zalewskiego i majątek wydawał na czekoladki i ciągutki-tajojki, którymi chętnie nagradzał pilnych uczniów. Prawdziwa orgia zalewskich słodkości, zwłaszcza pączków z różą i chrustu, towarzyszyła imieninom dyrektora, w dniu 1 stycznia, urządzanym w willi przy ul. Chorążczyzna. Była tam jadalnia mająca z trzech stron wysokie weneckie okna, wysunięta na ogród, którego drzewa okryte zimową szrenią rymowały się z cukrowanymi ciastami i lukrowanymi tortami na długim stole z białym obrusem. Wreszcie Kistryn zbankrutował dotknięty kryzysem lat trzydziestych i szkole odebrano „prawa publiczne”. Ale jego wychowankowie, kistryniacy, pozostali mu wierni i ratowali go od zupełnego upadku. W szkole Kistryna miałem kolegów, z którymi związałem się przyjaźnią. Byli wśród nich, Adaś Czosnowski, szcycący się nobliwym pochodzeniem, Jurek Gajewski, syn profesora weterynarii, Antranig Keuprulian, syn lwowskiego Ormianina oraz Józio Kawalec, nieślubny syn pana Lewickiego, mającego we Lwowie sklep z porcelaną.

Dwie chłopięce podróże szczególnie wryły mi się w pamięć. W roku 1925 ze Lwowa na wakacje pojechaliśmy przez Warszawę nad polskie morze, do Karwii. Jest to moje najdawniejsze wspomnienie podróży. Tato pokazał nam

Warszawę. Przez Plac Saski jechaliśmy fiakrem. Stała tam jeszcze wielka cerkiew prawosławna wzniesiona przez Rosjan, wkrótce potem zburzona na rozkaz Józefa Piłsudskiego. Ciepły, sypki, nieskazitelnie biały piasek i szum Bałtyku pozostały mi na zawsze odczuciem rozkoszy istnienia w najbliższym zetknięciu z naturą.

W lipcu roku 1931 odbyłem pierwszą podróż samotnie ze Lwowa do Warszawy, pociągiem osobowym, przez Rejowiec, przy czym skrętnie spisywałem nazwy wszystkich stacji w notatniku. Na warszawskim dworcu czekała na mnie ciocia Wandzia Pogonowska. Zawiozła mnie do swojej wille na Grochowie, przy ul. Byczyńskiej. Dostałem do dyspozycji rower na balonowych oponach, na którym odbywałem wycieczki w okolice, najchętniej do trzech starych drzew olchowych, pamiętających powstanie sprzed 100 lat, powstanie listopadowe. Do tekturowego pudełeczka schowałem kawałki kory jednego z tych drzew, nie wiedząc, że był to gest księżny Izabeli Czartoryskiej, którą później miałem wielbić. Ciocia była świetną przewodniczką po polskiej stolicy, miała oko malarki, duże wykształcenie i dar opowiadania. A było co oglądać w Warszawie, miasto kipiało życiem, choć nie było piękne, ale szalenie podniecające. Nie bez racji mówiono, że jest Paryżem północy. Zwiedziliśmy zamek królewski, Łazienki i Wilanów a także gmach Sejmu, gdzie ku zdumieniu obecnych usiadłem na marszałkowskim krześle.

Tegoż roku 1931 zdałem egzamin wstępny do III gimnazjum im. króla Stefana Batorego, typu klasycznego, z łaciną i greką. W tym gimnazjum mój ojciec uczył niemieckiego, a więc moja sytuacja była trochę trudna. Na szczęście był jeszcze drugi germanista, Ludwik Skoczylas i przed nim zdawałem roczne egzaminy, kiedy tato prowadził lekcje niemieckiego w naszej klasie. III „buda”, przy ulicach Batorego i Kubali, sąsiadowała z I „budą”. Gmach był dosyć ponury, z wielkim boiskiem, a wspólna sala gimnastyczna mieściła się właśnie w I „budzie”. Program gimnazjalny odziedziczony był, w gruncie rzeczy, po czasach austriackich. Nacisk położony był na łacinę, historię, literaturę i język obcy, właśnie niemiecki, z francuskim — nadobowiązkowo, w mniejszym stopniu liczyła się matematyka, fizyka i przyroda. Dyrektorem gimnazjum był oczywiście latynista, filolog klasyczny Adolf Bednarowski, postać zarówno groźna jak i groteskowa, budząca strach wśród uczniów i ukrywaną wzdrgę podległych mu profesorów. Miał gesty tyrana i wysługiwał się ponurym woźnym Zubrzyckim. Przemawiając bełkotał, co moment powtarzając „prze..., prze..., prze...”, co miało oznaczać — proszę. Chwalił się przewagami z czasów wojny, jakoby w Legionach Piłsudskiego, i opisywał życie w okopach, kiedy to „prze... ludzie jak muchy ginęli, a on prze... Cezara i Tacytę czytywał”. Był gruby i niezgrabny, ale zachwalał „gibkość” ciała, ważną w czasie wojny i pokoju. Szkołę trzymał w żelaznej dyscyplinie, nie znosił spóźnień i nie cierpiał przerw w zajęciach.

Lwowskiemu gimnazjum, na równi z domem rodzinnym, zawdzięcam ukształtowanie mojej osobowości i wejście na drogi naukowe. Stało się to w jednakowym stopniu za sprawą profesorów, jak i kolegów. Wśród profesorów dominował młody polski patriotyzm, istotnie wywodzący się z czasów Młodej Polski i Wyspiańskiego, czuło się radość z odzyskanej niepodległości, mimo wszelkich trudności w odbudowie polskiej państwowości. Ważna rola przypadała poloniście, Ryszardowi Skulskiemu, przez jakiś czas wychowawcy naszej klasy człowiekowi o wielkiej kulturze, szerokim czytaniu, łatwości przemawiania, umięcemu łączyć obowiązujący wówczas patos z nutą ironii. Pisał niewiele. Po latach w „Pamiętniku literackim” znalazłem jego artykuł „Myśli o Bogu i człowieku”. Miał zwyczaj prowadzić lekcje w formie małego seminarium, z referatem, koreferatem i dyskusją, sam zaś pozostawiał sobie rolę arbitra. W ten sposób literaturę polską poznaliśmy zarówno wszechstronnie jak i indywidualnie, bo na „seminarium” każdy wybierał sobie temat według własnego gustu. Mnie najbardziej fascynowało piśmiennictwo staropolskie, fraszki, komedie rybałtowskie i w ogóle literatura mieszczańska świeżo odkryta i opublikowana przez Karola Badeckiego. Mielśmy świetne podręczniki polonistyczne, „Mówią wieki”, ułożone przez J. Balickiego i S. Maykowskiego, ale najbardziej liczyły się oryginalne teksty. Najbardziej ceniono romantyków i Wyspiańskiego, ale my czytaliśmy Boya, Witkacego, Żegadłowicza, Gombrowicza i Żbyszewskiego. Gimnazjum było klasyczne, a więc łacinę otaczano nimbem doskonałości. Nas łaciny uczył Marian Golias, czyniąc to z wielkim doświadczeniem i oddaniem. Miał pedagogiczny talent i został niebawem wychowawcą naszej klasy. Potrafił nas tak zainteresować, że z własnej woli zawiązaliśmy kółko filologiczne. Schodziliśmy się popołudniami na czytanie autorów łacińskich poza programem, zwłaszcza Owidiusza i Kattulla. W końcu radziliśmy sobie z najtrudniejszymi tekstami, a rozwiązywanie językowych zagadek sprawiało nam przyjemność. Wiktor Chabło uczył historii. Szczupły, niskiego wzrostu zimą marzył w słabo opalonych klasach i ruchem magnata zarzucał na ramiona wspaniałe futro z kołnierzem z wydry. Jego wykłady były precyzyjne i logiczne, wymagał też jasności i zwięzłości w odpowiedziach. Znakomitego mieliśmy matematyka. Profesor Julian Paweł Schauder, współpracownik Stefana Banacha i Hugona Steinhausa, był jednym z twórców słynnej lwowskiej szkoły matematycznej, autorem prac z teorii całki, typologii algebraicznej i teorii równań różniczkowych cząstkowych. Baliśmy się go piekielnie, gdy bazylijskowym wzrokiem wodził po klasie i cedził przez zęby: „Do tablicy przyjdzie mi...”. A jednak w końcu rozwiązywanie zawiłych wzorów dawało nam rodzaj satysfakcji, a nawet pojmowaliśmy na czym polega elegancja takich a nie innych rozwiązań. Nasz genialny matematyk zginął w r. 1943 zamordowany przez hitlerowców. Całkowitym przeciwieństwem Schaudera był przedstawiciel lwowskiej szkoły filozoficznej, a przy tym znakomity romanista, profesor Henryk Mehlberg, uczeń Kazimierza Twardowskiego

i Kazimierza Ajdukiewicza. Wykładał nam propedeutykę zagadnień filozoficznych w sposób wytworny i ujmujący. Gdyśmy się w sądach nie zgadzali, zwykł był mówić: „Zdania uczonych są podzielone...”. Już w r. 1938 i 1939 ogłosił szereg doniosłych rozpraw: „O paralelizmie psychofizycznym”, „O przyczynowej teorii czasu i przestrzeni”, „O poznaniu empirycznym”, z pogromu wojennego ocalał, zasłynął w końcu jako profesor filozofii na Uniwersytecie w Toronto. O nasz rozwój fizyczny dbał nauczyciel gimnastyki Antoni Rzepka, swego rodzaju sportowa znakomitość, nie ograniczający swych działań do sali gimnastycznej i szkolnego boiska. Mielśmy stałe treningi w godzinach popołudniowych, zwłaszcza w siatkówce i w pływaniu na krytej pływalni, zimą na nartach i na lodowiskach. W 1939 r. profesor Rzepka poszedł na wojnę i zginął w Katyniu.

Uczniowie, moi współkoledzy, pochodzili w zasadzie z trzech środowisk. Przeważało polskie środowisko inteligenckie, obok tego znaczną rolę odgrywała spolonizowana inteligencja żydowska, w mniejszości zaś byli uczniowie pochodzenia rzemieślniczego, robotniczego i chłopskiego. Na jednym roku tworzone zwykle klasy A — z przeważającą liczbą uczniów Polaków oraz klasy B, z uczniami pochodzenia żydowskiego, z nauczaniem religii mojżeszowej; nauczycielem tejże był Zysze Schächter, stryj solidarnościowego, dzisiejszego polityka Adama Michnika. Zaliczony do klasy A spotykałem w niej wielu Żydów, z którymi kolegowałem i przyjaźniłem się bez żadnych różnic. Wyróżniali się oni inteligencją, czytaniem, zamiłowaniem do filozofowania i politykowania, zwykle ze skłonnościami lewicowymi. Najbardziej przyjaźniłem się z dziećmi profesorskimi, z Bronisławem Ajdukiewiczem, synem wybitnego logika oraz z Jurkiem Ingardenem, średnim synem profesora filozofii Romana Ingardena. Bronek w r. 1939 wyjechał za granicę, potem przebywał w Kanadzie, ostatecznie osiadł we Włoszech. Jurek wywieziony przez bolszewików na Syberię, przeszedł następnie szlak wojenny od Indii po Wielką Brytanię, walczył w RAFie, umarł tuż po wojnie w Polsce. Bliska przyjaźń łączyła mnie z Januszem Osadzińskim, który podobnie jak Jurek wywieziony w głąb Rosji, wojował w II Korpusie we Włoszech i w końcu pozostał w Wielkiej Brytanii. Miałem też przyjaciół w klasie równoległej, B, a najbardziej lubiałem rozmawiać z wyróżniającym się inteligencją Wiktorem Bardachem, który w czasie wojny pod nazwiskiem Jan Gerhard był we francuskim ruchu oporu jako komunista, zasłynął potem jako oficer walczący z UPA i jako autor wielu powieści, wreszcie zamordowany w tajemniczych okolicznościach. Chętnie stykałem się z nieco młodszymi kolegami, Stasiem Skrowaczewskim, późniejszym dyrygentem światowej sławy, który odznaczał się absolutnym słuchem muzycznym i jednocześnie uczęszczał do konserwatorium, ale nam przede wszystkim imponował znakomitą grą w siatkówkę, Adasiem Hanuszkiewiczem, który uczył się co prawda kiepsko, ale cudownie deklamował wiersze na szkolnych akademiach, z Tomkiem i Wojtkiem Gluziń-

skimi, Tomek był chłopcem niezwykle czułym i urodziwym, a także ze Stasiem Świtalskim, synem lwowskiego komisarza policji. Stasiowi przez całe lata udzielałem koleżeńskich korepetycji, potem wywieźli go bolszewicy, dostał się do armii Andersa, odznaczył się pod Monte Cassino, umarł w Krakowie w r. 1990. Miałem też przyjaciół w klasach wyższych, co było raczej rzadkie, gdyż obowiązywała segregacja roczników, wśród nich Romana Ingardena, najstarszego syna profesora, wybitnego później fizyka, Jana Leńkę, późniejszego sławnego krakowskiego urologa, Tomasza Jasińskiego, już wówczas świetnego hokeistę, potem inżyniera, Jerzego Łanowskiego, późniejszego filologa i tłumacza. Ani „Zmory”, ani „Ferdydurke” nie ilustrują naszych szkolnych i pozaszkolnych rozmów. Niektórzy z nas mieli istotnie język wulgarny, ale tych unikałem, gdyż chamstwo zawsze mnie raziło. Lubiłem żartować i bawić się słowami, w czym najlepszego partnera miałem w Januszu Osadzińskim, ale rozmawialiśmy też z największą powagą o sprawach życia, istnienia, kosmosu, idei społecznych i politycznych, losów Polski i losów świata, przeszłości i chwili bieżącej. Wiele zawdzięczam tamtym, młodzieńczym dyskusjom.

Przysłuchiwałem się rozmowom starszych. Mój tato miał zwyczaj prowadzić nas do swoich ulubionych kawiarni, do „Szkockiej” i do „Romy”. Pamiętam nastrój tych spotkań. Kawiarnie miały wiedeński charakter, pachniało kawą. Ja dostawałem zawsze kawę ze słodką bitą śmietanką, melanz z pianką, do tego francuskie, lukrowane ślimaczki, zawsze świeże, z masą orzechową. Stoliki miały blaty z białego marmuru, na których ołówkiem pisano wierszyki, szkicowano karykatury, notowano wzory matematyczne, a na wolnych krzesłach leżały stosy gazet z całej Europy, austriackich, niemieckich, francuskich i angielskich, nie mówiąc o prasie krajowej. Rezerwując sobie lekturę niektórzy goście przysiadali gazety. Towarzystwo było wspaniałe, elita kulturalna Lwowa, literaci i krytycy literatury, muzycy, dyrektorzy teatrów, reżyserzy i aktorzy, dziennikarze, adwokaci i artyści, a przede wszystkim profesorowie i docenci Uniwersytetu, filozofowie, logicy, matematycy, historycy sztuki i kultury. Najbardziej zajmowały mnie fantastyczne opowieści Kazimierza Sichulskiego, który, choć związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, stale mieszkał we Lwowie. Podobał mi się wytworny strój Stanisława Kaczora Batowskiego, szeroki beret, błękitna marynarka z aksamitu i do tego czarna atlasowa kokarda. Batowski przyjaźnił się z moim ojcem i często zaglądaliśmy do jego wspaniałej pracowni w willi przy ul. Poniatowskiego. Uwagę moją przykuwała zbroja husarska i wypchany koń, pod ścianami szkice husarskich szarż i wielkie płótno z Kazimierzem Puławskim ginącym pod Savannah. Kiedyś mistrz poprosił mnie o pozowanie do postaci harcerza witającego Józefa Piłsudskiego wjeżdżającego do Kielc w r. 1914. W tłumie witających Batowski wymalował mego ojca, matkę, siostrę, a nawet przyszlą teściową p. Marię Voelplową, sławną wówczas amazonkę.

Obraz szczęśliwie przetrwał ciężkie czasy i jest dziś w kieleckim Muzeum Narodowym. W czasie wojny willa Batowskiego, trafiona bombą lotniczą, uległa całkowitemu zniszczeniu.

Wśród kawiarnianych przyjaciół mego ojca bardzo frapował mnie Ostap Ortwin, z siwą, lwią czupryną, płonącymi czarnymi oczyma i chrapliwym głosem, właściwie Oskar Katzenellenbogen, jeden z najczynniejszych organizatorów lwowskiego życia literackiego, znakomity krytyk. Bywalcami kawiarni byli też dobrzy znajomi mego taty, wybitni ludzie polskiego teatru, Leon Schiller i Wilam Horzyca. Tato był członkiem Komisji Teatralnej lwowskiej Rady Miejskiej i dostawał zaproszenia na wszystkie teatralne premiery. Oglądaliśmy wspaniałe przedstawienia najśłynniejszych dramatów i komedii, z takimi artystami jak Ludwik Solski, Stanisława Wysocka, Janusz Strachocki, Tadeusz Białoszczyński, Irena Eichlerówna. Do dziś potrafię z pamięci wywołać sceny z schillerowskich „Dziadów” i „Perr Gynta”, z „Zemsty” i „Świętoszka”, z „Wesela” i „Fryderyka Wielkiego”. Repertuar był bogaty, aktorzy świetni, inscenizacje oszałamiające.

Bliskim przejawcą mego taty był Stanisław Łempicki, zwany Pempusiem, historyk literatury, oświaty i kultury. Był moim ojcem chrzestnym. Z drugą żoną, słynną z piękności ale niezbyt mądrą miał dwoje dzieci, mego równolatka Zdzisława i córkę Irkę, prześlicznej urody. Trzecią żoną Pempusia była Jadwiga Gamska, uroczą i bardzo wykształconą panią, piszącą piękne wiersze. Razem bawiliśmy w r. 1937 na wakacjach w Piwnicznej. Stanisław zawzięcie łowił ryby w Popradzie, zwane przez niego potworami; nawet najmniejszy kielbik był potworem. Na tych wakacjach był jeszcze bliski znajomy ojca, znakomity językoznawca i poliglota profesor Jerzy Kuryłowicz, ze swą piękną żoną i synem nieco ode mnie młodszym. Chodziliśmy na długie spacery, na których Kuryłowicz dla zabawy wymawiał samogłoskę „o” na sześć różnych sposobów albo podawał zaskakujące wywody pochodzenia różnych słów. Bardzo mnie to bawiło. Nie spodziewałem się, że po latach, w innym mieście, na anglistyce, będzie on moim profesorem. Z Piwnicznej wybrałem się wtedy górami na wycieczkę do Czorsztyna i Niedzicy. To też była swoista antycypacja przyszłości. Pienin dotychczas nie znałem. Na wakacje jeździliśmy zwykle do Skolego albo do Jaremcza, a w r. 1934 byłem na kolonii w Komańczy, gdzie nasze gimnazjum miało dom wakacyjny.

Dwie wycieczki gimnazjalne mocno wryły się w moją pamięć. Jedna prowadziła na wschód — do Żółkwi, Brzeżan, Oleska i Podhorzec, druga na zachód — do Krakowa. Oglądaliśmy więc mauzoleum hetmana Żółkiewskiego i miejsce trofealne Jana Sobieskiego, z kolosalnymi obrazami Kłuszyna, Chocimia, Wiednia i Parkanów w kolegiacie żółkiewskiej, zamek Sieniawskich w Brzeżanach, małe muzeum Sobieskiego w zamku w Olesku, w miejscu, gdzie się urodził, wreszcie wspaniałe zbiory Sanguszków w Podhorcach, z portretami przodków, z gigantycznymi namiotami zdobytymi na Turkach, z czterdziestoma

skrzydlatymi zbrojami husarskimi i wiązkami husarskich kopii. W Krakowie, w 1936, po Muzeum Książąt Czartoryskich oprowadzał nas starszy woźny Leon Szyszka, z którym potem, po latach, miałem w tym Muzeum współpracować. W galerii obrazów oglądałem „Damę z gronostajem” Leonarda i „Portret młodzieńca” Rafaela. Na Wawelu największe na mnie wrażenie wywarła katedra z nagrobkami królów i krypta z ich trumnami, w zamku zaś — Sala poselska. Pamiętam, że wtedy oderwałem się od grupy, aby zbiec do podnóża Wawelu, pomiędzy żydowskimi domami, i zanurzyć rękę w Wiśle. Kopiec Marszałka na Sowińcu był do połowy usypany. Ziemię woziliśmy taczkami po drózkach ułożonych z desek. W Wieliczce kupiłem małą figurkę z krystalicznej soli i ukradkiem ją polizałem. Figurkę zjedliśmy podczas wojny, kiedy we Lwowie zabrakło soli.

Jako gimnazjalista wstąpiłem do 22 lwowskiej drużyny harcerskiej i z nią wziąłem udział w wielkim zlocie w Spale w r. 1935, w następnym zaś roku w Międzynarodowym Harcerskim Jamboree w Polanie-Braszkowie, w rumuńskim Siedmiogrodzie. Była to moja pierwsza podróż zagraniczna. Nie mogliśmy się nadziwić widokom i stosunkom panującym w tym kraju i wszystko nieustannie porównywaliśmy z Polską. W Bukareszcie wspaniałymi lodami przyjął nas ambasador Arciszewski. W różnorodnym tłumie harcerzy zrozumiałem wagę znajomości obcej mowy. Z Romanem Ingardenem zwiedziłem stary gotycki kościół, *die Schwarze Kirche*, w Braszkowie.

Z wolna ale systematycznie przygotowywano nas do wojny. Służyło temu gimnazjalne Przysposobienie Wojskowe. W roku 1938 na obozie tego Przysposobienia w Pasiecznej doświadczyliśmy chamstwa i brutalności konderujących nami podoficerów.

Moje dzieciństwo i lata młodzieńcze miałyby w sobie pełnię idylli, gdyby nie goniące przez Europę fata. Zaczęło się od wielkiego kryzysu w r. 1929, od ogólnej depresji i bankructwa. Wtedy nasza babka dla pokrycia długów, także tych, które dość lekkomyślnie zaciągnął mój ojciec, sprzedała swą kamienicę i po pewnym czasie musieliśmy się z niej wyprowadzić. Najbardziej bolała mnie strata ogrodu, w którym się na dobre wychowałem i gdzie przyjacielem moim była każda jabłoń i każdy krzak jaśminu. Wyprowadziliśmy się do mieszkania w pobliżu, na ulicy Stryjskiej, potem przenieśliśmy się na ulicę Długosza, aby ostatecznie osiąść w wielkiej, czynszowej kamienicy przy ulicy na Skałce. Ta nazwa utrzymała się do dzisiaj.

Trudna finansowa sytuacja rodziny skłoniła mnie do podjęcia pracy zarobkowej na własną rękę. Od dwunastego roku życia udzielałem korepetycji i miałem własne pieniądze, którymi czasem zasilałem kasę wspólną.

W latach trzydziestych Polska ugięła się pod ciężarem problemów politycznych, społecznych i gospodarczych. Po śmierci marszałka Piłsudskiego krajem rządzili jego następcy, nie potrafiący tych problemów rozwiązać. Groźne sprzeczności objawiały się powstawaniem faszyzujących partii politycz-

nych, narastaniem antysemityzmu i ruchów odśrodkowych licznych mniejszości narodowych. Kraj znalazł się pod potężnym naporem dwóch sąsiadujących totalizmów, hitlerowskiego i stalinowskiego. W roku 1936 we Lwowie byłem świadkiem wielkich rozruchów o charakterze komunistycznym, ze straszliwą dewastacją śródmieścia, wywracaniem wozów tramwajowych, biciem szyb i plądrowaniem sklepów. W roku 1938 zawisły nad Polską ciemne chmury nadciągającej burzy dziejowej.

Dnia 20 maja 1939 r. zdałem maturę z odznaczeniem. Pisałem o drogach do nowej Polski w ujęciu romantyków i pozytywistów, tłumaczyłem trudny tekst z „Annalów” Tacyta. Miałem poczucie kończącej się ważnej epoki mojego życia i pełen byłem niepewności. Mój brat Kazimierz od dwóch lat studiował prawo i Akademię Handlu Zagranicznego, obracał się w innym kręgu, interesował się polityką, mając wyraźną skłonność do socjalizmu. Myślałem o studiach medycznych albo o architekturze. Przed wstąpieniem na wyższe studia należało odbyć miesięczną służbę w hufcach pracy. W czerwcu więc wyjechałem na Śląsk, do Mikołowa, i tam w warunkach wojskowych budowałem pas fortyfikacji. Wbijaliśmy pocięte kawałki szyn kolejowych w ziemię, jako zaporę przeciw czołgom. Wakacje z kolegami, z Jurkiem Gajewskim i Józiem Kawalcem, spędziłem na wędrownkach w Gorganach i Czarnohorze. Z końcem sierpnia powróciłem do Lwowa. Dnia 1 września obudziły nas wybuchy bomb hitlerowskich.

WOJNA

Przydział mobilizacyjny, chyba przez przypadek lub po prostu przez niedopatrzenie, otrzymałem do 19 pułku piechoty na lwowskiej Cytadeli. Moi koledzy i przyjaciele w większości powołani zostali do różnych miast poza Lwowem, bo taka była reguła, zwłaszcza do Włodzimierza Wołyńskiego, a wskutek nieszczęśliwych obrotów tej wojny do Lwowa już nigdy nie powrócili. Niemiecki Blitzkrieg wypełnił Lwów uchodźcami z zachodu, wywołał też paniczną ucieczkę z miasta. Mój brat uciekł, ja postanowiłem pozostać. Już 14 września oddziały hitlerowskie niepokojąco się przybliżyły, a generał Sosnkowski toczył z nimi ciężkie boje pod Gródkiem Jagiellońskim. Dnia 17 września dowiedzieliśmy się o wkroczeniu Armii Czerwonej. W nowym rozbiórze Polski Lwów przypadł Związkowi Radzieckiemu. Dnia 22 września najeźdźcy wtargnęli do Lwowa. Zwyczajem rosyjskim, dla przestraszenia ludności, miasto zajmowały najpierw oddziały Kałmuków. Pamiętam ich okrutne i osmolone twarze o skośnych oczach i wystających kościach policzkowych, kiedy z granatami w rękach ciągnęli przez naszą ulicę na tle palącego się pałacu Jabłonowskich. Runął nasz dotychczasowy świat, ale mimo straszliwej klęski ani przez chwilę nie wątpiliśmy w zwycięstwo Polski w tej wojnie i nie wyobrażaliśmy sobie Polski bez Lwowa.

W październiku władze bolszewickie postanowiły otworzyć szkoły i wyższe uczelnie, oczywiście z gruntowną zmianą systemu i programu, całkowicie przystosowując je do systemu radzieckiego. Nie powiodły mi się próby rozpoczęcia studiów medycznych, natomiast przyjęto pozytywnie moje podanie na Akademię Handlu Zagranicznego, przemianowaną w Instytut Radzieckiego Handlu. Przez dwa lata byłem zatem radzieckim studentem, chronionym od poboru do wojska i od wywózki, pobierającym stypendium za dobre wyniki egzaminów. Wybrałem kierunek towaroznawstwa, gdyż wydawał mi się najbardziej konkretny, z obszernym programem fizyki, chemii i mikrobiologii. Osobliwa była to uczelnia, w której część profesorów, Polacy, realizowali dawny polski program akademicki, część zaś przybyłych z Kijowa i z Moskwy wykładała po ukraińsku i po rosyjsku. Przywieziono rosyjskie książki, w większości przetłumaczone z podręczników angielskich, niemieckich i amerykańskich, a więc na dobrym poziomie. Włączano w nas zasady marksizmu-leninizmu, a podręcznik krótkiego kursu historii partii komunistycznej bolszewików był rodzajem Talmudu lub Koranu. Należało to znać na pamięć, a ze związłego tekstu wyciągano wszelkie polityczne, społeczne i ekonomiczne wnioski. Dla nas, Polaków, był to przedmiot nieustannych kpin. Szczególnie bawił nas rozdział o najeździe jaśnie panów na Związek Radziecki. Chodziło oczywiście o wyprawę Piłsudskiego na Kijów. Nadal czuliśmy się jaśnie panami wobec barbarzyństwa, jakie nas otaczało. W tej uczelni prym polityczny wiodli Żydzi, ale ich miano brzmiało „jewreje”, gdyż, jak nam powiedziano w języku rosyjskim słowo Żyd jest obelgą. Zaprzyjaźniłem się z Leszkiem Nagórskim i z Anatolem Tyktinem. Ten ostatni studiował w r. 1939 na wyższej uczelni angielskiej w Leeds i na swoje nieszczęście powrócił na wakacje do Polski, mówił dobrze po angielsku i dużo o Anglii opowiadał jako naszym głównym sojusznikiem w tej wojnie. Znałem już nieźle niemiecki i francuski, uczyłem się po rosyjsku, ale teraz postanowiłem poznać język angielski. Była to decyzja arcyważna dla późniejszej mojej działalności. Mieliśmy w Instytucie znakomitego anglistę. Nazywał się Pinkas Katz, studiował w Oksfordzie i też powrócił do Polski na wakacje tuż przed wojną. Był on jednym z najmilszych ludzi, jakich w życiu spotkałem. Łączył wybitną inteligencję z wielkim dowcipem, miał czarujący sposób mówienia, był niesłychanie czytany i posiadał mnóstwo angielskich książek. Poprosiłem go o prywatne lekcje angielskiego i niebawem, mimo różnicy wieku, bardzo zaprzyjaźniliśmy się. Zawdzięczam mu dobre podstawy angielszczyzny, a przede wszystkim obudzenie entuzjazmu dla angielskiej literatury. Pojąłem również ogromną przepaść, także w zakresie trudności czysto językowych, pomiędzy, powiedzmy, Stephensonem „The Treasure Island” i Joyce’a „Ulissesem”.

Uczelnia włączyła nas w „Podgotówkę Wojenną”, miałem więc okazję poznać radziecki system szkolenia rekrutów i porównać go z dawnym systemem polskim. Z przykrością przyszło mi stwierdzić, że stosunek oficerów i podofice-

rów do żołnierzy w Armii Czerwonej był znacznie bardziej ludzki niż w wojsku polskim, gdzie panowały się, chyba odziedziczone po Austriakach, metody znane ze „Szwejka”. Ale okupacja sowiecka we Lwowie miała oblicze coraz to okrutniejsze. Polski patriotyczny ruch konspiracyjny był brutalnie zwalczany, towarzyszyły temu aresztowania i wywózki w głąb Rosji. Na wiosnę roku 1940 rozpoczęły się wywózki masowe: rodzin wojskowych i urzędniczych, a także uciekinierów z Zachodu, tzw. bieżenców, w tym także Żydów. Po pewnym czasie przychodziły tragiczne wieści z Semipałatyńska i innych miejscowości Kazachstanu.

Wybuch wojny pomiędzy hitlerowskimi Niemcami i Związkiem Radzieckim, dnia 22 czerwca 1941, wstawił Lwów w nową sytuację. Już po kilku dniach ofensywy wojska hitlerowskie wkroczyły do miasta, po panicznej ucieczce bolszewików, którzy zdążyli jednak sprawić rzeź więźniów. Zaczęła się dla Lwowa nowa groźna okupacja. Niemcy zaniechały pierwotny plan utworzenia państwa „niezawisłej Ukrainy” i włączyły Lwów wraz z okręgiem do Generalnego Gubernatorstwa, ale jednocześnie, głównie przeciwko Polakom, sformowano oddziały ukraińskiej milicji. Z kolei urządzono krwawy pogrom polskich profesorów oraz członków ich rodzin. Wśród ofiar byli: Kazimierz Bartel, Tadeusz Ostrowski, Antoni Cieszyński, Longchamps de Berier, Roman Rencki, a także Tadeusz Boy Żeleński i wielu innych. Niebawem akcja konspiracyjna, zarówno polityczna jak i wojskowa, uległa wzmożeniu. Działała delegatura rządu londyńskiego, sztab Armii Krajowej i inne ugrupowania polskiego ruchu oporu. Konspiracji sprzyjało bardzo wówczas rozwinięte życie towarzyskie. Modny był amatorski, prywatny handel, w dużym stopniu polegający na wyprzedawaniu własnych rzeczy, jako że sytuacja miasta była opłakana, całymi okresami na granicy głodu i wymarzenia. Niemcy prowadzili ostrą politykę represyjną, a nawet, zwłaszcza w stosunku do osób pochodzenia żydowskiego, eksterminacyjną. Na peryferiach miasta utworzyli rodzaj getta, do którego przesiedlono większość Żydów. Ich los podzielił też mój przyjaciel Pinkas Katz. Otrzymałem od niego kartkę z adresem i przez jakiś czas nosiłem mu tam jedzenie, patrząc na sceny hitlerowskiego okrucieństwa. Próbowałem kontynuować naukę w szkole handlowej, ale jej marny poziom odstraszał. Zdobyłem legitymację pracy na kolei, uczyłem się nadal angielskiego i dużo czytałem. Mój brat został członkiem londyńskiej delegatury i objął poważne stanowisko prawnicze. Utrzymywał bliskie kontakty z szefem delegatury Adamem Ostrowskim, z innymi działaczami, Mirosławem Żuławskim, Przemysławem Ogrodzińskim, Zygmuntem Łanowskim, także ze Stanisławem Łubertem. Często gościli oni w naszym domu przy ul. Na Skalce i miałem okazję ich bliżej poznać. Wszyscy mieli wyższe wykształcenie i wyróżniali się wybitną inteligencją, nieco gorzej natomiast było u poszczególnych osób z cechami charakteru, co miała pokazać przyszłość. W pracy konspiracyjnej mocno zaangażowana była moja Matka, miłośniczka Józefa Piłsudskiego, wzór patriotyzmu i bezinteresowności.

Współpracowała ze swoją dobrą znajomą Marią Voelplową, wdową po profesorze inż. Romanie Voelplu, jednocześnie malarzu, znawcy historii i sztuki, który przed wojną był kolegą mego ojca w Szkole Przemysłowej, zmarł zaś podczas okupacji sowieckiej. Z ich córką Ewą zaprzyjaźniłem się i w kwietniu r. 1944 pobraliśmy się.

Tymczasem wojna wchodziła w decydującą fazę. Niemcy ponieśli ciężkie klęski na wschodzie i wycofywali się w kierunku Wisły. Alianci wylądowali we Włoszech, a następnie w Normandii. W lipcu roku 1944 Armia Czerwona po tygodniu zaciętych walk wkroczyła do Lwowa. Teraz Armia Krajowa wystąpiła otwarcie, wzywając do wstępowania w szeregi formującego się regularnego wojska. Zgłosiłem się wraz z żoną i złożyliśmy ślubowanie. Trwało to zaledwie tydzień. Sowietci bardzo szybko rozprawili się z lwowską Armią Krajową. Osiemnastu członków londyńskiej delegatury zostało aresztowanych. Wśród nich mój brat Kazimierz. Osadzono ich w procesie zaaranżowanym przez NKWD. Adam Ostrowski przeszedł na stronę komunistycznego rządu lubelskiego i został zwolniony. Mianowano go potem wojewodą krakowskim, następnie ambasadorem w Szwecji. Mój brat otrzymał wyrok 25 lat obozu przymusowej pracy i zesłany został do miejscowości Inta w republice Komi. Zwolniono go w r. 1955 po jedenastu latach katorgi. Przeżył dzięki pomocy młodej lekarki rosyjskiej, z którą się potajemnie ożenił. Lwowskie NKWD poszukiwało również i mnie. Ukrywałem się wraz z żoną u przyjaciół, u pp. Jaskólskich, następnie u Bruchnalskich. Andrzej Bruchnalski, historyk i kustosz lwowskiego Muzeum Narodowego im. króla Jana III Sobieskiego, ułatwił nam przejazd przez granicę w ramach tzw. repatriacji. W styczniu r. 1945 wylądowaliśmy u dalekich krewnych w Rzeszowie, a z początkiem lutego tegoż roku stanęliśmy w Krakowie u ciotki mojej żony Ireny Stebnickiej na ul. Dietla 11. Jej córka, Marta, siostra cioteczna mojej żony, już wtedy wykazywała się wielkim talentem aktorskim, debiutując w konspiracyjnym teatrze Tadeusza Kantora.

Kraków

Gdyśmy pod Wawelem po lodzie przechodzili Wisłę, na Wawelu z wieży Senatorskiej powiewała długa biała-czerwona flaga. Ocalenie miasta graniczyło z cudem. Główne ulice śródmieścia były zablokowane potężnymi betonowymi słupami przygotowanymi do walk. Miasto pełne było Warszawiaków ze spalonej stolicy, uchodźców, wyzwolonych więźniów, maruderów, na ulicach topniał śnieg i lód po styczniowym mrozie. Ale nastrój mimo wszystko był radosny, gdyż czuło się koniec wojny. Po kilku tygodniach spędzonych w gościnnym domu cioci Irki i jej przemilej matki Heleny Wujcikowej, babciusi, znaleźliśmy pokój z łazienką w na pół zrujnowanej willi Pauliny Taubenschlagowej, przy Krakowskich Błoniach, na ul. Focha 29. Pani Pola,

z plutokratycznej rodziny żydowskiej Akselradów, była zamężna za wybitnego profesora prawa rzymskiego Rafała Taubenschlaga, który wojnę spędził za granicą. Ona sama przetrwała dzięki włoskim przyjaciółom w Warszawie i przeżyła Powstanie. Pomagaliśmy jej dom i ogród doprowadzić do stanu używalności, ona zaś odwdzięczała się wprowadzeniem nas w uniwersyteckie towarzystwo, jako że profesorowie Vetulani, Dziurzyński, Boland i Krzyżanowski byli często przez nią goszczeni. Zrazu postanowiłem ukończyć studia w Akademii Handlu w Krakowie. Nie była to łatwa sprawa, bo wprawdzie uznano moje radzieckie studia lwowskie, ale kazano zdać wszystkie egzaminy. W ciągu roku zdałem ich coś czterdzieści, potem napisałem pracę z towaroznawstwa „O sposobach odnikotyżowania tytoniu”. Końcowy egzamin u profesora Sarny „zalałem”. Co prawda w następnym roku udało mi się ten egzamin zdać i uzyskać dyplom magistra, ale zniechęciłem się do kariery „handlowca”. Postanowiłem dalej studiować na Uniwersytecie Jagiellońskim, a utrzymywać się z prywatnych lekcji angielskiego. Początkowo zapisałem się na prawo, ale szybko je porzuciłem na rzecz anglistyki, potem, dodatkowo, wybrałem historię sztuki. Moja siostra przez jakiś czas mieszkała z nami, studiowała medycynę w Krakowie i po latach zasłynęła jako wybitna okulistka. W tym okresie, dla nadrobienia strat wojennych, studiowało mnóstwo ludzi, różnych roczników i różnego pochodzenia. Na anglistyce było ponad 100 osób, na wykłady z filozofii prowadzone przez Romana Ingardena, zawsze o 8 rano, przychodziło około 200 studentów. Ale było co słuchać, mistrz wyładał świetnie. Z dumą wpisałem sobie do indeksu również wykłady Wincentego Lutosławskiego o metafizyce. O nim nam zawsze we Lwowie opowiadał nasz ojciec, raczej jako o dziwaku, oryginale. Tymczasem on z wielką jasnością przedstawiał różne problemy, głównie moralne, dalekie od metafizyki w rozumieniu potocznym. Anglistyką kierował początkowo profesor Władysław Tarnawski, mający w swej katedrze Jana Stanisławskiego, autora świetnego słownika, Marię Laskowską, Claire Grece-Dąbrowską i MacCrackena. Gramatykę staroangielską wyładał Jerzy Kuryłowicz, a nadobowiązkowe czytanie i komentowanie dramatów Szekspira prowadził Ksawery Pusłowski. Kilku studentów zdecydowanie wybijało się, zwłaszcza Grzegorz Sinko, syn profesora Tadeusza Sinki, znakomitego znawcy literatury greckiej i rzymskiej oraz Bolesław Boczek, który znał na pamięć cały słownik Stanisławskiego. Zaprzyjaźniłem się z Anną Różycką i z Marianną Zajączkowską. Marianna była bratanicą Ananiasza Zajączkowskiego Karaima i profesora orientalistyki na Uniwersytecie Warszawskim, a potem żoną Zygmunta Abrahamowicza, również orientalisty. Po kilku latach, w wyniku nasilenia się terroru stalinowskiego, studium anglistyczne zostało rozbite, zlikwidowane, a profesor Tarnawski aresztowany. Postanowiłem skupić się na historii sztuki.

Mimo wszelkich trudności i ograniczeń w tym czasie historia sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim rozwinęła się wspaniale, mając wśród profesorów

takich luminarzy jak Wojsław Mołé, Adam Bochnak, Tadeusz Dobrowolski, Jerzy Szablowski, Karol Estreicher Mł. i Stanisław Jan Gąsiorowski. Wykładali jeszcze Feliks Kopera i Tadeusz Mańkowski. Był to prawdziwie znakomity zespół uczonych, tym bardziej że reprezentowali oni rozmaite specjalności, nadto różnili się charakterem i temperamentem. Jedni z nich mieli szerokie horyzonty i dar syntezy, inni błyszczeli w analitycznym rozeznaniu sztuki i skupiali się na obiektach polskich, dokonując jednocześnie gigantycznej pracy inwentaryzacyjnej polskiego stanu posiadania w dziedzinie kultury artystycznej po burzy wojennej. Proseminarium wybrałem u Adama Bochnaka, który był mistrzem tego drugiego stylu, analitycznego i świetnym znawcą historii sztuki polskiej, zwłaszcza krakowskiej. Wykłady odbywały się w wielkiej, ciemnawej sali przy ul. św. Anny. Patronował im w gipsowym odlewie sam Wawrzyniec Medyceusz dłuta Michała Anioła. Przeźroczy jeszcze wówczas nie było, więc rzucano obrazy na ścianę wkładając stare tomiszcza biblioteczne pod lampę epidiaskopu. Dobrowolski pięknym, pełnym ekspresji językiem mówił o polskiej sztuce, o malarstwie i rzeźbie, a także o muzealnictwie. Doświadczył tragedii Muzeum Śląskiego, którego był twórcą, a które przez Niemców całkowicie zostało zniszczone. Niebawem, po Feliksie Koperze, został Dyrektorem krakowskiego Muzeum Narodowego. Ogromną erudycją i skłonnością do teoretyzowania wyróżniał się Stanisław Jan Gąsiorowski, a jego wykłady o sztuce starożytnych wzbudziły moje wielkie zainteresowanie. W końcu zdecydowałem się na seminarium u Wojsława Mołé, Słoweńca rodem z Lublany, który w okresie międzywojennym został zaproszony przez Uniwersytet Jagielloński na katedrę historii sztuki narodów słowiańskich, z uwzględnieniem sztuki bizantyjskiej. Mołé studia historii sztuki odbył w Wiedniu u Juliusza Schlossera, Maxa Dvořaka i Józefa Strzygowskiego, a w czasie pierwszej wojny światowej, wzięty przez Rosjan do niewoli, przebywał w Tomsku, ważnym syberyjskim ośrodku naukowym. Był poliglotą, szeroko czytany w europejskiej literaturze, parał się także poezją i krytyką sztuki. Miał dar pasjonującego wykładu, a zgodnie z zaleceniami Dvořaka zagadnienia sztuki łączył z szeroko pojętymi problemami kultury, mitów, religii, literatury i nauki. Do kręgu moich bliskich kolegów należała Anna Różycka, z którą wcześniej byłem na anglistyce, Jerzy Banach, Marek Rostworowski, Maria Michalska (późniejsza żona Piotra Skubiszewskiego), Klementyna Żurowska, Lech Kalinowski, Józef Lepiarczyk i Juliusz Ross. Obok zakładu historii sztuki ważnym warsztatem pracy była dla nas Biblioteka Jagiellońska, potocznie zwana Jagiellonką. W niej to konsultacji udzielała nam Zofia Ameisenowa, kustosz zbiorów graficznych, wielka znawczyni książek, będąca w stałym kontakcie z londyńskim Instytutem Warburga i z wielu czołowymi uczonymi na całym świecie. U pani Ameisenowej znajdowaliśmy dobrą radę, czasem przestrogę lub nauczkę, zawsze życzliwość. Miała coś z tradycji alchemicznej uprawianej niegdyś na Uniwersytecie, a także z kabalistyki, ale ze swym jasnym i trzeźwym umysłem,

ze ścisłością naukową i krytycyzmem stawiała w rzędzie wybitnych uczonych tej epoki, a wpływ na nas wywierała silny. Niezwykły temperament, fantazję i aktywność na wielu polach objawiał Karol Estreicher Młodszy. Nie można było przejść obok niego obojętnie. Nie znosił autorytetów i chodził zawsze własnymi ścieżkami. Mówca świetny, polemista żarty, obdarzony talentem literackim, pióro miał cięte, a styl namiętny to znów gawędziarski, legendę na równi z prawdą cenił, choć bardzo krakowski, zasad swojej szkoły nie przestrzegał. Owiany był sławą skutecznego rewindykatora polskich dóbr kultury zagrabionych przez hitlerowców. To on przywiózł w r. 1946 do Krakowa Ołtarz Wita Stwosza i „Damę z gronostajem” Leonarda.

W czasie moich studiów, w latach 1947 i 1948, adiunktami w zakładzie historii sztuki były dwie panie: Anna Misiąg-Bocheńska i Bożena Daszyńska. Zgłosiłem się na proseminarium prowadzone przez panią Bocheńską i wygłosiłem opracowanie na temat ubiorów w Kodeksie Beheima. Otrzymałem potem od niej rekomendację przy staraniu się w r. 1950 o posadę w Muzeum Czartoryskich, któremu wówczas dyktował Stanisław Jan Gąsiorowski, profesor archeologii, znany mi z wykładów uniwersyteckich i egzaminu. Do pracy zostałem przyjęty w kwietniu roku 1950, jeszcze przed ukończeniem studiów. Przeszło 40 lat miałem pozostać w tej instytucji. Początkowo do moich obowiązków należało prowadzenie spraw administracyjnych i finansowych. Muzeum prawnie nadal należało do rodziny Czartoryskich, ale otrzymywało skromną dotację od Zarządu Miasta. Moimi koleżankami były: Bożena Daszyńska, Zofia Boczkowska, Kazimiera i Jadwiga Axentowiczówna, nad biblioteką i archiwum czuwali Tadeusz Turkowski i Marek Wierzbicki. Stan budynków był opłakany, od lat nienaprawiane dachy przepuszczały wodę deszczową, woda podmywała też piwnice. Rychło się jednak przekonałem, że jest to miejsce pod każdym względem, zwłaszcza artystycznym i naukowym, wspaniałe, któremu warto poświęcić wszystko. Wyjątkowość tego muzeum polegała na ogromnej różnorodności zbiorów, od Egiptu, Babilonii, Grecji i Rzymu, poprzez europejskie średniowiecze, renesans i barok aż do w. XIX, także świetnych zabytków tureckich, perskich i indyjskich, przeważnie o bardzo wysokim poziomie artystycznym i dobrze udokumentowanej historii, w połączeniu z niezwykle bogatymi zbiorami druków i rękopisów. Było to miejsce wprost idealne dla wszelkiego rodzaju studiów historycznych i humanistycznych. Bez trudu wyszukałem sobie temat pracy magisterskiej: „Średniowieczne zabytki z kości słoniowej w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”. Praca ta przyjęta została przez profesora Adama Bochnaka i stała się podstawą otrzymania przeze mnie stopnia magistra nauk historycznych w r. 1951 (nigdy zresztą nie ukazała się w druku). W tymże roku Muzeum Czartoryskich przeszło pod zarząd Muzeum Narodowego w Krakowie, a profesor Gąsiorowski podał się do dymisji. Przed odejściem prosił nas o ofiarną służbę w muzeum dla dobra Polski i przydzielił nam pod osobistą opiekę poszczególne części zbiorów:

Marek Roztworowski miał się opiekować galerią malarstwa, Zofia Boczkowska — rzemiosłem artystycznym, Bożena Daszyńska — grafiką, dla mnie pozostała zbrojownia. Na starej broni zupełnie się wówczas nie znałem, nie wchodziła ona nigdy w zakres studiów uniwersyteckich. Dokonałem więc szczegółowej inwentaryzacji muzealnych militariów i zgromadziłem odpowiednie książki, częściowo z pozostałego zbioru po generale Marianie Kukielu, dyrektorzemu Muzeum Czartoryskich do czasu wybuchu wojny.

W tymże roku 1951 urodził się mój syn Roman, który po latach, podobnie jak moja żona, obrał zawód artysty i wyspecjalizował się jako grafik na Akademii Sztuk Pięknych uprawiając litografię. Moja żona Ewa przez całe lata parała się artystyczną ceramiką, malowała, także komponowała mozaiki i witraże.

Obrawszy ostatecznie profesję historyka sztuki, wykorzystując doświadczenie uniwersyteckiej szkoły anglistycznej, postanowiłem rozwinąć działalność praktyczną i teoretyczną w trzech kierunkach: muzeologii, bronioznawstwa i orientalistyki. Nie była to decyzja zgodna z duchem epoki faworyzującej jednostronną, ścisłą i głęboką specjalizację. Odpowiadała natomiast poczuciu łączności z tradycją dawniejszą, przedwojenną, której humanistyczne i encyklopedyczne nastawienie sprzyjało ogarnianiu różnorodnych dziedzin i zjawisk. Na wszystkich obranych polach, których wspólnym odniesieniem była szeroko pojęta historia sztuki, udało mi się spotkać ludzi wybitnych, a nawet niezwykłych, jak również zetknąć się z fenomenami kultury wysokiej klasy, do czego najbardziej przyczyniły się zawodowe i naukowe podróże. Pierwszą pracę wydrukowałem w „Rozprawach i sprawozdaniach Muzeum Narodowego w Krakowie (w tomie II, r. 1952): „Tarcza renesansowa w Zbiorach Czartoryskich. Przyczynek do dziejów kolekcjonerstwa polskiego”.

MUZEALNICTWO I MUZEOLOGIA

Najdłużej i najtrwalej związany byłem ze światem muzeów, bez żadnych przerw i nadal podczas pisania tych słów pracując w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, które od roku 1951 stanowiło oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, aby w roku 1991 przekształcić się w fundację rodziny Czartoryskich przy tymże Muzeum Narodowym. Tej instytucji zawdzięczam najwięcej, bezpośredni kontakt z wieloma dziełami sztuki, z książkami i rękopisami, obcowanie ze znakomitymi dyrektorami i kolegami, możliwość urządzania wystaw stałych i czasowych, sposobność odbywania podróży, uczestniczenia w sympozjach i konferencjach naukowych, wreszcie możliwość publikowania prac. Od roku 1950 Muzeum Narodowemu kolejno dyrektorowali: prof. Tadeusz Dobrowolski, prof. Adam Bochnak, dr Jerzy Banach, mgr Tadeusz Chruścicki, dr Jadwiga Bezwińska, doc. Kazimierz Nowacki, w końcu ponownie mgr Tadeusz Chruścicki. W tym długim okresie ważną rolę odgrywali też

wicedyrektorzy i starsi kustosze, zwłaszcza prof. Zbigniew Bocheński, dr Andrzej Kopff, dr Kazimierz Buczkowski, dr Edward Łepkowski, dr Helena Blumówna, dr Maria Fredro Boniecka, potem dr Franciszek Stolot i Ryszard Błahut.

Pierwsze moje lata w Muzeum były wypełnione rozeznawaniem zbiorów, ale także poznawaniem sztuki polskiej i obcej w innych miastach. O wielkich wojażach zagranicznych z kraju zamkniętego żelaznymi kurtynami nie było mowy. Wyjechać można było jedynie w wyjątkowych przypadkach. Ale poznawanie Polski, zwłaszcza świeżo przyłączonych ziem zachodnich, stanowiło nielada atrakcję. W tej akcji znaczną rolę odegrało Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Podczas objazdu Dolnego Śląska oprowadzał nas prof. Marian Morełowski, objazd lubelszczyzny, połączony z sesją naukową, bodaj w r. 1953, prowadził prof. Władysław Tomkiewicz, po Małopolsce Wschodniej jeździliśmy z prof. Gerardem Ciołkiem. Były to niezapomniane przeżycia. Polski październik r. 1956 kończył groźną epokę stalinowską i nieco unosił żelazną kurtynę odgradzającą nas od świata.

W maju roku 1959 współdziałałem w urządzeniu wielkiej jubileuszowej wystawy w Świątyni Sybilli i w Domu Gotyckim w Puławach. Ta wystawa zapoczątkowała długi cykl wystaw monograficznych otwieranych co roku w Puławach przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

Wielki program zapoznania się ze sztuką i muzealnictwem Europy zachodniej zrealizowałem w jesieni roku 1959 dzięki otrzymaniu stypendium Forda. Do Krakowa przyjechała wówczas ekipa profesorów z uniwersytetów amerykańskich dla porozumienia się z polskimi instytucjami naukowymi celem wytypowania kandydatów. Wśród nich, szczęśliwym dla mnie zrządzeniem losu, znalazł się mój przyjaciel, Stanisław Akielaszek, mój dawny druh drużynowy z lwowskiej drużyny harcerskiej. Poprosiłem o kilkumiesięczne stypendium dla siebie i dla moich kolegów muzealnych, których uważałem za najzdolniejszych, Marka Roztworowskiego oraz Marianny Goetłówny. Marianna ostatecznie nie wyjechała, bo w programie uwzględniła jedynie Niemcy Zachodnie i nie uzyskała na tę podróż ministerialnego zezwolenia. Z kolei Marek podróż przesunął w czasie z powodu choroby matki. Jechałem więc sam marszrutą przez Wiedeń, Zurych, Dijon do Paryża, a potem przez południową Francję do Włoch. Była to wspaniała podróż, której towarzyszyła przez cały czas cudowna jesienna pogoda. Urzekający był Paryż, już odrodzony z kłęski drugiej wojny światowej, wraz z całą Francją rozkwitający pod rządami generała de Gaulle'a. Przez pełne dwa miesiące przebiegałem ulice, place, kościoły, pałace i muzea paryskie oraz urocze miejscowości okoliczne, Wersal, Chartres, Fontainebleau, Chantilly, Malmaison, Vaux-le Vicomte. Koncentrowałem się na tematyce muzeologicznej i gromadziłem materiały do kilku rozpraw. Nieoceniona okazała się paryska Biblioteka Narodowa, błyskawicznie spełniająca wszelkie życzenia. Mieszkalem w stacji Polskiej Akademii Nauk

przy ul. Lauriston, z Andrzejem Zajączkowskim, socjologiem, z Maryjką Kosińską i Haliną Stępień, uczennicami prof. Juliusza Starzyńskiego, z Krzysiem Pawłowskim. Zresztą w tym samym czasie przebywali w Paryżu moi inni koledzy i przyjaciele: Jerzy Banach, Klementyna Żurowska, Dzidzia Michalska, Lech Kalinowski, Wanda Altendorf. Z Klementyną Żurowską spotkałem się następnie w Rzymie. Tajemnice Michała Anioła odsłaniała nam Karla Lanckorońska. Najwybitniejsze dzieła sztuki, twory geniuszów starożytności, średniowiecza, renesansu i baroku w całej swej doskonałości rozciągały się przed moimi oczyma, nieomal w zasięgu ręki. Doświadczyłem przy tym, po raz pierwszy w takim stopniu, swoistego poczucia wolności, jakie powstaje również w wyniku dość swobodnego dysponowania pokaźną sumą pieniędzy, podróżowałem zresztą oszczędnie, często korzystając z oberży młodzieżowych, albo nocą śpiąc w pociągu, a dniem zwiedzając. W ciągu dwóch miesięcy, od Wenecji po Agrygent poznałem niemal czterdzieści włoskich miast. Muzea włoskie przeszły już wtedy powojenną modernizację i przedstawiały się imponująco. Całkowicie nowoczesny styl, przejęty potem przez Adama Młodzianowskiego na Wawelu, w Pieskowej Skale i w Malborku, charakteryzował ekspozycje muzealne w Castello Sforzesco w Mediolanie, w Castelveccchio w Weronie. Styl ten polegał na kojarzeniu starych murów i zabytków z ultramodernistycznym wyposażeniem wewnątrz w witryny, stojaki, podesty i rampy. Pod koniec roku 1959 powróciłem do Krakowa i natychmiast zabrałem się do pisania monografii Muzeum Czartoryskich w jego najstarszej, puławskiej fazie. Tytuł rozprawy brzmiał „Dzieje Zbiorów Puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki”. Czas nie był sprzyjający dla apoteozy arystokratycznego rodu. Tekst rozprawy przetrzymał Tadeusz Dobrowolski, z nieznanych mi przyczyn, przez cały rok, by w końcu zawiadomić mnie, że nie ma czasu na czytanie. Propozycja wydawnicza złożona w „Ossolineum” też spotkała się z negatywną opinią. W przeprowadzeniu przewodu doktorskiego na podstawie tej książki ostatecznie pomogli mi profesorowie, Adam Bochnak i Władysław Tomkiewicz. Bochnak zaraz po objęciu dyrektury Muzeum Narodowego w Krakowie wydrukował rozprawę w VII tomie „Rozpraw i sprawozdań” tejże instytucji (r. 1962). „Dzieje Zbiorów Puławskich” wzbudziły duże zainteresowanie w kręgach muzealnych. Zostały wysoko ocenione szczególnie przez prof. Stanisława Lorentza, prof. Karola Estreichera i prof. Zofię Ameisenową. Miały one zresztą jeszcze inne znaczenie. Właśnie w roku 1959 po remontach na nowo zostały urządzone krakowskie Zbiory Czartoryskich. Praca teoretyczna oparta na licznych dokumentach zachowanych w Archiwum Czartoryskich oraz praktyczne zapoznanie się z obiektami muzealnymi, zwłaszcza tymi, jakie pochodziły z pierwszego okresu muzealnictwa Czartoryskich, pozwoliły ustalić fundamentalne zasady w kierowaniu tym muzeum. Jest to najstarsze historyczne muzeum polskie mające charakter zbioru narodowego. Niekwestionowany jest tytuł własności Czartoryskich, ale

znaczna liczba obiektów stanowiących własność państwa polskiego do r. 1795, m.in. relikwie i klejnoty po królach, trofea wojenne, dyplomy i dokumenty z państwowych archiwów, jakie księżna Izabela Czartoryska wzięła pod opiekę do Świątyni Sybilli, aby je chronić w okresie zaborów, własność Czartoryskich ograniczają na rzecz własności narodowej. Trudno bowiem twierdzić, że np. chorągiew „carów Szujskich”, zdobyta przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego w r. 1610 w bitwie pod Kłuszynem, wzięta z krakowskiej katedry, jest własnością prywatną. Wysunąłem postulat niezmienności ideowej Zbiorów, utrzymania tradycyjnego układu, absolutnej niepodzielności i niezbywalności Zbiorów oraz nie dołączania do nich innych obiektów lub całych zespołów obiektów. Te zasady miały za cel ochronę Muzeum Czartoryskich przed zakusami podziału, parcelacji, przemienienia lub zatarcia ich historycznej, patriotycznej istoty, co było szczególnie lansowane w latach presji stalinowskiej, a nawet i później, m.in. w myśl dążenia do skupienia w Warszawie najcenniejszych dóbr kultury narodowej. Te poglądy starałem się przedstawiać wszędzie, gdzie tylko mogłem, zwłaszcza w samym Krakowie i w Warszawie. Największym moim sukcesem było to, że ostatecznie trafiły one do przekonania profesorowi Lorentzowi, grającemu w muzealnictwie polskim pierwszoplanową rolę.

Dzięki profesorowi Lorentzowi miałem możliwość znacznego rozszerzenia wiedzy muzealniczej, kiedy w r. 1963 za jego poleceniem odbyłem kilkutygodniową wyprawę szlakiem muzeów amerykańskich, w międzynarodowej grupie pod egidą American Association of Museums. W roku 1966/7 za sprawą dyrektora Jerzego Banacha i profesora Lorentza, wraz z konserwatorem Bohdanem Marconim i kustoszem Józefem Kojdeckim zawiozłem do Stanów Zjednoczonych wielką wystawę sztuki polskiej „Treasures from Poland” (Skarby z Polski), urządzoną w Art Institute w Chicago w związku z uroczystościami millenium państwa polskiego. Przez osiem miesięcy byłem kuratorem tej wystawy, pokazanej również w Filadelfii i Ottawie. Przy tej okazji prowadziłem cykl wykładów o sztuce i kulturze polskiej we wspomnianym chicagowskim Instytucie, w Muzeum Sztuki w Filadelfii oraz w Kanadyjskiej Galerii Narodowej, ponadto miałem odczyty w Harvard University w Cambridge i w University of St Thomas w Houstonie. W roku 1972 zostałem powołany do polskiego Narodowego Komitetu ICOMu (Międzynarodowej Rady Muzeów) i uczestniczyłem w szeregu konferencjach generalnych tej organizacji, w Kopenhadze (1974), w Moskwie (1977), w Meksyku (1980), w Londynie (1983), w Buenos Aires (1986) i w Hadze (1989). Współdziałałem w urządzaniu kilku znacznych wystaw zagranicznych, jak wystawa „Zygmunt Waza i jego synowie” w Sztokholmie w r. 1976 i „Kurfürst Max Emanuel, Bayern und Europa um 1700” w tymże roku w Monachium. Powodzenie również miały zaprojektowane przeze mnie wystawy: „Portrety pięknych Polek”, „Cztery pory roku” oraz „Polska, kraj, ludzie i obyczaje”. W latach

1970, 1974 i 1979 zawiozłem do Japonii reprezentacyjne wystawy sztuki polskiej i obcej z polskich zbiorów. W latach 1982 i 1983 brałem udział w przygotowaniach do jubileuszu Odsieczy Wiedeńskiej oraz w urządzeniu wystawy „Die Türken vor Wien” we Wiedniu i wystawy „Odsiecz Wiedeńska 1683” na Wawelu. W roku 1990 przygotowałem wystawę historyczną pod skróconym tytułem „Złota wolność” dla zamku Schlosshof w Austrii.

W roku 1973 podjąłem wykłady na Podyplomowym Studium Muzeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Notaty tych wykładów, prowadzonych rok rocznie aż do tej pory, posłużyły do przygotowania drukowanego podręcznika „Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa”, opublikowanego przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe w r. 1982. W roku 1987 miałem cykl wykładów o muzealnictwie światowym w języku włoskim na Międzynarodowym Uniwersytecie Sztuki (UIA) we Florencji.

W różnych okresach czynny byłem w radach naukowych kilku czołowych instytucji muzealnych w Polsce: w Muzeum Narodowym w Warszawie, w Zamku Królewskim w Warszawie, w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w Muzeum Narodowym w Kielcach, w Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie, w Muzeum Śląskim w Katowicach oraz Muzeum Historycznym m. Krakowa, także jako przewodniczący Krajowej Komisji Muzeów Wojskowych utworzonej w ramach Polskiego Narodowego Komitetu ICOMu.

MILITARIA

Specjalizację w zakresie bronioznawstwa i w ogólności militariów rozpocząłem w r. 1951 z chwilą objęcia działu „Zbrojownia” w Zbiorach Czartoryskich. W tym przedmiocie nie miałem żadnego doświadczenia, gdyż program uniwersytecki historii sztuki tego zagadnienia nie uwzględnia. Zdany więc byłem na samokształcenie. Oddany mi pod opiekę zbiór broni, mundurów, chorągwi i znaków wojskowych, choć liczebnie niewielki, jest bardzo urozmaicony i zawiera szereg obiektów wysokiej klasy, sięgając korzeniami świątyni Sybilli i Domu Gotyckiego. Przed drugą wojną światową tym zbiorem interesował się kustosz wawelski Stanisław Świerż Zaleski, tuż zaś po wojnie częściową inwentaryzację zbioru, jako pracę zleconą, przeprowadził Zbigniew Bocheński, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie, najwybitniejszy ówczesny polski bronioznawca, któremu przyznano tytuł profesorski. Z nim właśnie przyszło mi przez długie lata współpracować. Muzeum Narodowe posiadało dość zasobną bibliotekę bronioznawczą, szereg książek wypożyczałem z Biblioteki Czartoryskich. Nawiązałem koleżeńską współpracę z Adamem Łabinowiczem, Ireną Grabowską i Stanisławem Kobielskim, pracownikami działu militariów Muzeum Narodowego. Już w latach pięćdziesiątych miałem kontakty z wybitnym kolekcjonerem i znawcą broni Brunonem Konczakowskim w Cieszynie. Wizyty w jego domu i fachowe rozmowy przynosiły mi



wyjaśnienie w różnych trudnych kwestiach. Po śmierci Konczakowskiego brałem udział, w r. 1961, w komisji oceniającej jego zbiory, mające w znacznej części przejść na własność Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Ważne były spotkania z bronioznawcami zagranicznymi. W późnych latach 50-tych i na początku lat 60-tych krakowskie zbiory broni wzbudziły zainteresowanie i spowodowały wizyty wybitnych znawców i uczonych, m.in. Torstena Lenka ze Sztokholmu, Brunona Thomasa z Wiednia, generała Henri Davouta d'Auerstaeda z Paryża, Jamesa Manna, Claude Blaira i Johna Haywarda z Londynu. Chętnie wyrażali oni opinie o obiektach w polskim posiadaniu, przywozili nowsze publikacje, utrzymywali następnie stałą korespondencję.

Postęp w badaniach nad militariami i rozwój muzealnictwa wojskowego łączył się z powstaniem dwóch towarzystw naukowych. W roku 1956 przy Muzeum Narodowym w Krakowie zawiązano Koło Miłośników Dawnej Broni i Barwy, kontynuujące tradycję przedwojennego Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Wojska w Warszawie. Symbolem łączności było przejście znaku towarzystwa warszawskiego w formie szyszaka husarskiego. Piętnastu było założycieli Koła: Jan Benda, Zbigniew Bocheński, Mieczysław Boczar, Irena Grabowska, Irena Grodzicka, Tadeusz Jakubowski, Józef Jastrzębski, Stanisław Kobielski, Andrzej Koppf, Leon Lewicki, Adam Łabinowicz, Stefan Nosek, Feliks Ścibała, Krystyna Szymoniak i Zdzisław Żygulski jun. Rychło zaczęli zgłaszać się zainteresowani z całego kraju, a zgrupowania członków uformowały się w Warszawie, w Łodzi, we Wrocławiu i Poznaniu. W roku 1960 Koło zostało przekształcone w ogólnopolskie Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Broni i Barwy liczące kilkuset członków, w tym przedstawiciele nauk archeologicznych i historycznych oraz muzeologów, tak wybitnych jak prof. Andrzej Nadolski z miasta Łodzi, prof. Janusz Bogdanowski z Krakowa, dr Bohdan Królikowski z Lublina, mgr Tadeusz Jeziorowski z Poznania, Andrzej Zaremba z Nowego Jorku, także oficerów w służbie czynnej i w stanie spoczynku prawników, inżynierów, lekarzy i studentów różnych uczelni. Niebawem utworzono nowe oddziały i koła, w Lublinie, Częstochowie, Gdańsku, Kołobrzegu i Katowicach, a w r. 1967 — ogólnopolską Sekcję Zbieraczy Figurek Historycznych. Stowarzyszenie publikowało początkowo kwartalnik „Arsenał”, którego pięć numerów ukazało się w latach 1957/58, a następnie „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego” — do r. 1991 dziesięć tomów. Ponadto wydawano komunikaty z bieżącymi wiadomościami i bibliografią oraz urządzono siedemnaście sesji naukowych. Do roku 1972 Stowarzyszeniu prezesował Zbigniew Bocheński, od tego czasu aż do chwili pisania tych słów sprawuję funkcję prezesa tego Stowarzyszenia.

W roku 1957 w Kopenhadze powołano do życia Międzynarodowe Stowarzyszenie Muzeów Broni i Historii Wojskowej — International Association of Museums of Arms and Military History, w skrócie IAMAM, którego celem stało się utrzymywanie kontaktów pomiędzy muzeami wojskowymi i muzeami



2. Ocena zbiorów Bruno Konczakowskiego w Cieszynie dnia 20 lipca 1960 r. Od lewej siedzą: F. Ścibałło, prof. J. Szablowski, prof. Z. Bocheński, dr. Z. Żygulski, mgr A. Fischinger

posiadającymi zbiory broni oraz popieranie badań nad obiektami tych instytucji. Cele te są realizowane w współpracy z ICOMem, szczególnie poprzez urządzenie kongresów co trzy lata oraz sympozjów w okresie międzykongresowym. Drugi kongres odbył się we Wiedniu, następne zaś w Londynie, Moskwie, Rzymie i Turynie, w Zurychu, Paryżu, Warszawie, Waszyngtonie, Sztokholmie, Monachium i Glasgow. W Paryżu, w r. 1975, za poparciem Brunona Thomasa, w głosowaniu tajnym wybrany zostałem prezydentem tego Stowarzyszenia, przy czym sekretarzem generalnym został Wil-

liam Reid, dyrektor National Army Museum w Londynie. W ścisłej z nim współpracy udało się kolejny kongres ulokować w Warszawie, następny zaś w Stanach Zjednoczonych. Poważnym osiągnięciem podczas mojej kadencji było zorganizowanie sympozjum poświęconego konserwacji chorągwi w Rijksmuseum w Amsterdamie w r. 1977, w czym znacznie zasłużył się kustosz tego muzeum Bas Kist.

Mimo wszelkich przeciwności kontakty pomiędzy muzeami i towarzystwami naukowymi krajowymi i zagranicznymi były ożywione. Już w roku 1960, głównie za sprawą Rafaela Natta-Soleri, otrzymałem członkostwo honorowe turyńskiego towarzystwa bronioznawców pod nazwą Accademia di San Marcialiano, publikującego cenny biuletyn „Armi Antiche”. W roku 1961 towarzyszyłem prof. Zbigniewowi Bocheńskiemu w podróży do Wielkiej Brytanii w celu przejęcia przez krakowskie Muzeum Narodowe w wieczysty depozyt militariów z Instytutu generała Sikorskiego. W Londynie zostaliśmy przyjęci przez generała Mariana Kukiela, w szkockiej zaś miejscowości Banknock, gdzie znajdował się magazyn muzealny, przez Jana Domańskiego. W roku 1969, wraz z Aleksandrem Czerwińskim, wicedyrektorem Muzeum Wojska Polskiego z ramienia UNESCO, dokonałem inwentaryzacji zbrojowni w pałacu wielkiego mistrza w La Valletcie na Malcie. Z Muzeum Wojska Polskiego zawsze utrzymywałem dobre, koleżeńskie stosunki. Pierwsza większa wystawa wysłana do Japonii w r. 1970 „Złoty wiek oręża polskiego” zorganizowana została wspólnie przez Muzeum Narodowe w Krakowie i wspomniane wpjskowe muzeum warszawskie. Podróżowałem wówczas do Japonii wraz z kustoszem tego muzeum Henrykiem Wiewiórą, który w kilka lat później zmienił nazwisko na — Wielecki. Z nim to w r. 1988 wydałem książkę „Polski mundur wojskowy”. Także i inne książki o tematyce militarnej, które udało mi się napisać i wydrukować, zwłaszcza album zatytułowany „Stara broń w polskich zbiorach”, w dużym stopniu oparte były na materiałach pochodzących ze znakomitego muzeum warszawskiego. Za podstawowe dzieło w tej dziedzinie mojej działalności uważam podręcznik „Broń w dawnej Polsce”, wydany przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe w r. 1975 (wydanie drugie w r. 1982), za który otrzymałem nagrodę I Wydziału Polskiej Akademii Nauk oraz nagrodę Ministerstwa Obrony Narodowej.

ORIENTALISTYKA

Moje zainteresowania sztuką Wschodu sięgają wczesnych lat lwowskich, nawet dziecińczych zabaw na perskich i kaukaskich kobiercach oraz przyjaźni z ormiańskimi kolegami. Mój podziw dla okazów orientalnych wzmógł się w kontaktach z Tadeuszem Mańkowskim, dobrym znajomym mego ojca, ze Stanisławem Janem Gąsiorowskim, z Marianem i Tadeuszem Lewickimi, wreszcie z Zygmuntem Abrahamowiczem, wielkim znawcą arabskich, tureckich i tatarskich tekstów.



3. Wystawa — „Arcydzieła kultury polskiej”, Tokio, 1974 r. Z. Żygulski jun. oprowadza następcę tronu Japonii księcia Hiro

Decydująca inspiracja w stronę badań nad sztuką turecką wynikała z mojej podróży w r. 1955 do Stambułu. Zostałem wysłany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki z zadaniem urządzenia w Stambule Muzeum Mickiewicza, domu, gdzie poeta zmarł w listopadzie roku 1855, a więc równo sto lat wcześniej. Podróż ta, pełna przygód i zaskakujących wydarzeń, przyniosła w rezultacie olśnienie urodą miasta, dawnej stolicy cesarzy bizantyjskich i sułtanów osmańskich. Muzeum Mickiewicza przyszło mi urządzać z mieszkańcem Stambułu, Janem Łepkowskim, którego ojciec był przyjacielem Mickiewicza i świadkiem jego ostatnich chwil. Pan Łepkowski, wychowany przez matkę Francuzkę, prócz francuskiego znał turecki i grecki, po polsku nie mówił, ale „Pana Tadeusza” znał na pamięć. Miał już wtedy ponad 80 lat ale poruszał się jak młodzieniec. Otwarcie Muzeum było uroczyste. Przybyły z Warszawy profesor Ananiasz Zajączkowski pięknie mówił o Mickiewiczu na Uniwersytecie Stambulskim. Po powrocie z Turcji przygotowałem do druku skrypt wykładów Tadeusza Mańkowskiego o sztuce islamu. Skrypt wydano drukiem w r. 1959 na Uniwersytecie Warszawskim. Przez wiele lat pracowałem nad odkryciem znaczenia chorągwi osmańskich, których imponujące okazy, ze zdobyczy wiedeńskiej roku 1683, zachowały się w zbiorach wawelskich. Przywiozłem pewne materiały ze Stambułu, ale największą pomoc, w odczytaniu inskrypcji, okazał mi Zygmunt Abrahamowicz. Tą pracą zainteresował się prof. Jerzy Szablowski i wydał ją w II tomie „Studiów do Dziejów Wawelu” w r. 1968. Z kolei stała się ona podstawą przewodu habilitacyjnego, a jednym z recenzentów był profesor Ananiasz Zajączkowski.

Moje studia z zakresu sztuki Wschodu, traktowanego szeroko, pogłębiły się w związku z trzykrotną podróżą do Japonii, w latach 1970, 1974 i 1979, z wystawami sztuki.

W roku 1977 odbyłem podróż do Uzbekistanu, zapoznając się ze sztuką Taszkontu, Samarkandy i Buchary oraz podróż do Maroka, w latach zaś osiemdziesiątych odwiedziłem Algierię i dwukrotnie Egipt.

W roku 1979 zostałem przyjęty do Międzynarodowego Stałego Komitetu Kongresów Sztuki Tureckiej i w tymże roku po raz pierwszy uczestniczyłem w takim kongresie w Monachium. Kolejne kongresy, urządzone co cztery lata, odbyły się w Warszawie (1983), w Kairze (1987) i w Stambule (1991). Brałem w nich czynny udział wygłaszając referaty dotyczące głównie zbiorów sztuki tureckiej w Polsce. Współpracując z Tadeuszem Majdą przyczyniłem się do urządzenia kongresu w Warszawie (i Krakowie), który zbiegał się z uroczystościami 300-lecia Odsieczy Wiedeńskiej. Odegrałem ponadto rolę w przygotowaniach do tego jubileuszu, należąc do komitetów organizacyjnych, ogólnopolskiego i krakowskiego. Opracowałem koncepcję wystawy wawelskiej „Odsiecz Wiedeńska 1683” i byłem autorem bogato ilustrowanego albumu tej wystawy wydrukowanego przez Krajową Agencję Wydawniczą. Wieloletnie studia orientalistyczne spopularyzowałem w podęczniku „Sztuka turecka” opub-

likowanym przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe w r. 1988, w tym samym czasie w Wydawnictwach Artystycznych i Filmowych ukazał się Album „Sztuka islamu w zbiorach polskich”. Prace moje, zwłaszcza studium o chorągwiach, wzbudziły zainteresowanie uczonych zagranicznych. W roku 1989 zostałem poproszony przez Uniwersytet Nowojorski, ściślej przez Kevorkian Center for the Near Eastern Studies, do wygłoszenia cyklu wykładów o sztuce tureckiej. Zostały one ujęte w formę książkową pt. „Ottoman Art in the Service of the Empire” (Sztuka osmańska w służbie imperium).

HISTORIA SZTUKI

Właściwą moją drogę naukową wyznaczała zawsze dyscyplina historii sztuki. Przez szereg lat byłem czynny we władzach Stowarzyszenia Historyków Sztuki, byłem członkiem Komisji Historii i Teorii Sztuki PAN w Krakowie oraz członkiem Komitetu Nauk o Sztuce PAN w Warszawie. Tytuł profesora nadzwyczajnego został mi przyznany przez Radę Państwa w r. 1978, nominację zaś na profesora zwyczajnego otrzymałem w r. 1987. Oba te tytuły uzyskały poparcie Instytutu Sztuki PAN, z którym związki wzmocniłem w r. 1984, kiedy to objąłem w tym Instytucie przewodnictwo Rady Naukowej (do r. 1990). Trzy swoje rozprawy z zakresu historii sztuki uważam za najważniejsze, co zresztą potwierdza ich rozgłos zagraniczny: o „Lisowczyku” Rembranta, o „Damie z gronostajem” Leonarda da Vinci oraz o obrazie „Bitwy pod Orszą”. Opracowanie książkowe „Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego” (z wersją angielską) otrzymało w r. 1991 nagrodę towarzystwa polonijnego w Detroit „Friends of Polish Art”.

Już w roku 1961, pozostając na etacie kustosa Zbiorów Czarotoryskich, podjąłem pracę wykładowcy na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w zakresie historii sztuki, kostiumologii i historii wnętrz, a w roku 1984 objąłem na tejże Akademii katedrę Historii i Teorii Sztuki (do r. 1991). Wielokrotnie brałem czynny udział w sesjach naukowych Stowarzyszenia Historyków Sztuki, dwukrotnie zaś w międzynarodowym kongresie historii sztuki, CIHA: w Grenadzie w r. 1973 oraz w Bolonii w r. 1979. W roku 1980 uczestniczyłem w kongresie na temat Leonarda da Vinci i europejskiego humanizmu w Sofii.

Przez te lata uczestniczyłem w wielu przewodach doktorskich i habilitacyjnych w zakresie historii sztuki, m.in. osób tak utalentowanych jak Jan Ostrowski, Andrzej Rottermund, Juliusz Chrościcki, Jerzy Świecimski, Jerzy Lileyko, Teresa Grzybkowska, Jadwiga Kuczyńska i Jan Kruczek.

PRZESŁANIE

Podczas długich lat pracy zawodowej historyka sztuki spotkałem na drogach nauki wspaniałych ludzi. Rozmowy z nimi, słuchanie ich słów, lektura



4. Prof. dr hab. Zdzisław Żygulski jun. z Elką na Plantach w Krakowie
(kwiecień 1992 r.)

ich prac, przynosiły mi zawsze najwyższą radość i satysfakcję. Wielu z nich już odeszło, lecz żyją oni nadal w swoich dziełach.

Kiedy dziś myślę o profesji uczonego, sędzę, że jest ona wprowadzana w ruch dzięki niezaspokojonej ciekawości świata i w wyniku ciągłego zadawania pytań, na które szuka się odpowiedzi. Działalność uczonego charakteryzuje nieograniczoność i bezinteresowność. Ta praca sama się sobą żywi i sama sobie nagradza. I jeszcze jedno. Ta praca wymaga trwałego śladu i przekazywania wiedzy następcom.

ORDER ZŁOTEGO RUNA NA WIDOKU KRAKOWA Z PIERWSZYCH LAT SIEDEMNASTEGO WIEKU

Ogłoszony drukiem w roku 1617 w Kolonii szósty, ostatni tom *Civitates orbis terrarum*, kosmografii wydawanej przez Georga Brauna i Franza Hogenberga, zawiera m.in. wielki północno-zachodni panoramiczny widok Krakowa. Miedzioryt ten, najcenniejsze źródło ikonograficzne do zabudowy gotyckiego i renesansowego Krakowa, był nieraz przedmiotem obszerniejszych omówień¹⁾. Zwracano w nich również uwagę na trzy wiążące się z przedstawieniem zamku królewskiego na Wawelu, zamknięte w ozdobnych kartuszach herby²⁾. Są to, dla patrzącego na nie, po stronie prawej Pogoń Litewska, po lewej Wąż Sforzów, po środku Orzeł Polski z osobistym herbem króla Zygmunta III Wazy, Snopkiem, na piersiach (il. 5). Każdy kartusz otoczony jest dekoracyjnym okolem. Gdy jednak kartusze skrajnie ujęto tylko wieńcem z liści wawrzynu, to nakryty koroną zamkniętą kartusz środkowy okolono łańcuchem orderu Złotego Runa, podtrzymywanym przez figury dwóch geniuszów. Takie wspaniałe udostojnienie godła państwa nie powtórzy się już na widokach Krakowa.

W latach powstawania ryciny Królestwo Polskie nie miało własnych orderów i odznaczeń. Pierwszy polski order, Orła Białego, ustanowił August II Sas w roku 1709³⁾. Co spowodowało, że na obrazie stolicy państwa jego godło unoszące się nad Wawelem wyróżniono Złotym Runem? Jakże są tego orderu dzieje i znaczenie?

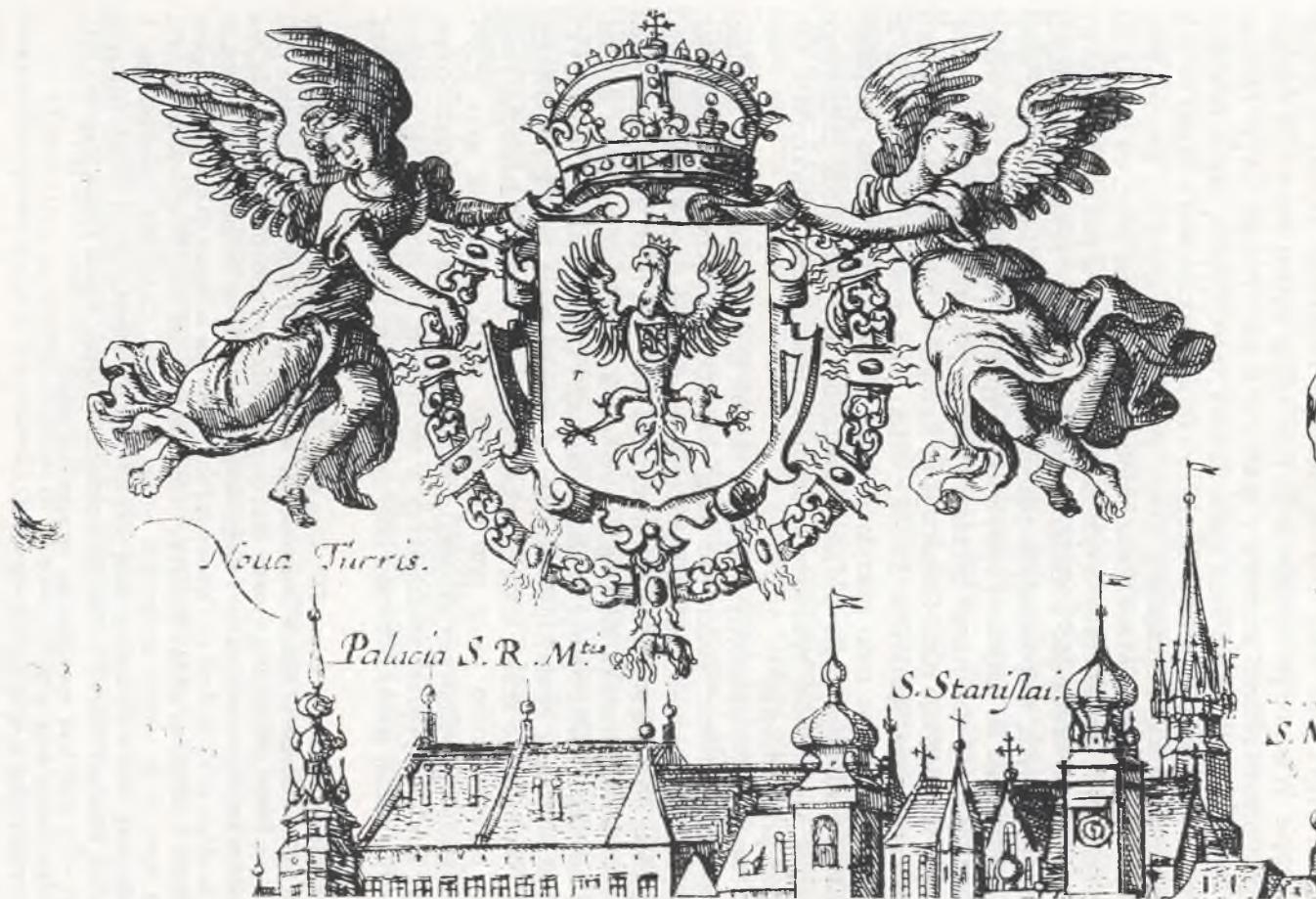
Z żadnym innym dawnym orderem pojęcia splendoru i wzniosłości nie wiążą się w tak silnym stopniu jak z orderem Złotego Runa⁴⁾. Nazywano go *incomparable*, niezrównany. Sławę zawdzięcza wielowiekowemu związkowi z Habsburgami, zwłaszcza po niebywałym rozprzestrzenieniu ich państwa za cesarza Karola V, ale jego początki wywodzą się z Burgundii.

¹⁾ Por. J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, wyd. 2 uzupełnione, Kraków 1983, s. 58—76, il. 7 s. 56—57.

²⁾ Tamże, s. 62, il. nlb. s. 60—61.

³⁾ W. Bigoszevska, *Polskie ordery i odznaczenia*, Warszawa 1989, s. 8.

⁴⁾ H. Fillitz, *Der Schatz des Ordens vom Goldenen Vlies*. Unter Mitarbeit von Martina Pippal, Salzburg und Wien 1988, s. 5. Oprócz tej, najpóźniejszej co do roku wydania, publikacji



5. Tarcza z Orłem Polskim, okolona łańcuchem Złotego Runa. Szczegół widoku Krakowa, rysowanego w latach 1603—05

Księstwo Burgundii doprowadził do szczytu potęgi Filip Dobry (1419—1467), a jego dwór stał się głównym ośrodkiem kultury rycerskiej w Europie. Wkrótce po wstąpieniu na tron książę wybrał dla swojej dynastii dewizę: przedstawienie krzesiwa i skałki, z której tryskają iskry. Dewizie towarzyszyło motto: *Ante ferrit quam flamma micet*, Uderza, zanim zabłyśnie płomień⁵⁾. 10 stycznia 1430 r w Brugii, w ramach uroczystości z okazji swoich zaślubin z Izabelą Portugalską, książę podał do wiadomości ustanowienie orderu Złotego Runa. Mimo wielu hipotez nadal nie jest jasne, co księcia do tego skłoniło⁶⁾. Nie informuje o tym żaden dokument. Na pewno jednak nowy order pomagał skutecznie w zjednoczeniu wokół osoby suwerena wasalnych władców licznych, rozproszonych posiadłości księstwa. Klejnot orderu, złote runo, nawiązuje do antycznej opowieści o wyprawie Argonautów pod wodzą Jazona po skórę cudownego baranka. Wkrótce postarano się także o chrześcijańską interpretację runa. Dostarczył jej szczegół starotestamentowej historii Gedeona (Księga Sędziów 6, 37—38): dzięki jego prośbom Bóg sprawił, że wyłożone przez noc runo pokryło się rosą, a cała ziemia dokoła pozostała sucha. To zdarzenie było później tłumaczone jako zapowiedź cudownego poczęcia Marii. Obaj bohaterowie, Jazon i Gedeon, mieli towarzyszyć Orderowi przez stulecia.

Statut orderu, ogłoszony w r. 1431, określił liczbę kawalerów na trzydzieści jeden⁷⁾. Kawaler winien być religii katolickiej i pochodzenia „szlacheckiego, z imienia i herbu”. Suwerenność orderu należy nie do państwa burgundzkiego, lecz do panującej dynastii. Suwerenem może być tylko mężczyzna; jeżeli nie pozostawił potomka męskiego, suwerenność przechodzi na męża dziedziczki zmarłego. Statut opisuje dokładnie łańcuch i klejnot. Łańcuch, noszony na szyi, składa się z ogniw, utworzonych ze stylizowanych skałek i podwójnej liczby krzesiw. Ze skałek mają „tryskać płomienne iskry”. Z łańcucha zwisa runo baranka (runo to w tym przypadku skóra zwierzęcia wraz z pokrywającymi ją wełnistymi włosami), „obwisłe i chwiejące się”, a przymocowane do łańcucha poprzez środek skóry w ten sposób, by głowa i nogi przednie zwały się z jednej strony uchwytu, nogi tylne i ogon z drugiej. Zwróćmy uwagę,

wykorzystaliśmy także: *La Toison d'Or. Cinq siècles d'art et d'histoire. Exposition organisée par (...) la ville de Bruges au Musée Communal des Beaux-Arts (...) 14 juillet-30 septembre 1962. Catalogue, Bruges 1962* (katalog wystawy, dalej cytowany jako *La Toison d'Or*). Zawiera m.in. listę wszystkich kawalerów austriackiego i hiszpańskiego Orderu. Ch. de Terlingen, autor wstępu do tego katalogu, pt. *Coup d'oeil sur l'histoire de l'ordre illustre de la Toison d'Or*, s. 19—33, ogłosił go później w zmienionej postaci: tenże, *Der Orden vom Goldenen Vlies, Wien — München 1970*. Złote Runo na tle orderów europejskich sytuuje V. Měřička, *Orden und Auszeichnungen, 2. Auflage, Prag 1969*. W literaturze polskiej pisze o orderze H. Sadowski, *Ordery i oznaki zaszczytne w Polsce, Warszawa 1904*, cz. 1, s. 18—20, ostatnio zaś J. Lileyko, *Regalia polskie, Warszawa 1987*, s. 131—132, atoli brak szczegółowego opracowania tematu.

⁵⁾ *La Toison d'Or*, s. 21.

⁶⁾ Fillitz 1988, s. 6, 9, 12.

⁷⁾ *La Toison d'Or*, s. 23—28.

że na emblematy Orderu składały się nie tylko jego klejnot, tj. runo baranka, lecz także krzesiwo i skałka, składniki książęcej dewizy. Łańcuchy stanowiły własność Orderu i były kawalerom dożywotnio wypożyczane.

Następca Filipa Dobrego, Karol Śmiały, zmarł nie pozostawiając męskiego potomka. Mężem jego córki i suwerenem Orderu został arcyksiążę Maksymilian Habsburg, od roku 1482 dziedziczny pan Burgundii, od roku 1508 władca, Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego⁸⁾. Wnuk Maksymiliana, cesarz Karol V powiększył liczbę członków Orderu do pięćdziesięciu jeden.

Pośród kawalerów, którym godność tę nadano w początkach roku 1519, był również król Zygmunt I Stary. Jagiellon, pierwszy Polak uhonorowany Złotym Runem, nie przyjął jednak wyboru od razu, lecz zażądał nadesłania statutów Orderu aby się przekonać, czy może zaakceptować wszystkie ich postanowienia⁹⁾. Wymiana listów trwała kilka lat i dopiero 26 lutego 1525 Karol V wystawił w Madrycie dyplom nadania, a uroczyste wręczenie polskiemu monarsze Złotego Runa przez wysłanników cesarza nastąpiło na zamku wawelskim 22 października tegoż roku¹⁰⁾.

Schatzkammer w Wiedniu, gdzie przechowywane są m.in. insygnia Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego oraz skarby Domu Habsburskiego, zawiera także ceremonialne stroje i insygnia Orderu Złotego Runa¹¹⁾. Tutaj do najcenniejszych przedmiotów należy łańcuch herbowy dla herolda Orderu, zwany die Potence, noszony przez niego w czasie wielkich uroczystości¹²⁾. Jest to łańcuch Orderu, do którego przylega szeroki, złoty kołnierz, utworzony z dwudziestu sześciu płytek. Do każdej płytki są wsunięte dwie małe tarcze herbowe. Jedna tarcza nosi herb jednego kawalera, ale ponieważ dla suwerena zastrzeżono dwie tarcze, w sumie wynika liczba pięćdziesięciu jeden kawalerów, ustalona przez Karola V. Pośród herbów widnieje jedyne w tym zespole godło polskie: srebrny Orzeł na czerwonym polu, herb Zygmunta Starego¹³⁾.

Cesarz Karol V przekazał zwierzchność nad Złotym Runem synowi Filipowi II, królowi Hiszpanii. Jego następca od roku 1598, Filip III, nadał Order królowi Zygmuntovi III Wazie 20 stycznia 1600. Dekoracja odbyła się 25 lutego 1601¹⁴⁾.

⁸⁾ Fillitz 1988, s. 5.

⁹⁾ W. Pociecha, Królowa Bona (1494—1557). Czasy i ludzie Odrodzenia, 2, Poznań 1949, s. 204—205, tamże literatura.

¹⁰⁾ Tekst dyplomu nadania opublikował L. Hubert, Pamiętniki historyczne, Warszawa 1861, 1, s. 37—43.

¹¹⁾ H. Fillitz, Die Schatzkammer in Wien. Symbole abendländischen Kaisertums, Wien 1986.

¹²⁾ Tamże, s. 194—198.

¹³⁾ E. Edler von Hartmann-Franzenshuld, Die Potence des Toison d'Or und ein Wappenbuch des Ordens vom Goldenen Vliess (Jahrbuch der k.k. heraldischen Gesellschaft „Adler“ X, Wien 1883, s. X, XVIII nr 35, repr. tabl. B, D nr 35.

¹⁴⁾ La Toison d'Or, s. 42, wymienia Zygmunta III Wazę jako 298 kawalera Orderu. Dokładne daty nadania i wręczenia podaje Z. Wdowiszewski, Genealogia domu Wazów w Polsce, Warszawa 1938.

Jak wiadomo, liczba kawalerów Orderu nie mogła przekroczyć pięćdziesięciu jeden. Była to liczba niewielka wobec mnogości znakomitych rodów w krajach naszego kontynentu. Jakież więc walory szczególne, jednostkowe, jakiego rodzaju osobiste zasługi miały wpływ na nadanie odznaczenia. Na to pytanie nie znajdujemy odpowiedzi w dostępnej literaturze, wypadnie zatem poprzestać na paru spostrzeżeniach.

W świecie zachodnim, od stuleci zespolonym świętą wiarą Kościoła Rzymskiego, a w szesnastym wieku wstrząsanym falami reformacji, dwory monarchów habsburskich w Wiedniu, Pradze, Madrycie i Brukseli stanowiły bastiony katolickiej ortodoksji. Jej rzecznikami byli kolejni suwerenowie Złotego Runa, cesarz Karol V i król Filip II. Niewzruszona wiara w moc Kościoła wojującego uczyniła Filipa przywódcą europejskiej kontrreformacji. Rzecz zatem oczywista, iż przyszły kawaler Orderu musiał odznaczać się nieprzeciętną gorliwością katolicką i winien był ją udowodnić.

Jednym z uprzywilejowanych narzędzi polityki i dyplomacji Domu Habsburskiego było zawieranie małżeństw. I nie tylko dzięki militarnym podbojom i międzypaństwowym traktatom, lecz także dzięki związkom dynastycznym habsburscy władcy Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, później zaś cesarze Austrii zapewniali sobie wpływy w wielu państwach Europy. Taktyka ta znalazła wcześniej wyraz w sentencji *Bella gerunt alii, tu, felix Austria, nube!* (Niech inni prowadzą wojnę, ty szczęśliwa Austrio, zawieraj związki małżeńskie)¹⁵⁾. My zaś pragniemy dodać, że dzięki zaślubinom małżonkowie habsburskich arcyksiężniczek stawali się bez wątpienia bardziej godni wyróżnienia Złotym Runem¹⁶⁾.

Król Zygmunt III objął rządy w roku 1587¹⁷⁾. Już w pierwszym dziesięcioleciu jego panowania, które miało trwać prawie lat czterdzieści pięć, uwydatniły się główne rysy jego osobowości. Był typowym władcą okresu reformy katolickiej; przypominał Filipa II, króla Hiszpanii. Cechowała go religijność głęboko i poważnie pojmowana. Idei katolickiej podporządkował swe polityczne cele. Otaczał się jezuitami, którzy piastowali m.in. godności królewskich spowiedników i kaznodziei. Jego pierwszą wielką fundacją był wielki kościół jezuicki w Krakowie, pod wezwaniem ŚŚ. Piotra i Pawła, którego budowę rozpoczęto w roku 1597. Prawdziwym zaś sukcesem idei królewskiej stała się unia pomiędzy kościołem katolickim a prawosławiem, ogłoszona na synodzie w Brześciu jesienią 1596 r.

¹⁵⁾ Powiedzenie przypisywane Maciejowi Korwinowi, królowi Węgier (1440—1490): W. Kopaliński, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, wyd. 20, Warszawa 1990, s. 64.

¹⁶⁾ Trzynaście związków małżeńskich między przedstawicielami domów panujących Polski i Austrii zestawia i omawia W. Leitsch, Polska i Austria do czasów rozbiorów, w: *Austria—Polska. Z dziejów sąsiedztwa*, praca zbiorowa pod red. W. Leitscha i M. Wawrykowej, Warszawa—Wiedeń 1989, s. 32—34 i tabele na s. 39 i 40.

¹⁷⁾ W poniższych rozważaniach wykorzystaliśmy prace: Z. Żygulski jun., *Wazowie w Polsce*, w: *Sztuka dworu Wazów w Polsce*. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, maj—czerwiec 1976. Katalog, Kraków 1976, zwłaszcza s. 17—19. — W. Czapliński, *Zarys dziejów Polski do roku 1864*, Kraków 1985, s. 232, 238—9, 255.

Zygmunt III znał dobrze język polski, ale był pod silnym wpływem kultury niemieckiej. Mowa i obyczaje niemieckie dominowały na dworze po małżeństwie króla z Habsburżanką, Anną Austriaczką, zawartym w roku 1592. Gdy królowa Anna zmarła w lutym 1598, monarcha zdecydował się na poślubienie jej siostry, Konstancji (w roku 1605). Przypomnijmy, że rodzony brat obu małżonek Zygmunta III został w roku 1619 wybrany, jako Ferdynand II, cesarzem Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Nie dziwi więc, że z czasem król-sympatyk Habsburgów miał zbliżyć się do nich jeszcze bardziej. Naśladowując członków Domu Habsburskiego roztoczył opiekę nad sztuką, a wysokie pojęcie o królewskiej władzy skłoniło go do posługiwania się sztuką jako ozdobą majestatu.

Tak więc nie tylko świetny ród i wierność Kościołowi Rzymskiemu, lecz także cechy charakteru, kierujące osobowością idee i o nich świadczące czyny uzasadniały nadanie Zygmunтови III Złotego Runa. Liczne są przesłanki by przyjąć, że właśnie z uwagi na związek z habsburską dynastią wyróżnienie to władca nadzwyczajnie cenił. Nie zwlekał z przyjęciem Orderu, jak czynił to jego dziadek, Zygmunt Stary. Natomiast zadbał, by fakt jego otrzymania znany był powszechnie. Zachowały się liczne portrety króla, w popiersiu i całej postaci, klęczącego i na koniu, w różnych strojach i w zbroi; otóż niemal wszystkie, jeżeli powstały po nadaniu Orderu, przedstawiają władcę z jego insygniami najczęściej starannie odrysowanymi¹⁸⁾ Łańcuch Złotego Runa okalający herb państwa (sposób przejęty bez wątpienia od austriackich Habsburgów¹⁹⁾) pojawił się na wielu przedmiotach związanych z królem i dworem. Widnieje więc na wykonanej w roku 1605 wielkiej chorągwi państwowej²⁰⁾ na płomieniach trąb i fartuchach bębnow muzykantów królewskiego pułku husarii²¹⁾; na żeleźcach halabard noszonych przez królewskich halabardników²²⁾; na artystycznych przedmiotach codziennego użytku jak flaszę, świeczniki, oprawy książek, uprząż²³⁾; na medalach i monetach²⁴⁾; na kominku zamku na Wawelu²⁵⁾; na fasadzie kościoła ŚŚ Piotra i Pawła²⁶⁾.

¹⁸⁾ J. Ruszczyćówna, Portrety Zygmunta III i jego rodziny (Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, XIII, 1, Warszawa 1969, s. 184—269, tu zwłaszcza s. 184, 194, 200, 201, 204—205, 207—208, 214, 219).

¹⁹⁾ F. Gall, Österreichische Wappenkunde. Handbuch der Wappenwissenschaft, Wien-Köln 1977, s. 25, 44, 45, 52.

²⁰⁾ Z. Bocheński, Opis Rolki Sztokholmskiej (Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego, cz. IX, X, Kraków 1988, s. 52, il. 20).

²¹⁾ Tamże, s. 52, il. 21, 22.

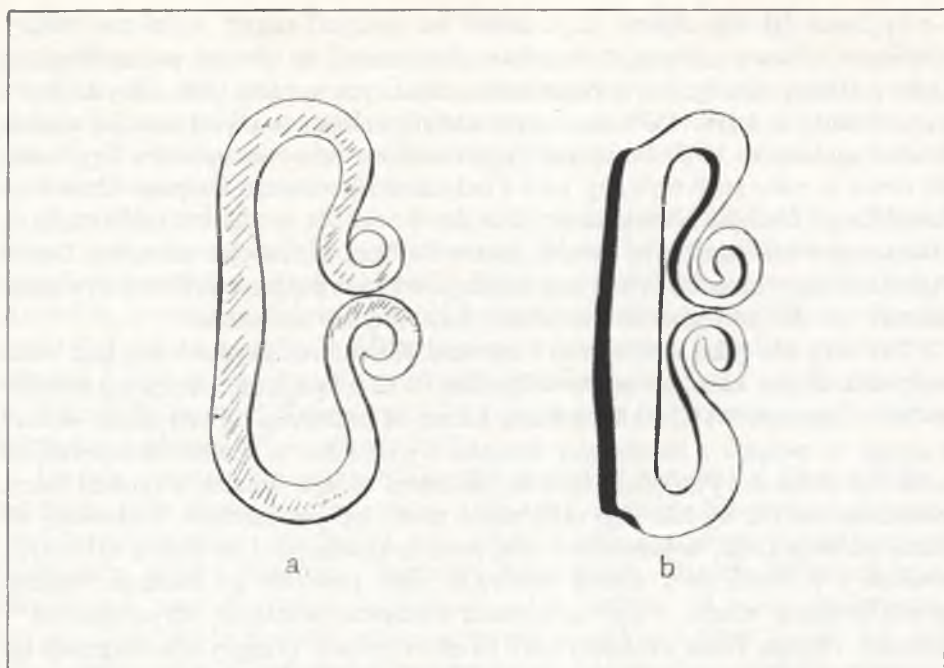
²²⁾ Tamże, s. 61—62.

²³⁾ Flaszę: Sztuka dworu Wazów w Polsce, s. 62 poz. 96—97, il. 33.—Świecznik: tamże, s. 64 poz. 103, repr. il. 35.—Książka: tamże, s. 69 poz. 127, il. 39.—Uprząż: tamże, s. 66 poz. 114, il. 41.

²⁴⁾ Medal (donatywa): tamże, s. 58 poz. 73, il. 29.

²⁵⁾ Kominek: Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. IV, Miasto Kraków, cz. I, Wawel, praca zbiorowa pod kierunkiem i redakcją J. Szablowskiego, Ilustracje, fig. 142.

²⁶⁾ Dwukrotnie, mianowicie: 1. w dolnej kondygnacji fasady, nad portalem głównym; por. Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. IV, Miasto Kraków, cz. III, Kościoły i klasztory Śródmieścia, 2. pod redakcją A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1978, Tekst, s. 72, Ilustracje, fig. 91.—2. w przyczółku fasady; por. tamże, Tekst, s. 72, reprodukcja F. Klein, Kościół ŚŚ Piotra i Pawła w Krakowie (Rocznik Krakowski 12, 1910, s. 41 fig. 27).



6. Krzesiwo żelazne dwukabłąkowe: a — wg Moszyńskiego, b — wg Gradowskiego

Złote Runo nie opuściło monarchy po śmierci. Łańcuch upięto na jego zwłokach wystawionych w katedrze krakowskiej, a katafalk dekorował herb z Orderem; złotego baranka włożono do królewskiej trumny²⁷⁾.

Jak wiadomo, statut Orderu postanawia, że jego łańcuch ma się składać ze stylizowanych krzesiw i skałek, a ze skałek mają tryskać „płomienne iskry”. Ale jak wyglądają krzesiwo i skałka? Zapewne większość czytelników niniejszego artykułu nigdy nie widziała tych przedmiotów i nie wie, jak nimi się posługiwano. Zanim spróbujemy rozpoznać je na widoku Krakowa, musimy o nich podać nieco wiadomości²⁸⁾.

²⁷⁾ Obraz przedstawiający Zygmunta III na katafalku: *Sztuka dworu Wazów w Polsce*, s. 50 poz. 35, il. 20. — Z trumny Zygmunta III wydobyto 7 VI 1785 m.in. „łańcuch złoty z barankiem małym wiszącym, to jest Aurei Velleris”; zob. M. Rożek, *Groby królewskie w Krakowie*, Kraków 1977, s. 173. — Order Złotego Runa, „zapewne Zygmunta III”, znajduje się dzisiaj w Skarbcu Katedry na Wawelu; zob. *Sztuka dworu Wazów w Polsce*, s. 61 poz. 90.

²⁸⁾ Informacje o krzesiwie i skałce czerpiemy z: J. Kostrzewski, *Kultura prapolska*, wyd. 3, Warszawa 1962, s. 128—129. — M. Gradowski, *Tradycja i postęp w metodach niecenia ognia* (*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* XXIV, Warszawa 1976, nr 1, s. 101—108, tu s. 103—104). — J. Tyszkiewicz, *Pierwotne sposoby rozpalania ognia u Słowian* (*Ziemia*. 1977. *Prace i materiały krajoznawcze*, PTTK, Warszawa 1980, s. 93—98, tu s. 94—95).

Pośród prymitywnych metod niecenia ognia do stosowanych powszechnie w Europie i Azji należał sposób, polegający na uderzaniu kawałkiem żelaza o kamień dla wydobycia iskier. Posiłowano się nim od wejścia w użycie żelaza na poszczególnych terenach aż po koniec XIX wieku. Przyrząd składał się ze skałki i krzesiwa. Skałka to kawałek krzemienia wielkości około $2 \times 2 \times 0,5$ cm, o zaokrąglonych krawędziach. Co do krzesiwa, na terenie Europy używano kilku typów, ale do najpowszechniejszych należały symetryczne krzesiwa dwukabłąkowe: żelazna sztabka z końcami zagiętymi ku sobie i zwiniętymi w uszka czyli kabłączki (il. 6). Krzesiwa dwukabłąkowe pochodzące np. z Syberii, Persji, Polski i Francji tak dalece nie różnią się budową i wykonaniem, że ustalenie ich pochodzenia staje się niemożliwe.

Powstałe w wyniku krzesania iskry nie mogły same rozniecić płomienia, lecz powodowały tlenie się odpowiednich substancji, zwanych żagwią, zapalem lub hubką.

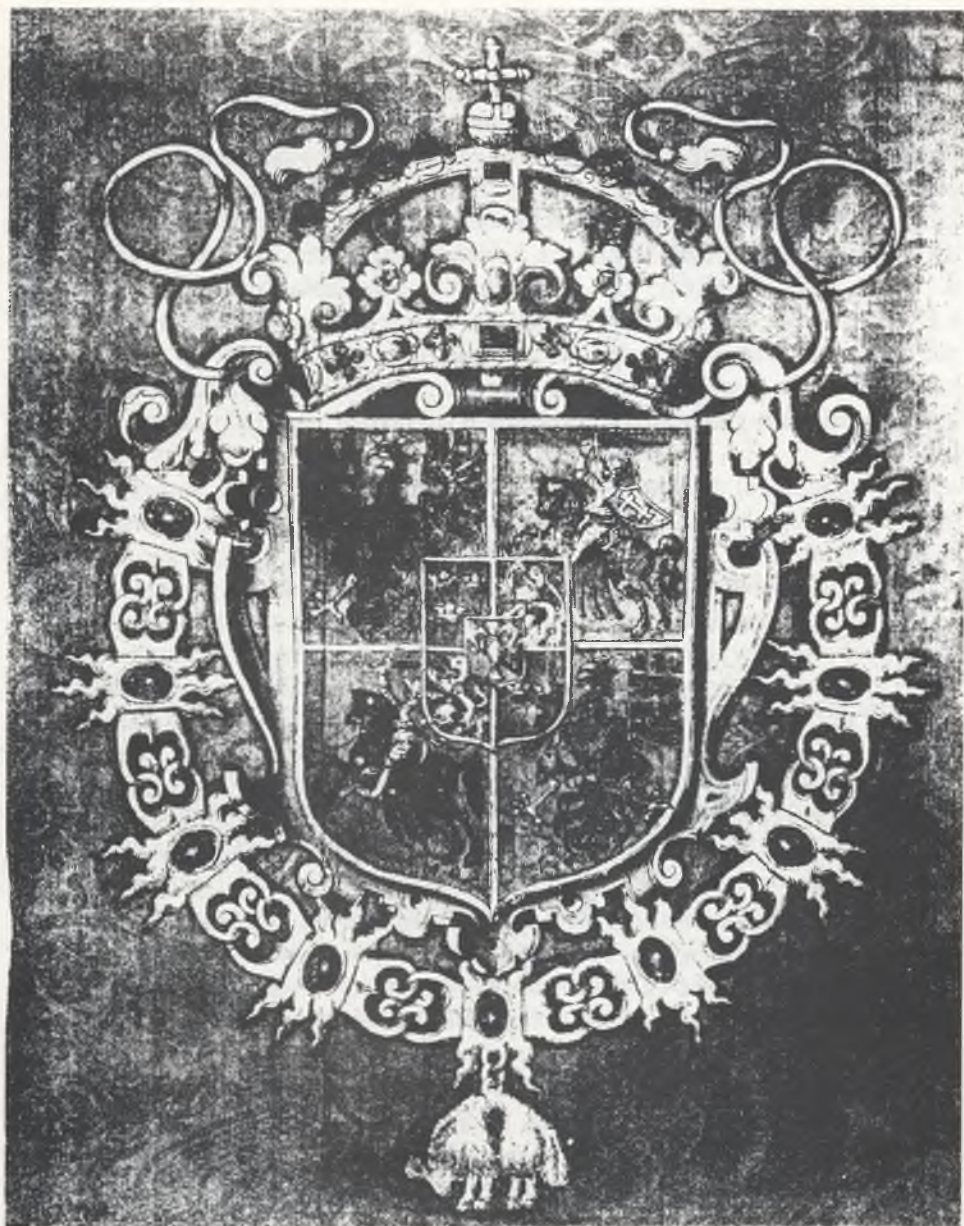
Jak przebiegał proces niecenia ognia? Na skałce, przy samej krawędzi układano strzęp hubki i przytrzymywano palcem. Z kolei, trzymanym w palcach drugiej dłoni za uchwyty kabłączki krzesiwem energicznie uderzano z góry na dół w ostrą krawędź skałki dobywając iskry, które padały na hubkę. Uderzenia powtarzano tak długo, aż iskry udało się rozdmuchać w żar.

Gdy po tych wyjaśnieniach przyglądnijemy się ogniowom łańcucha, rozpoznamy bez trudu ogniwa i skałki, chociaż i jedno i drugie — zwłaszcza skałki — mają kontury stylizowane, więc w celach dekoracyjnych przekształcone. Ale z tego, co powiedzieliśmy przed chwilą, można wyprowadzić wniosek, że związek ogniów Orderowego łańcucha z krzesaniem ognia rozpoznawali bez trudu mieszkańcy Europy nowożytniej²⁹⁾. Krzesiwa w łańcuchu, wykonane ze złota lub pozłacanego srebra, są opatrzone dwoma charakterystycznymi kabłączkami. Skałki to owalne kamienie szlachetne (na rycinie pokryte częściowo cieniowaniem), osadzone w prostokątnych płytkach. Z krótszych boków płytek tryskają trzy spiczaste języki: to oczywiście „płomienne iskry”. Każdą skałkę ujmują dwa krzesiwa, przywierające do niej listewkami służącymi do krzesania. Taki układ miał niewątpliwie przypominać rzeczywistą czynność uderzania żelazem o kamień.

Na strukturę ogniwa składają się skałki i dwa krzesiwa zwrócone ku niej ostrymi listewkami, a na zewnątrz, ku ogniowom sąsiednim — kabłączkami. Przylegające do siebie ogniwa winny się przeplatać kabłączkami, by w ten sposób wzmacniać spoistość łańcucha. I bogata ikonografia Orderu z wieków XVI i XVII tak go właśnie przedstawia, z ogniwami przeplatającymi się³⁰⁾.

²⁹⁾ O znanych w w. XVI symbolicznych związkach Złotego Runa z żywiołem ognia pisze T. Da Costa Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories. G.B. Fonteo and the Interpretation of Arcimboldo's Painting* (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, s. 290, il. 5 na s. 281).

³⁰⁾ Przykłady podaje La Toison d'Or, il. na s. 161, 172, 178, 180, 191. Tamże, s. 178 poz. 120 wzmianka, że w „modelu klasycznym” łańcucha Orderu, noszonym od czasów jego powstania, kabłączki dwóch sąsiednich krzesiw przeplatają się.



7. Tarcza z herbami Polski, Litwy, Szwecji, Gotlandii i Wazów, okolona łańcuchem orderu Złotego Runa. Szczegół płomienia trąby gwardzisty Zygmunta III. Po 1600 r.

Musi więc zastanowić, że inaczej ma się sprawa z łańcuchem umieszczonym na widoku Krakowa. Tutaj kabłączki nie splatają się, lecz stykają. Nie umiemy wyjaśnić, kogo należy obarczyć tym błędem, czy autora rysunkowego pierwowzoru czy rytownika, wskażemy tylko, że inne ówczesne polskie przedstawienia Złotego Runa, również te, które podobieństwem szczegółów bardzo przypominają Order „krakowski” (il. 7) — pokazują ogniwa splatające się³¹⁾.

Powracamy do dziejów Orderu. Jak wspomniano, cesarz Karol V przekazał zwierzchność nad Złotym Runem hiszpańskiej linii Habsburgów³²⁾. Gdy ostatni jej przedstawiciel, król Karol II zmarł w roku 1700, roszczenia do tronu hiszpańskiego podniosła zarówno austriacka linia Habsburgów w osobie młodszego syna cesarza Leopolda I, Karola (późniejszego cesarza Karola VI), jak i Burbonowie (albowiem król Karol II wyznaczył w testamencie na swoje go następcę księcia z młodszej linii tej dynastii Filipa Andegawęńskiego). Pokój w Utrechcie (1713) przyznał Hiszpanię Burbonom, ponieważ zarówno cesarz Karol VI i król Filip V posługiwali się nadal tytułem księcia Burgundii, obaj rościli sobie prawo do zwierzchnictwa nad orderem Złotego Runa. Spór ciągnął się przez dziesięciolecia, do porozumienia nigdy nie doszło, i od tego czasu istnieją dwa ordery Złotego Runa: austriacki i hiszpański. O ile jednak suwereni orderu austriackiego zachowali posłuszeństwo dawnemu statutowi (który m.in. ogranicza jego nadanie tylko do mężów religii katolickiej), to order hiszpański stał się w ciągu w XIX odnaczeniem państwowym, przyznawanym bez względu na wyznanie. Jego kawalerami byli np. sułtan Turcji Abdul Hamid II i cesarz Japonii Jōshihito³³⁾.

Pierwotne, wykształcone w średnowieczu znaczenie orderów rycerskich, łączące szczupłe grono osób w spełnianiu idealnych zadań, poczęło z czasem ustępować (zgodnemu z dzisiejszą praktyką) pojęciu orderu zasługi, którego przyznanie zależy tylko od woli i łaski jego suwerena³⁴⁾. Stosownie do tego nowego pojęcia ulagła odpowiedniemu przekształceniu mała dekoracja Orderu, tzn. jedynie runo baranka bez łańcucha. Odtąd składa się ona tylko ze złotego runa, ujętego takimż pierścieniem, który łączy je ze skałką dekorowaną z obu boków czerwono amaliowanymi klamrami w kształcie płomieni. Sama zaś skałka jest podpięta do złotego krzesiwa, w którego dolnej części przedstawiono scenę walki Jazona ze smokiem, a na jego kabłączkach umieszczono dewizę „Pretium nin vile laborum” (Nie mała nagroda za trudy). Odnakę, zawieszoną na czerwonej wstędze obejmującej szyję nosi się na piersi³⁵⁾.

³¹⁾ Łańcuch Orderu na płomieniu trawy wykonany po r. 1600 (por. przypis 21) jest nadzwyczaj podobny do łańcucha na widoku Krakowa, ale jego ogniwa splatają się. Dopiero w w. XVIII łańcuch tym się będzie wyróżniać, że ogniwa nie splatają się (La Toison d'Or, s. 247, il.)

³²⁾ Fillitz 1988, s. 5.

³³⁾ La Toison d'Or, s. 31, i lista Złotego Runa „hiszpańskiego”: s. 75, poz. 1058 i s. 77, poz. 1092.

³⁴⁾ De Terlingen, s. 16. — Fillitz, 1988, s. 9.

³⁵⁾ Małą dekorację, zwaną też Halsdekoration (Fillitz 1988, s. 46), Orderu noszą cesarz Franciszek Józef i towarzyszący mu Alfred Potocki, namiestnik Galicji, w czasie wizyty w pracowni Jana Matejki w roku 1880; zob. reprodukcję przedstawiającej ten moment akwareli Juliusza Kossaka w: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil 1880—1916. Glanz und Elend. Schloss Grafenegg. Katalog, Wien 1987, s. 152, ul. Kat.—Nr.11.4.5.

W gronie polskich, lub z polską związanych kawalerów Złotego Runa znajdowali się do połowy wieku XVIII wyłącznie królowie: Zygmunt I Stary, Zygmunt III Waza, Władysław IV, Jan Kazimierz, Michał Korybut Wiśniowiecki, August II Mocny, August III — i królewicz Jakub Sobieski³⁶⁾. Dopiero w okresie rozbiorów, zwłaszcza za długiego panowania cesarza Franciszka Józefa I (1848—1916), Order otrzymało dwunastu przedstawicieli polskich rodów, żyjących pod berłem Habsburgów³⁷⁾.

Nie ukrywana bynajmniej nasza fascynacja dziejami i postacią najświetniejszego orderu chrześcijańskiego Zachodu doprowadziła te rozważania do czasów najnowszych. Godzi się zatem przypomnieć sylwetkę ostatniego polskiego kawalera Orderu. Jest nim arcyksiążę Karol Olbracht Habsburg (1888—1951), ostatni dziedziczny właściciel dóbr żywieckich, które przejął od swego ojca, arcyksięcia Karola Stefana³⁸⁾. Złote Runo otrzymał z rąk cesarza Franciszka Józefa I w roku 1910³⁹⁾. Poczytkowo poddany austriacki, w roku 1918 zgłosił się ochotniczo do armii swej nowej polskiej ojczyzny, był m.in. dowódcą twierdzy Grudziądz, a po wojnie wystąpił z wojska w stopniu pułkownika. Czuł się Polakiem.. Cnotę prawdziwie rycerskiej wierności sobie i swojemu krajowi potwierdził dwadzieścia lat później. We wrześniu 1939 zgłosił się do wojska ponownie, a po powrocie do Żywca został w listopadzie przez władze niemieckie aresztowany; wobec odmowy podpisania niemieckiej listy narodowej był więziony do roku 1945. Zmarł na emigracji. Pięć wieków związków Polski z Domem Habsburskim kończy się na nim; trzeba więc jeszcze dodać, że dziedzic Żywca, austriacki arcyksiążę i polski obywatel, pułkownik Wojska Polskiego i więzień Trzeciej Rzeszy, był zapewne jedynym kawalerem Złotego Runa, którego pierś zdobyły także polski Krzyż Walecznych i Order Polonia Restituta.

³⁶⁾Daty nadania wg *La Toison d'Or* (w nawiasie liczba porządkowa listy kawalerów): Zygmunt I Stary 1519 (165), Zygmunt III Waza 1600 (298), Władysław IV 1615 (335), Jan Kazimierz 1638 (399), Michał Korybut Wiśniowiecki 1669 (477), Jakub Sobieski 1682 (528), August II Sas 1697 (597), August III 1721 (642).

³⁷⁾Daty nadania wg *La Toison d'Or* (w nawiasie liczba porządkowa listy kawalerów); Teodor Lubomirski 1734 (694), Adam Kazimierz Czartoryski 1808 (876), Antoni Lanckoroński 1817 (899), Kazimierz (a nie, jak podano, Karol) Lanckoroński 1852 (971), Alfred Potocki 1869 (1031), Adam Sapieha 1898 (1115), Agenor Gołuchowski 1896 (1122), Eustachy Sanguszko 1898 (1125), Wilhelm Siemiński 1900 (1130), Karol Lanckoroński 1903 (1146), Andrzej Potocki 1907 (1162), Roman Potocki 1908 (1171). Nie można zatem zgodzić się ze S. Grodziskim, *Na drogach karier politycznych w Austrii (1860—1914)*, w: *Austria—Polska. Z dziejów sąsiedztwa...* (por. przypis 16), gdy pisze, iż „Alfred Józef Potocki (1822—1889) [to] jedyny w owym czasie polski szlachcic, odznaczony orderem Złotego Runa” (s. 179); także „Karol Lanckoroński (1848—1933), zasłużony zbieracz dzieł sztuki” nie był „drugim galicyjskim kawalerem orderu Złotego Runa” (tamże).

³⁸⁾A. Galos, *sub voce* Karol Olbracht Habsburg (*Polski Słownik Biograficzny* IX, 1960—1961, s. 218—9).

³⁹⁾*La Toison d'Or*, s. 76, lp. listy kawalerów 1175.

TRA FIRENZE, VENEZIA, BISANZIO, E DI ALTRE COSE

Quando Dante chiamava „bel Sangiovanni” il Battistero della sua città, aveva certo presente anche la splendida decorazione a mosaico che ne riveste l'interno della cupola ottagonale. Iniziata nel 1225 in corrispondenza della piccola abside e continuata negli anni seguenti nei due registri che circondano la base della lanterna, fu ripresa solo nel 1271 e terminata certamente dopo il 1325¹⁾. Il rivestimento (che fu steso su sinopie in parte riapparire durante i restauri quattrocenteschi di Alessio Baldovinetti) si compone per fasce che dall'alto in basso mostrano le *Gerarchie Celesti* e poi raccontano varie *Storie Bibliche*; coprono cinque degli otto spicchi, attorno al *Giudizio Universale*, col Cristo al centro, che domina sugli altri tre.

L'insieme di questi mosaici testimonia in modo unico gli avvisi della pittura fiorentina ben oltre i riflessi ancora paleocristiani leggibili nell'opera del primo artefice, il francescano fra' Jacopo, al quale e ai cui seguaci va riconosciuta - oltre alla decorazione absidale - anche quella dei registri sommitali a motivi fitomorfi e animalistici. La fascia con le *Gerarchie Celesti*, per lo più attribuita ad Andrea Tafi e ad Apollonio, „pictor florentinus”, stracca il sopra dal resto della cupola. La grande composizione è dominata dal Cristo del *Giudizio Universale* di Coppo di Marcovaldo, al cui fianco Meliore di Jacopo ritrasse *San Pietro*. Nelle *Storie del Genesi* è stato scorto l'intervento del Maestro del San Francesco Bardi, mentre il Maestro della Maddalena avrebbe operato in quelle di *San Giuseppe* e in altre di *Gesù*. Sempre in queste ultime lavorò anche Gaddo Gaddi, e nelle *Storie del Battista* traspare Cimabue. Infine la critica scorge anche l'intervento di un Giotto giovane in alcune *Storie del Genesi* e in altre di *Giuseppe*. Si tratta quindi di un poderoso di un poderoso evento collegiale storico e artistico, per nulla 'alla maniera greca' e di eccezionale creatività e qualità.

¹⁾ La data del 1330 riportata dal cronista Giovanni Villani come quella d'inizio della formazione delle „porte del metallo” di Andrea Pisano, per le quali egli fu „ufficiale” per l'Arte di Calimala (la potentissima e ricchissima corporazione dei mercanti di stoffe importate, alla quale era affidata gran parte delle iniziative pubbliche di abbellimento cittadino) è un possibile limite ante quem.



8. 1. Una delle Potestà, 2. Dal Sogno del Faraone, 3. Da Giuseppe interpreta il Sogno del Faraone, 4. Da Giuseppe creato viceré, 5. La Strage degli Innocenti, 6. Dalla Visita delle Marie al Sepolcro

Nei mosaici compaiono alcune figure di armati che fino ad ora sono state trascurate negli studi iconografici di armamentaria, e che invece meritano molto interesse, soprattutto per le relazioni che instuiscono con altri documenti meglio noti, o meno, e per i problemi generali che richiamano. Da questa breve nota escludo ovviamente le parti restaurate (alcune addirittura rifatte) nel corso del tempo; i 'soldati' qui discussi appartengono quindi solo all'opera musiva originale²⁾.

Le *Potestà* (fig. 8.1) che stanno tra le *Gerarchie Celesti* (e appartengono quindi alla decorazione avviata agli inizi degli anni Settanta del XIII secolo, dato che l'opera doveva procedere dall'alto in basso) hanno entrambe un copricapo in acciaio, aderente e crestato di bianco, mentre la brunia rossastra a squame che si ricoprono dall'alto in basso, con alla vita un giro di fogliette d'acanto dorate, si completa con mezze maniche di uguale struttura; il bacino è difeso da pendoni in due ricorsi³⁾. Il cingulum annodato traversa il petto. Le due figure sono astate: una delle cuspidi è a foglia di lauro, l'altra triangolare con sottili arresti in basso. Gli scudi sono rotondi e molto convessi, con fiorone centrale e raggiere. Si vedono anche i fornimenti delle spade larghe, col pomo a piccola goccia roverscia, cappa sopra la crociera e corti bracci dritti ornati a zig-zag.

Nelle *Storie di Giuseppe* spiccano tre episodi. Nel *Sogno del Faraone* (fig. 8.2) le due guardie che ne proteggono il riposo vestono una brunia a squame regolari ribadite, imbricate dall'alto in basso e dorate. Si scorgono i loro cappucci in maglia ad anelli curiosamente cuspidati in avanti all'altezza degli zigomi (come tutti quelli che compaiono su questi armati) e le maniche lunghe anch'esse inanellate. Uno dei due regge un alto scudo a mandorla appuntato, verde con una stretta fascia d'oro, e con una bordura multicolore. In quello dove *Giuseppe interpreta il Sogno del Faraone* (fig. 8.3) quest'ultimo indossa un thorax molto elaborato, con fogliette sotto la vita, dal quale escono mezze maniche e gonnello corazzati, il tutto dorato. L'armigero veste un camiciotto in maglia ad anelli annelli a maniche lunghe, corto alla vita e finito come il thorax del suo re; ha un copricapo bianco bordato e crestato d'oro e un corto scudo a mandorla d'acciaio, bene orlato. Nel *Giuseppe creato viceré* (fig. 8.4) l'armato alle sue spalle mostra un usberghello a squame rossicce, coi contorni dorati, che si ricoprono dall'alto in basso; ha maniche al gomito e giunge poco sopra il ginocchio. Esso ne doppia un altro in maglia ad anelli, con cappucino e maniche lunghe. Ha un copricapo come quello dell'armigero precedente, però dorato; le sue gambe sono difese da calzoncini con ginocchiere dorate

²⁾ Invece che produrre poche fotografie ho preferito chiedere a Edoardo Coelho di disegnare gli esempi necessari per dare più informazione. I suoi disegni, come sempre eccellenti, mostrano solo quanto si vede, e non 'interpretano' nulla.

³⁾ L'indicazione di 'acciaio' o materiale 'etallico' è basata sul diverso colore degli armamenti, che sono (quando uso queste espressioni) sempre azzurrognoli o azzurro-grigi.

e bolge, e da schiniere d'acciaio allacciate, complete di protezioni sul dorso del piede. La spada è larga ma non larghissima, con pomo tondo e bracci brevi patenti e ricurvi in basso. Degli altri due armati uno indossa una camicia con cappuccio, l'altro -seminascosto- ha una brunia a squame regolari ribadite e un copricapo squamato dal basso in alto e crestato.

Nelle *Storie di Gesù* l'episodio con la *Strage degli Innocenti* mostra quattro soldati (fig. 8.5). Tutti hanno un casco aderente in acciaio con guardanuca a brattee, e che in tre casi è variamente crestato. Il busto è protetto dal thorax metallico lavorato e tocco d'oro, chiuso da fogliette d'acanto, con guardaspalla (talora dorati) a pendoncelli, e pendoni sotto la vita. Le ampie maniche di stoffa si stringono sull'antibraccio, e i calzoni mostrano di nuovo le ginocchiere metalliche lavorate. Nella *Visita delle Marie al Sepolcro* (fig. 8.6) le guardie hanno anch'esse il thorax, ma bruno-rossiccio, probabilmente in cuoio lavorato, coi guardaspalla a pendoncelli; le fogliette sono dorate e il gonnello è a squame ribadite. Si scorgono anche camicie col cappuccio, moffole tutt'uno con la manica, calzebrache in maglia ad anelli, ginocchiere emisferiche e stincali metallici, con lame al dorso della scarpa. Una delle spade visibili ha il pomo a disco e i bracci un poco arcuati all'insù; l'altra ha pomo schiacciato e bracci dritti.

Da ultimo vengono le *Storie del Battista* tra quali spicca il *San Giovanni nel Carcere* (fig. 9.7). La guardia alla sua destra è difesa da un camiciotto in maglia ad anelli con cappuccio e maniche lunghe, corto alla vita, dove sta una bordura a fogliette dorate; copre una veste con pendoncelli di spalla e gonnello a pendoni dorati. Calzebrache di maglia difendono le gambe, e si scorge in profilo di un alto scudo dipinto in azzurro e oro, con un fiorone dorato; sembra ovato e convesso, appuntato in basso. La guardia a sinistra è descritta per intero: casco crestato dorato su cuffia di pelle; camiciotto come l'altro col gonnello a pendoni dorati; calzebrache in maglia ad anelli; scudo a mandorla rosso, con umbone, ferrature in croce gigliate e bordura rilevata, tutti dorati. Tiene con la destra una spada stranamente posta su quel fianco; è relativamente corta, con piccolo pomo a disco ed elso coi bracci ricurvi in basso poco patenti; il fodero ha il tipico puntale ad U. Nelle scene della *Dacollazione* e della *Presentazione della testa del Battista* il boia, ritratto in vesti civili, ha la spada larga e sgusciata, con pomo a disco e bracci brevi e dritti, impugnatura ricoperta a incroci e fodero coi tipici cinturini compositi (fig. 9.8).

La prima domanda che si affaccia anche per queste immagini, come per tante altre medievali (ma non solo) riguarda la loro attendibilità storica e cronologica: se gli armamenti ritratti siano esistiti davvero; a colorallio, se essi siano stati effettivamente indossati al tempo della loro raffigurazione. Una seconda, più ravvicinata, è se questi apparati guerreschi appartenessero alla cultura che li esprime -nel caso, Firenze- o riflettesse almeno in parte altre matrici, ad esempio quelle veneziane che coi mosaici del Battistero ebbero legami documentati; e, più latamente, con l'ambito bizantino. A parte infatti



7



8



7



9



10



11

9. 7. Da *San Giovanni nel Garsere*, 8. Da *Decorazione e Prezentazione della testa del Battista*,
9. *San Giorgio*, Venezia, Facciata di San Marco, 10. *San Demetrio*, Venezia, Facciata di San Marco,
11. *San Giorgio*, Càorle, Facciata del Duomo

alcune coordinate di riferimento figurativo più generali (e l'errore critico vasariano di richiamarsi qui alla 'maniera greca' è comunque emblematico) i diari dell'Arte di Calimala riportano nel 1302 la richiesta di maestri „de Venetii vel aliunde”. Si trattava però solo di esecutori e nondi 'creativi' o di cartonisti, e negli stessi anni, del resto, lavoravano in Battistero un gran numero di mosaicisti fiorentini bene identificati.

Nel caso di questi mosaici a committenza ecclesiastica (anche se pagati da una consorteria civile) è fin troppo naturale domandarsi se una iconografia a contenuto sacro anche molto antica possa essere stata trasposta in una scena di identico soggetto. Tale committenza aveva — e conserva ancora oggi — una fortissima tradizione figurativa, e la gente di ogni ceto aveva negli occhi testimonianze consimili; ne aveva appreso contenuti, significati e sovente anche simboli (al limite senza neppure saperli 'leggere', come il chrismon). Era quindi possibile riciclare immagini senza rischio di essere fraintesi; e tanto meglio se il soggetto era biblico o anche solo antico. Va poi tenuto presente che la committenza ha sempre condizionato con grande forza i contenuti del prodotto artistico anche in campo figurativo; quasi del tutto fino al tardo Quattrocento, e moltissimo per altri tre secoli: un abate non avrebbe mai tollerato raffigurazioni non ortodosse, come un signore di schiatta guerriera non avrebbe ammesso errori 'narrativi' nel suo specifico. La committenza 'usava' l'artista per comunicare messaggi (politici, sociali, morali) e quindi l'opera doveva essere comprensibile; ancor più quando l'immagine doveva davvero parlare da sé a tutti, soddisfacendo ogni possibile livello di acculturazione anche se apparentemente 'semplice' (come del resto oggi un cultore di cineclub 'legge' ben diversamente dal comune spettatore lo stesso film). Questo spiega, per la materia che ci interessa, il larghissimo uso iconografico di armamenti 'attuali' noti a tutti al posto altri antichi, o mescolati ad essi⁴⁾. Al tempo stesso giustifica il reimpiego di soluzioni condifcate nel tempo e assimilate dall'immaginario e dal senso comune collettivo.

La valutazione critica odierna non può essere che storica e condotta caso per caso: rigorosamente distintiva delle motivazioni e condizioni 'a monte' dell'opera (che è cosa diversa dalla sociologia dell'arte, e tanto più da una teoria dell'arte sociale) e altrettanto chiara nel coglierne l'unità concettuale ed espressiva. Nel nostro caso le personalità degli artisti erano tali che i temi loro affidati non li avrebbero certo costretti in formule ripetitive, ma è avvertibile una componente didascalica svolta su compromessi iconici che paiono presenti e generalizzati anche altrove. Le figure bibliche (profeti, apostoli santi) hanno

⁴⁾ Come nel classico caso di Piero della Francesca nelle *Storie della Croce* in S. Francesco ad Arezzo, dove però i rinvii di lettura sono ancora più sottili, investendo anche il rapporto tra autorità ecclesiastica e potere civile; o come nei mercenari catalani 'cattiti' (assoldati dalla Chiesa e dalle grandi città guelfe, Firenze in testa) rappresentati in tante (*Scene della Passione* in Lombardia, dove i mercenari 'buoni' erano i tedeschi al servizio visconteo).

di norma vesti antiche, e i personaggi femminili mostrano abiti 'senza tempo'; invece tutti gli altri (compresi i *Re Magi* e il San Pietro della *Deposizione*) sono ritratti in vesti attuali, compresi i quattro *Telamoni* effigiati sotto la volta absidale nel 1225—1228. Anche nei soldati l'armamento è di regola 'moderno', solo temperato dal suggerimento orientalizzante e antichizzante. Ciò si vede bene nei copricapi delle Potestà che paiono tratti da qualche antico codice ottoniano, ma che richiamano le creste fiorentine; dai camiciotti con le fogliette in vita al posto degli usuali usberghelli nostrani; dall'impiego di brunie in vista (del tutto attuali, ma più in uso in oriente) al posto di quelle coperte che da noi erano ormai di regola dal 1240 circa. Il thorax era anch'esso aulico e senza tempo, ma le spade e gli scudi ritratti sono sempre 'moderni'. Firenze aveva inviato un notevole contingente alla Terza Crociata del 1189—1192, e di nuovo sotto Damietta nel 1219. Per tutto il XIII e XIV secolo i fiorentini ebbero fondachi dall'Egitto a Trebisonde, in particolare in Siria e nella Piccola Armenia, a Cipro, a Rodi; gli armamenti bizantini e orientali vi erano quindi direttamente ben noti.

Le figure armate del Battistero di Firenze mostrano in sostanza (tralasciando il resto) quattro tipi di protezione del tronco: il thorax, la camicia in maglia ad anelli, l'usbergo a squame, la brunia anch'essa squamata; e tutte queste raffigurazioni rientrano in un arco temporale che copre l'ultimo trentennio del Duecento e gli inizi del secolo seguente. Anche se il lavoro materiale ai mosaici durò più a lungo, i cartoni erano già stati completati entro i primi del Trecento.

Sul thorax vi è poco da dire: la sua più tarda variante romanoimperiale ebbe fortuna non solo in area bizantina fino al basso medioevo, ma anche carolingia e ottoniana almeno fino al tardo X secolo. Il semplice thoracomachos di cuoio ad esso apparentato veste nel 300—315 i Tetrarchi egizio-romani ora a S. Marco a Venezia, ma si ritrova in tracce a Sutton Hoo accanto all'usbergo nordgermano agli inizi del VII secolo. Sempre di cuoio elaborato è quello che veste Lorenzo Acciaiuoli, morto nel 1351, alla Certosa di Firenze. Si tratta quindi di una protezione di lusso usata, seppure eccezionalmente, molto a lungo: un elemento con pieno diritto cittadinanza iconografica e alla citazione diretta; non di un promemoria evocativo. La doratura del thorax del Faraone fa pensare ad una soluzione metallica; il colore rossiccio di quello della guardia dormiente dianzi al Sepolcro, invece, ad una difesa in cuoio lavorato e dipinto.

La camicia in maglia ad anelli è sempre rappresentata a maniche lunghe (e in un caso con le moffole terminali usate dalla fine del XII secolo al 1310—1320 circa). E' corta alla vita come un corpetto chiuso in basso da una bordura a fogliette; una soluzione atipica non tanto per la lunghezza quanto per la finitura. Analoghi corpetti dentellati in triangolo alla vita si scorgono già sulla Colonna Antonina a Roma, del 180—192, indossati da cavalieri e legionari. Altri in tutto consimili proteggevano il guerriero sassone e danese, e altri

ancora — tagliati però diritti in vita — compaiono su figure di codici carolingi del IX secolo. Corpetti in maglia ad anelli con bordura di fogliette si vedono ancora sullo *Scylitzes* bizantino nella Biblioteca Nacional di Madrid, copia duecentesca (stesa tra il 1175 e il 1300 circa) del manoscritto redatto nel 1050—1090; accanto alla brunia squamata o lamellare, ma più di rado. Gli esempi del Battistero difficilmente potrebbero essere un isolato recupero iconico; nel contesto dei mosaici propendo per una testimonianza sincrona, eventualmente (qui sì) bizantineggiante nel contenuto.

La terza protezione è data dall'usbergo a squame che si coprono dall'alto in basso, che compare una sola volta nella scena di *Giuseppe creato viceré*, su un armato con calzoni a ginocchiere e protezioni di gamba metalliche in due metà avvolgenti: una soluzione più completa di altre analoghe ritratte nella francese *Bibbia Maciejowski* della metà del XIII secolo, ora nella John Pierpont Morgan Library a New York. L'usbergo è rossiccio, ma le sue squame hanno i margini seguiti da un listello dorato; a poichè tale difesa ricopre a sua volta un usbergo in maglia ad anelli completo di cappuccio, è da pensare che la sua materia sia coriacea o cornea. Le squame, una delle più antiche protezioni guerresche, comparse almeno nel XV secolo a.C. nel vicino e medio Oriente, erano allora in corno tratto dagli zoccoli equini (prima rammollito poi tagliato e sforato per cucirlo, poi di nuovo indurito al sole) oppure in bronzo. Le soluzioni a squame — ben diverse da quelle lamellari — furono usate anche in Occidente fino al basso medioevo, sebbene sempre meno ampiamente di quelle lamellari (già Anna Comnena notava nella *Alexiade* che „alcuni” crociati latini portavano l'usbergo lungo a squame invece di quello in maglia ad anelli)⁵⁾. L'usbergo in Battistero richiama molto da vicino quello indossato da un armato in un manoscritto nella Bodleian Library a Oxford, Auct. D.4, 17, databile alla metà circa del Duecento o poco dopo: anche colà esso ne copre un altro in maglia ad anelli completo di cappuccio. L'usberghello indossato da Guido Pallavicino, morto nel 1301, sulla sua lapide nell'abazia di Fontevivo vicino a Parma (messo su un usbergo in maglia ad anelli con cappuccio indipendente) è a grosse placche poligonali squamate coordinate però come lamelle e mostra bene che questo 'sisema difensivo' era pienamente usato al tempo anche nella nostra penisola (fig. 10.14). Del resto, un thorax a squame 'plumatae' compare ancora su uno degli armati dipinti da Paolo Veneziano intorno al 1330 nel Polittico con le *Storie della Passione* ora all'Accademia di Venezia⁶⁾.

⁵⁾ La distinzione tra squame e lamelle è talora poco semplice. Le 'squame' sono in genere più raccolte, sono cucite o ribadite a un supporto coriaceo o tessile, e si sovrappongono in ricorsi per lo più sfalsati. Le 'lamelle' hanno per lo più una forma stretta e allungata in senso verticale (ma nelle più tarde brigantine l'andamento è di norma orizzontale); sono allacciate fra loro in modo da sovrapporsi parzialmente sia in senso verticale che lungo uno dei lati maggiori.

⁶⁾ Difese a squame furono usate abbastanza largamente nel Trecento e Quattrocento anche per copricapi, manopole, gonnelli, scarpe, nonchè per le barde dei cavalli. In questa sede è impossibile non citare la karacena polacca del XVII e XVIII secolo.



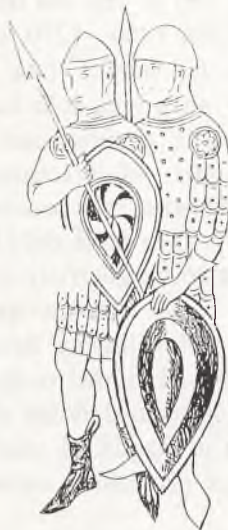
12



13



14



15

10. 12. Dal *Ciclo dei Mesi*, Venezia, Portale di S. Marco, 13. Da un *Massacro degli Innocenti*, Venezia, Ca'd'Oro, 14. Lapide di Guido Pallavivino, Fontevivo, Abazia, 15. Dalle *Storie dei Santi Pietro e Paolo*, S. Piero a Grado, Chiesa

La quarta e ultima protezione è brunia che difende le due *Potestà*, strutturata a squame rossastre ribadite con regolarità; sorella carnale del klibanion bizantino e stretta cugina degli usberghi armeni come quelli scolpiti nel X secolo nella chiesa di Gagik nell'isola di Aght'aman sul lago Van. Perno Bisanzio, questa variante fu usata dall'Anatolia alla Siria, alla Russia, all'Italia 'bizantina' e 'moresca', alla Spagna, fin entro il XIV secolo. Le soluzioni note iconograficamente sono numerose: a parte quelle a bràttee (con struttura ad elementi adiacenti, non sovrapposti queste brunie potevano avere squame di differente grandezza, ordinate in fasce sfalsate o in file verticali nettamente separate, sovrapposte dall'alto in basso a viceversa, ribadite o cucite; inoltre potevano lasciare scoperte alcune liste del cuoio sottostante, o nascondere del tutto⁷⁾. I due esempi nel Battistero sono strutturati a fasce bene ordinate, con squame ribadite che si coprono dall'alto in basso su linee verticali adiacenti. Il loro colore rossiccio suggerisce una natura coriacea; però nelle rappresentazioni compaiono sovente brunie policrome (azzurro-oro, verde-oro, oro-rosso) ed è arduo pensare che si sia trattato sempre di elementi in cuoio cotto, tanto più l'oro si stende meglio sul metallo.

Gli esempi tipologicamente e cronologicamente più vicini si trovano, nel nostro paese, a Venezia e nel territorio limitrofo; in particolare sul *San Giorgio* (fig. 9.9) di uno dei bassorilievi incastrati nella facciata principale di S. Marco, del 1260—1270, che replica un *San Demetrio* (fig. 9.10) forse di un secolo più antico (ma le due brunie sono diverse: la più antica è completa, l'altra reca solo file verticali squamate parallele e un po' discoste). Un altro *San Giorgio*, con brunia a squame più ampie e sfalsate, databile agli inizi del Trecento, è sul lato settentrionale della Basilica⁸⁾. Sempre a Venezia, nel secondo sottarco del portale principale di S. Marco, scolpito verso la metà del Duecento o poco dopo, tra le figure del *Ciclo dei Mesi* è ritratto un guerriero con una brunia consimile, squamata dal basso in alto (fig. 10.12). Ancora da S. Marco, ma ora alla Ca' d'Oro, provengono alcune notevolissime figure a tutto tondo (ora mutile, ma in origine alte poco meno di un metro, molto accurate) che sono quanto resta di un *Massacro degli Innocenti* databile alla seconda metà del Duecento; una di esse ha l'usberghello in maglia ad anelli, a maniche corte, ma le altre tre (fig. 10.13) indossano una protezione coriacea a fasce festonate, ribadite e sov-

⁷⁾ L'imbricatura dal basso in alto sembra essere stata preferita in antico, probabilmente perché offriva una migliore flessibilità quando si doveva piegare il torso. Un notevolissimo esempio di brunia a squame larghe, con fogliette sotto la vita, è sul famoso guerriero scolpito sulla facciata di Notre-Dame a Reims, databile intorno al 1330.

⁸⁾ A Càorle, sulla facciata del Duomo, vi è un altro *San Giorgio*, però bizantino e del XII secolo, col klibanion a maniche corte, a squame strette e minute, disposte a fasce ricoprentisi dal basso in alto; coi soliti pendoncelli e pendoni (fig. 11).

rapposte dall'alto in basso, con festoncini alle spalle e in vita, pendoncelli e pendoni⁹⁾.

Per tornare alla Toscana, le *Storie dei Santi Pietro e Paolo* di Deodato Orlandi, in S. Piero a Grado vicino a Pisa, affrescate intorno al 1290, mostrano armati con corraze borchiate aventi maniche a pendoncelli e gonnelli a pendoni ribaditi, strettamente apparentate alle nostre brunie, ma ricoperte di stoffa (fig. 10.15). Si tratta quindi, anche per le *Potestà*, di armamenti difensivi effettivamente in uso al tempo dei mosaici fiorentini; il che non ne contrasta la possibile preferenza iconica rispetto ad armamenti più usuali che-per la persistenza plurisecolare del tipoavrebbe sposato figurativamente quanto allusivamente la tradizione e l'attualità.

⁹⁾Questo sistema festonato ricorda l'antica „lorica lintea”. Lo spessore delle fasce e il loro andamento che circonda lo scollo con un solo lembo esclude una soluzione metallica; quando però (un mezzo secolo dopo) esse diverranno ferree, si avrà il nuovo lamiera ad anima, dopo la millenaria dismissione della „lorica segmentata”. Queste figure sono state in genere datate alla metà del XIV secolo, ma tale indicazione non è accettabile per il tipo di armamento (cinturone, spada, scudo) che vi si scorge.

ISLAM W NOWOŻYTNYCH ULOTKACH (INFORMACJA I ŚRODKI PROPAGANDY)

Nie brak też i wygłodniałych drukarzyków. Na myśl
o zysku nie cofną się oni przed niczym.

Erazm z Rotterdamu

Przed laty, podczas spotkań z profesorem Zdzisławem Żygulskim słuchałem zafascynowany o jego podróżach do Turcji i zbiorach broni wschodniej w Londynie. Zapamiętałem szereg błyskotliwych uwag na temat kultury państwa osmańskiego. Było to na długo przed ukazaniem się jego podstawowej syntezy sztuki tureckiej¹⁾ i publikacji albumowych o broni orientalnej w Polsce²⁾. W roku 1987 pojechałem na stypendium do USA, gdzie studiowałem związki między orientem, a malarstwem z kręgów Rubensa i Rembranta³⁾. Fascynacja ta przetrwała do dziś, mimo, że zajmuję się inną problematyką. Dlatego nie dokonałem nowych odkryć i mniej uważnie śledzę bibliografię w tym zakresie.

Profesor Żygulski namawiał mnie na dłuższy wyjazd naukowy do Turcji, ale pomimo uzyskania stypendium rządu tureckiego w 1988 roku, do wyjazdu nie doszło. Tak więc składając drogiemu Itkowi wyrazy hołdu za jego fundamentalne wystawy, odkrywcze książki czy znakomite wykłady na międzynarodowych kongresach, chciałbym Mu ofiarować ten artykuł, jako znak wspólnej fascynacji orientem.

Informacja⁴⁾ i propaganda⁵⁾ to terminy bliskoznaczne w wielu współczesnych teoriach komunikowania. Nie odnosi się to tylko do współczesności, ale

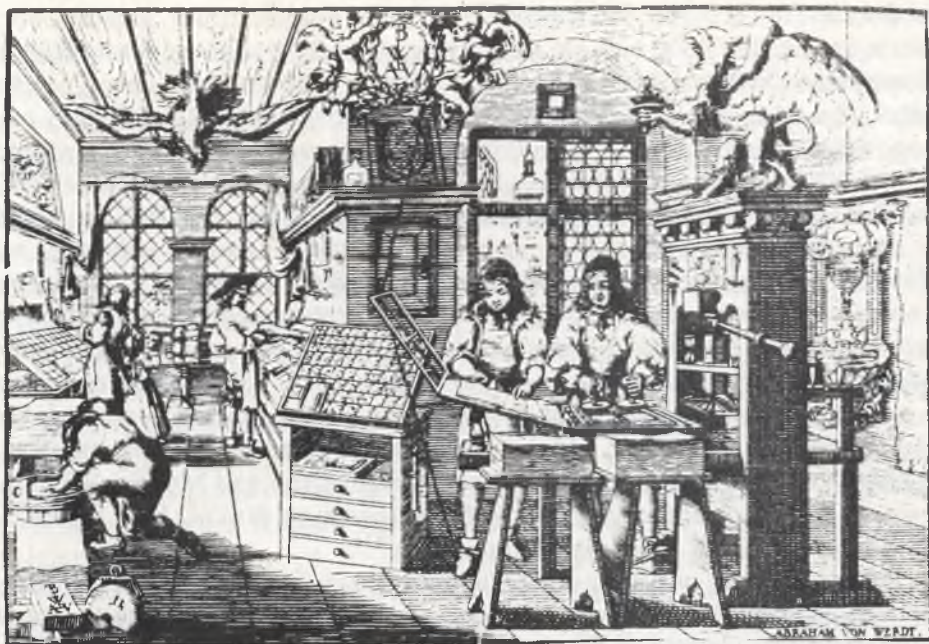
¹⁾ Z. Żygulski jun., *Sztuka turecka*, Warszawa 1988.

²⁾ Z. Żygulski jun., *Sztuka islamu w zbiorach polskich*, Warszawa 1989; tenże, *Broń wschodnia, Turcja. Persja. Indie. Japonia*, Warszawa 1983. Szczegółowa bibliografia jubilatą w tym zakresie jest zestawiona w tym samym tonie.

³⁾ J. Chrościcki, *Oriental motifs in the works of Rubens, Rembran and his pupils*, Center, 7, Research Reports and Record of the activities June 1986-May 1987, National Gallery of Art, Washington D. C. 1987, s. 47—48.

⁴⁾ *Structure of language and its mathematical aspects*. Proceedings of the twelfth symposium in applied Mathematics, held in New York City, April 14—15, 1960. Ed. by R. Jakobson, Providence 1961. W Polsce na ten temat wielokrotnie pisał m.in. M. Porębski.

⁵⁾ E.W. Fellows, 'Propaganda': *History of a word*, „American Speech”, vol. XXXIV, February 1959, s. 182—189. Polską literaturę podaję w mojej habilitacji (*Sztuka i polityka, Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587—1668*, Warszawa 1983, s. 13—24) życzliwie recenzowanej przez Z. Żygulskiego jun.



11. A von Waerdt, augsburska drukarnia ok. 1660 r. Miedzioryt sygnowany potrójnie

i do okresu wojen pomiędzy światem chrześcijańskim a państwem osmańskim⁶⁾, zwłaszcza w okresie panowania Sulejmana Wspaniałego⁷⁾. W połowie XVI wieku, w dobie wojen religijnych, kiedy rozwinięte były formy publistyki wyznaniowej, pojawiły się druki z drzeworytem (najtańszymi i wówczas najtrwalszymi), zwane krótko „ulotkami”⁸⁾. Niekiedy tekst był dłuższy i do-

⁶⁾ D. Vaughan, *Europe and the Turk; A. Pattern of Alliances 1350–1700*, Liverpool 1954; S. Fischer-Galati, *Ottoman Imperialism and German Protestantism 1521–1555*, Cambridge Mass. 1959; H. Baudet, *Paradise on Earth: some thoughts on European images of Non – European Man*, New Haven 1965; B. White, *Saracens and Crusaders. From Fact to Allegory*, London 1969. Także prace historyczne cytowane w katalogu *Odsiecz wiedeńska 1683*. Katalog wystawy na Wawelu w r. 1983, Kraków 1991.

⁷⁾ E. Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, National Gallery of Art, Washington 25 January — 17 May 1987, The Art Institute of Chicago, 14 June–7 September 1987; The Metropolitan Museum of Art, New York, 4 October 1987–17 January 1988, New York 1987. Następnie tę wystawę przeniesiono do Londynu i Paryża, gdzie wydrukowano osobne katalogi.

⁸⁾ Bibliografia jest olbrzymia, podaję więc najważniejsze kompendia w układzie chronologicznym: E.A. Beller, *Propaganda in Germany during the Thirty Years War*, Princeton 1940; S. Scharfe, *Regiöse Bildpropaganda der Reformationszeit*, Göttingen 1951 (diss); H. Wascher, *Das deutsche illustrierte Flugblatt*, Leipzig 1955, t. I–II; M. de Meyer, *De Volks en kinderprint in de Nederlanden van de 15 tot de 20 eeuw*, Antwerpen-Amsterdam 1962; M. Bohatcová, *Irrgarten der Schicksale, Einblättdrucke vom Anfang des dreissijährigen Krieges*, Praha 1966; W.A. Coupe, *The German illustrated Broadsheet in the seventeenth century*, *Historical and Iconographical Studies*, Baden Baden 1966–1967, t. I–II; T. Bulgarelli, *Gli avvisi a stampa in Roma nel cinquecento*, Roma

chodził do 2—4 stron. W większości były to jednak druki jednostronne, o formacie ok. 400 × 300 mm, ale zdarzały się też większe zbliżone do superfolio. Stosunkowo rzadko polskiej literaturze naukowej prezentowano formy i treści ulotek⁹⁾, a także omawiano ich zasięg popularności wśród odbiorców. Były one rozpowszechniane zwłaszcza w środowiskach mieszczańskich w Cesarstwie od połowy XVI do końca XVIII w., czyli do masowego rozwoju czasopiśmiennictwa (il. 11). W Niemczech nazywano ulotki — „illustrierte Flüblätt”, w Anglii — „broadsheets”, we Francji — „placard”, „affiches”, „feuilles voltanes”, we Włoszech — „avviso”, „fogliette”. Trudno uzyskać wiarygodną informację o nakładzie poszczególnych ulotek czy cenach. Sprzedawane były w kramie lub obnoszone po ulicy. Jedna z nazw ulotek „bolognini”, wywodzi się od drobnej monetki włoskiej¹⁰⁾. Niektóre z ulotek miały kilka wydań (każde liczone w tysiącach), a zachowały się unikaty. Najbardziej znanym wydawcą ulotek był Paul Fürst z Norymbergii, który współpracował z poetą Johannesem Klai, działając jako wydawca i drukarz w Lipsku, Frankfurcie nad Menem, Wiedniu, Linzu i Grazu. Społeczne znaczenie tych ilustrowanych druków było ogromne, nie docenione dotąd przez nauki historyczne¹¹⁾.

Świadom jestem związków między upowszechnieniem ilustrowanych druków ulotnych, a rosnącym czytelnictwem gazet. Rok. 1631 (dokładnie maj!) zapisał się powstaniem „Gazette de France”, podpisywanej oficjalnie przez Théophraste Renaudot, a sterowanej przez ministra Richelieu. „Gazette” na 8 czy 12 stronicach, początkowo jednokrotnie, potem dwukrotnie w ciągu tygodnia, propagowała idee absolutyzmu wśród Francuzów i „pouczała” bardziej niż informowała czytelników w całej Europie o francuskiej racji stanu¹²⁾.

1967; M. Geisberg, *The German Single-Leaf Woodcut; 1500–1550*. Revised and edited by W.L. Strauss, New York 1974, t. I—IV; W.L. Strauss, *The Terman Single-Leaf Woodcut; 1550–1600*, New York 1975, t. I—III; D. Aleksander przy współpracy W.L. Strauss, *The German Single-Leaf Woodcut: 1600–1700*, New York 1977, t. I—II; *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jhs. Band II, Kommentierte Ausgabe Band 2: Historica*. Herausgegeben von W. Harms zusammen mit M. Schilling und A. Wand, München 1980; *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*. Herausgegeben von W. Harms, Bearbeitet von B. Rattay. 24. Juli bis 31. October 1983, Katalog der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1983; J.R. Pass, *The German Political Broadsheet 1600–1700*, vol. I: 1600–1617, Wiesbaden 1983; P. Kneidl, *Česká lodová grafika v ilustracích novin, letáku a písniček*, Praha 1983; R.S. Field, J. Marrow, *Picture Atlas of Woodcuts of the 15th Century by Anonymous German Artists*, New York 1984; H. Carrier, *Les Mazarinades (1648–1653)*, Paris 1986.

⁹⁾ J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, o.c., s. 40 n; tenże, *Gigantomachia, komety i ulotki. Studia nad ikonografią obłężenia Jasnej Góry w roku 1655*, „Studia Claramontana”, 7, 1987, s. 121–132; K. Zawadzki, *Gazety ulotne polskie i Polski dotyczące XVI i XVIII wieku. Bibliografia t. 1; 1514–1661*, Wrocław 1977, t. 2; 1662–1728, Wrocław 1984, . 3; 1501–1725, Wrocław 1990.

¹⁰⁾ A. Bertarelli, *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli, Catalogo critico*, Milano 1940.

¹¹⁾ Najczęściej ograniczają się historycy do reprodukcji ulotek w podręcznikach historii nowożytnej np. masakra podczas nocy św. Bartłomieja czy praskiej koronacji Macieja na cesarza.

¹²⁾ H.M. Solomon, *Public Welfare, Science and Propaganda in Seventeenth Century France: The Innovations of Théophraste Renaudot*, Princeton 1972.

Pisywał w niej sam król, Ludwik XIII umieszczając krótkie noty. Kardynał Richelieu dobrze rozumiał znaczenie kształtowania opinii publicznej. Code Michaud z r. 1629 uczynił z autorów „nielegalnych” pamfletów politycznych, jak i ulotek, groźnych przestępców ściganych za obrazę majestatu. Oto exemplum: paryski drukarz Claude Marlot został przyłapany w r. 1649 przy druku paszkwilu pt. „*Firanka, która wszystko mówi znad łoża Królowej*”. Skazany na okrutną śmierć został uwolniony przez lud paryski, który uznał ten wyrok za zbyt surowy¹³⁾. Inna sprawa, że autorytet władz, określających ramy cenzury publikacji rzadko był kwestionowany, skoro istniała stara tradycja urzędu kościelnej cenzury¹⁴⁾.

System powiązania między informacją i propagandą przejął po Richelieu kardynał Mazarin, ale nie ustrzegł się dzięki słabości władzy centralnej, przed powstaniem „mazarinades”, również w formie ilustrowanych ulotek. Ośmieszające króla i ministrów druki inspirowane przez książąt, partię ultrakatolicką czy hugonotów publikowano, skoro nie można było w ojczyźnie, w Niderlandach, Anglii, krajach Rzeszy i Hiszpanii. Królowa Francji, Maria Medycejska, emigrantka polityczna od r. 1631 starała się rozwinąć w Amsterdamie, Londynie, Antwerpii czy Kolonii działalność publicystyczno-propagandową przeciw swemu synowi Ludwikowi XIII i jego ministrowi. Kolejne fale emigrantów z Francji po spiskach arystokratycznych czy po okresie Frondy, docierały do Niderlandów. I tutaj powstawały francuskojęzyczne czasopisma: „Gazette de Bruxelles” (1649), „Gazette de Leyde” (1680), „Gazette d’Amsterdam” (1688), „Lettres Historique” w Hadze i Amsterdamie (1692). Wymienione czasopisma nie były jedynymi drukami konfiskowanymi na granicy arcycyryjańskiego Królestwa Francji. Przeważały „libelles”, „lardons”, „placards”, a także ilustrowane ulotki czyli „affiches”¹⁵⁾,

Oczywiście najbardziej ośmieszały władców i ich ministrów ulotki o ich przygodach erotycznych. Samuel Pepys, wysoki urzędnik Admiralicji oburzał się podczas drugiej wojny holendersko-angielskiej na Holendrów. Pepys napisał, że w jednej z ulotek wydanej po angielsku i niderlandzku, doszło do „wielkiej zniewagi” wyrządzonej Królestwu Anglii w osobie monarchy. Przypomnijmy, że nie chodziło o samą drażliwość obyczajową przedstawienia: półnagi Karol II Stuart, znajdował się pośród kochanek, bez pieniędzy¹⁶⁾. Rubaszny

¹³⁾ Kardynał Retz, *Pamiętniki*. Przełożyli A. i M. Bocheńscy, Warszawa 1981, t. I, s. 302, 501.

¹⁴⁾ A. Rotondo, *La censura ecclesiastica e la cultura*, w: *Storia d'Italia*, t. 5: I documenti, Torino 1973, s. 1399—1492.

¹⁵⁾ E. Matin, *Les Gezettes de Hollande et la presse clandestine au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1865.

¹⁶⁾ *Dziennik* Samuela Pepysa. Wybór, tłum. i przypisy M. Dąbrowskiej, postowie J. Hochfelda, Warszawa 1954, t. I, s. 370. Brak tych ulotek obscenicznych w De Meyera, o.c. i w innych współczesnych. Znam za to ulotkę świadczącą o sile militarnej Wielkiej Brytanii i jej sukcesach w wojnie ze Zjednoczonymi Prowincjami w r. 1652. Zob. *Deutsche illustrierte Flugblätter*, o.c., nr kat. 337.

śmiej jak musiała budzić ulotka miał ośmieszyć autorytet władcy. Wg Pepys'a ta ulotka miała dla obywateli Korony Angielskiej znaczenie mobilizujące do prowadzenia wojny z Holendrami w Zjednoczonych Prowincjach. Był to skutek nie zamierzony przez dysponentów propagandy¹⁷⁾.

Kilkanaście lat wcześniej Paweł Palczowski jako wyraziciel poglądów królewskich zachęcał do wszczęcia wojny z Moskwą ze „słusznej przyczyny”. „W Niemczech i [w] innych ziemiach po jarmarkach i miasteczkach tę tragedję wymalowaną i opisaną (...) sprzedają”¹⁸⁾. Chodziło tutaj o rzeź Polaków dokonaną w czerwcu 1606 roku, podczas zamachu stanu przeciw Dymitrowi Samozwańcowi. Palczowski w r. 1609 w przededniu oblężenia Smoleńska przez wojska króla Zygmunta III opisuje nieszczęście rodaka, którego Moskwa „bije, łupi, a on ręce ku górze podnosi, o miłosierdzie prosząc”¹⁹⁾. Na ulotce przedstawiono również wcześniejszy triumf polskich sprzymierzeńców Dymitra. Opis tej niemieckiej ulotki miał za zadanie budzić wśród polskich czytelników uczucia zemsty na „wiarołomnej Moskwie”, będąc „pobudką” do wojny dla szlachty. Ulotka oprócz treści politycznych była obliczona na europejskich odbiorców i posiadała także wymowę moralizującą. Wśród ulotek wyśmiewających władców warto przypomnieć tę, z ok. 1631., z potężnym królem Szwecji, Gustawem II Adolfem siedzącym na kogucie, a dowodzącym podobnymi regimentami. Aluzje erotyczne są tu bardzo wyraźne, zarówno w tekście, jak i w elementach przedstawienia²⁰⁾.

Obszerność ulotek wydawanych dla środowisk mieszczańskich w Augsburgu, Norymberdze, czy Amsterdamie, nie miała odpowiedników w Polsce. W polskich ulotkach, przy znacznie mniejszej skali produkcji, publikacje gdańskie, krakowskie, warszawskie czy toruńskie dotyczyły klęsk elementarnych, czy niezwykłych zjawisk przyrody. Naumachie czyli walki pomiędzy orłami na niebie²¹⁾, komety czy niezwykle ryby (złowione w Wiśle) były bardzo popularne.

Przynajmniej jedną z nich warto tutaj przedstawić, skoro opisał ją w „Potopie” Henryk Sienkiewicz, zapewne wedle „Klimakteriów” Wespazjana Kochowskiego. Oto fragment dwujęzycznego komentarza do drzeworytu komety, widzianej 29 grudnia 1649 r. nad Warszawą przez wielu posłów i senatorów. „Ale ja o terażniejszym [zjawisku na niebie] dobrze y nieomylnie tuszę. Isz jako król Je[go] M[óść] nam szczęśliwie panujący, przez (...) Ogniów tryumfalnych

¹⁷⁾ Terminologia związana z działaniem propagandy w sztuce. Zob. J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, o.c., s. 19.

¹⁸⁾ P. Palczowski, *Kolędo Moskiewska. To iest Woyny Moskiewskiej przyczyny słuszne, okazya pożądana, zwycięstwa nadzieia wielka (...)*, w Krakowie, Mikołaja Szarffenbergera 1609.

¹⁹⁾ J. wyżej; zob. J.A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, o.c., s. 136.

²⁰⁾ Aleksander, o.c.

²¹⁾ Neumachia albo pojedynek dwóch orłów w powietrzu pod Gdańskiem w r. 1655, Warszawa (po 2 IV 1655), wyd. A.B. Zob. Zawadzki, o.c., 1977, t. 1 nr 509 i 510.

światu wszystkiemu przy koronacyie pokazany, tak da Pan Bog (...) ku utrapieniu Oyczyznie. Ogień ten nad Warszawą widziany, Przyniesie o granicznym nieprzyjaciolom strach, a zatem y pewny upadek. Co day Boże"²²⁾.

W niecytowanym fragmencie wspomniano o innych ulotkach z kometami zapowiadających takie nieszczęścia jak rokosz Zebrzydowski, powódź r. 1621, inwazję szwedzką i głód w r. 1629. Żadna z wymienionych w źródle ulotek nie zachowała się w polskich zbiorach państwowych i zbiorach prywatnych.

Warto też dodać kilka słów o reedycjach ulotek, wykorzystujących drzeworyt czy rycinę wcześniejszą w późniejszym druku. Był to system powszechnie stosowany, zwłaszcza przy informowaniu o kometach, czy okrucieństwach wojennych²³⁾. Wystarczyło zmienić tytuł tekstu, jak i adres wydawcy pozostawiając odbicie klocka bez zmian. I tak np. po blisko 200 latach odbito na nowo ulotkę „kiermasz wiejski” z drzeworytem Hamsa Sebalda i Bartea Behamów, uzupełnionym przez Nicolausa Meldemanna w poł. XVIII w.²⁴⁾.

Od dawna pisano o sztuce i kulturze orientalnej widzianej oczyma zachodnich rysowników, malarzy, rytowników i wydawców. Do najważniejszych należą prace Hermana Goetza²⁵⁾, Raymonda Schwaba²⁶⁾, Otto Benescha²⁷⁾, a także późniejszych autorów²⁸⁾. Nie omawiano jednak ulotek jako najważniejszego sposobu informowania i kształtowania opinii publicznej w miastach Cesarstwa i krajów sąsiedzkich.

W początkach XVI wieku w Cesarstwie powstało szereg przedstawień ikonograficznych w kręgu publicystyki antypapieskiej, które ośmieszały następcę św. Piotra jako sojusznika sułtana. Tak, jak okrutni Turcy ścinali bezbronnych chrześcijan, tak papież miał przeganiać ubogich i prześladować „prawdziwy” kościół protestancki²⁹⁾. Wielokrotnie przedrukowywano ulotki z papieżem jako sojusznikiem sułtana. Obaj władcy mieli być bestiami,

²²⁾ *Wahrhaftige Abbildung des feuerigen Schwanzsterns, so am 29 Dezember 1649... worden ist.* (b.m.dr., po 29 XII 1649). Zawadzki, o.c., t. I, nr 487.

²³⁾ Np. J.A. Chrościcki, *Gigantomachia*, o.c., s. 126 n.

²⁴⁾ De Meyer, *De Volks*, o.c., s. 583—4.

²⁵⁾ H. Goetz, *Oriental types and scenes in Renaissance and Baroque painting*, „The Burlington Magazine”, 53, 1938, cz. I: August 1938, nr 425, s. 50—64.

²⁶⁾ R. Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris 1950.

²⁷⁾ O. Benesch, *The Orient as a Source of Inspiration of the Graphic Arts of the Renaissance*, w: *Festschrift Friedrich Winkler*, Berlin 1959, s. 242—253.

²⁸⁾ H. Gallob, *Der Turkismus und die Buchgraphik des 16 Jhs*, „Gutenberg — Jahrbuch”, 37, 1962, s. 425—429; H. Baudet, *Paradise on Earth: Some Thoughts on European Images of Non-European Man*, New Haven 1965; R.A. Ingrams, *Rubens and Persia*, „The Burlington Magazine”, CXVI, 1974, nr 853, s. 190—197; M.A.P. Meilink-Roelofs, *The Earliest Relations between Persia and the Netherlands*, „Persica”, no VI, 197, s. 1—50; B.A. Stone Perry, *The Eastern Motif in the Works of Rembrandt*, Syracuse University 1980, dysertacja; J. Raby, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, London 1982; L.J. Slatkes, *Rembrandt and Persia*, New York 1983.

²⁹⁾ Np. drzeworyt Matthiаса Gerunga. Zob. W.L. Strauss, *The German*, vol. 1, o.c., s. 305.



12. Sułtan i papież jako dwie bestie koronowane przez złe duchy. Ulotka wydana przez M. Gerunga w Lauingen, ok. 1548 r.

nieprawnie koronowanymi (il. 2)³⁰⁾. Oskarżenia o sojusz między Państwem Kościelnym a Portą Otomańską stały się w 2 poł. XVI w. stereotypem funkcjonującym w szerokich kręgach protestantów³¹⁾.

Wśród informacji ze stolicy Państwa Osmańskiego jakie były przekazywane w formie ulotek, warto przypomnieć okrutne zabójstwa najbliższej rodziny nowego sułtana, który w ten sposób zabezpieczał się przed spiskami rodzinnymi. Tak postąpił sułtan Selim I w r. 1512. Jeszcze przed pogrzebem sułtana Selima II w r. 1574, zabito na rozkaz Murada (jego młodszego syna i następcy) wszystkich żyjących pięciu braci (Abdulaha, Cinangira, Mustafę, Omana i Sulejmana) — il. 13. Z dwu zachowanych ulotek³²⁾, powtórzenie ze Strasburga, próbuje określić miejsce ekspozycji ciał w namiocie z realną przestrzenią w Stambule, między Św. Zofią³³⁾ a Bramą Seraju, co zostało rozwinięte w tekście ulotki.

Po śmierci sułtana Murada III uduszono lub ścięto 19 braci sukcesora, a wszystkie brzemienne nałożnice utopiono w Bosforze (il. 14)³⁴⁾. Stało się tak z rozkazu nowego władcy Mehmeda III nawiązującego do tradycji ojca³⁵⁾. Był to jednak sposób pozbycia się pretendentów do tronu tak potworny, że po tej masakrze zbudowano w męskiej części Seraju osobny budynek bez okien Kafes (Klatkę), aby tam trzymać pod ścisłą strażą braci — konkurentów, którzy mogli współżyć tylko z wysterylizowanymi odaliskami.

Inne ulotki europejskie „donosiły” ze Stambułu o obcięciu głowy admirałowi Ali Paszy³⁶⁾ (il. 20), o zasztyłowaniu rzeczywistego władcy państwa za Selima II, wielkiego wezyra Mehmeda Paszy Sokullu w r. 1578³⁷⁾, a następnie kolejnym spisku pałacowym uśmierzonym okrutnie w r. 1589³⁸⁾ (il. 15).

Sposób prezentowania informacji w tekście i drzeworycie można jednak uznać za manipulację „przeciw tyranowi” tureckiemu, bowiem pokazując

³⁰⁾ Np drzeworyt M. Gerunga. Zob. j.w., s. 310, 312, 314.

³¹⁾ G. Necipoglu, *Suleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman – Habsburg – Papal Rivalry*, „Art. Bulletin”, 1989, LXXI, no 3, s. 401–427.

³²⁾ Drzeworyt Michael Peterle. Zob. W.L. Strauss, *The German*, o.c., II, s. 952. Także jego anonimowe naśladownictwo wydane anonimowo w Strasburgu, rok później. J.w., III, s. 832.

³³⁾ Wyjątkowo precyzyjne przedstawienie Hagia Sophia zostało wykonane jako drzeworyt (nie ulotka) przez Melchiorra Lorcka. Zob. W.L. Strauss, *The German*, II, o.c., s. 611.

³⁴⁾ Z. Żygulski jun., *Sztuka turecka*, o.c., s. 127.

³⁵⁾ Tekst ulotki Samuel Dilbaum. J.w., I, s. 174. Drzeworyt pokazuje mężczyzn duszonych i ścinanych mieczem, a kobiety wrzucane do wody.

³⁶⁾ Obcięcie głowy Ali Paszy z rozkazu sułtana, ulotka Martina Weigela wydana w Augsburgu ok. 1566 czy raczej po bitwie pod Lepanto. Zob. W.L. Strauss, *The German*, III, s. 1178. Jak wiele innych jego ulotek jest sygnowana przez niego z formułą: „*Formchneider und Reisser Bey den Sonnabad*” (Wycinacz klocków i rytownik blisko Słonecznej Łaźni) w Norymberdze.

³⁷⁾ Ulotka Georga Macka młodszego wyd. w Norymberdze po 15 X 1599. Zob. W.L. Strauss, *The German*, o.c., II, s. 652.

³⁸⁾ Ulotka Leonarda Blümela z 1589 r. wydana w Norymberdze. Zob. W.L. Strauss, *The German*, I, s. 125.

Ein erschrocklich wunderzeichen / von zweyen Erdbidemen / welche geschehen sind zu Rossanna und Constantinopel. Im A. D. 1556. Jar.



Neben dem Cometen / so den fünften tag Martij allhie zu Constanti-
nopol geschehen ist worden / mit einem sehr langen schwan / welcher
bey zwölff tagen geschinen / wais ich euch glaubwürdig anzuzeigen / Das
sich in vergangnem Monat Aprilis / in einer Statt Rossanna genant /
in Asie gelegen / ein sehr grosser vnd erschrecklicher Erdbidem erhaben
hat / der fast durch die ganze Statt / vñ darin vil menschen verdoiben vnd
abtöten seind / hat auch von gemelter Statt auß gewehret / fast in die
dreissig oder vierzig meil wegs. Darnach den 2. tag disz monats Maij /
hat sich gleich sohl allhie zu Constantinopel diser erschrecklicher Erdbi-
dem auch erhaben vnd in der ganzen Statt mercklichen schaden gethan /
dñre bat vil Thürn vñ ensalbare Gebäu eingeworffen / welche auch vil
menschen erschlagen haben. Vñ der berg / das in wir seind / ist auch ohn
schaden nicht dauern geblieben / also / das wir alle augenblicklich besorgen
wir wurden sampt dem Gebäu zu grund gehen / welches auch nicht wegz
gehelet hat / weyl sich diser vnd andere ouch zu einfallen schickten. Aber
der herrliche Tempel S. Sophie (welchen gemeintlich die Christlichen
Kaiser zulegen zůschicken) hat durch solchen Erdbidem grossen schaden
empfangen. So ist auch das hadrianopolitanisch / vñ vñ an grösst
sail der Mewin eingestallen / davon der Turck trefflich hart erschrecken.
Diser Erdbidem hat dñz tag gewehret / Den dritten hernach / welcher ist
der 21. disz Monats / ist ain Stern erschienen ain wunderbarlichen bür-
len schine / vñ ist dem Mond so nahen geslanden / ale er hat an junc
hing. Das hat ich euch hier Treue zeugung auff disz mal schreiben wail.
Geben in 56. 11. 1556 Constantinopel / den 20. Maij / 1556. Jar.

Dieses Wunderzeichen bringe on zweifel mit sich / das der jüngste tag
vor der thür ist / auff welchen Gott richen will den krayß des Erdo-
bodens / mit Gerechtigkeit / durch ainen Mess / in welchen ers beschliffen
hat / thünlich durch Jesum Christum / welchem er alles gericht vbergeben
hat / das er die so an sein wort glauben / soll außserwecken zum ewigen le-
ben / vñ selig machen. Die vngläubigen aber / die in verleierte / vñnd sein
wort verfolgt haben / soll außserwecken zum gericht / vñ ewiglich ver-
dammen: Denn das gillt dem Türcken so wol als den verächtern Götlichen
worte: Das der Tempel Sophie (welcher zuvor durch den Pöpst einge-
wezt er ist) mit grossem schrecken vñ zittern ist eingestallen. Nun haist
Sophia auff teufel / weylheit / vñ darum / das sy Gottes weylheit / Je-
sum Christum auß dem Tempel vertriben / vñ Gottes wort nicht leyden
künden / säen an desselben statz ire argne weylheit / lügen / vñ gütetey vil
verführung / vñ wollen noch zu keiner Büß könen / so will sy Gott zu ge-
richt seiden / das sy mit erschrecklichem zittern vñ zagen sich ben sellen. wie
der prophet sagt: Tu welchen sy gesuchet / das ist / was sit ainen karm
vñd Christum sy veracht haben. Da Christen aber sollten machen vñ
bitten / nüttern sein / vñ vñ auß disz frelichen tag geruff werden mit
Gottes wort / vñ rechtim glauben. auf das wir mit den Göttern verach-
zen kainen thail haben / Sonst das wir würdig werden allem disz un-
glück zůen glich. Zu welchen mit gütem gewissen sit der menschen
Son / als die wir im glauben durch sine wunden gebolet / in künem Blü-
gete / vñ in disz ainigen Christo ewiglich selig werden / Amen.

23 Nürnberg bey Herman Gall / Bressineler / in der Roßgassn.

16. Kometa i trzęsienie ziemi w Rosannie i Stambule w 1556 r.

Ulotka wydana przez H. Galla w Norymberdze

[illegible]

Getrenkt zu Augspurg/bey Nambro Francken.

Dwa inne widoki Stambułu zostały umieszczone (wtórnie?) na ulotce wydanej przez Hansa Rogela st.⁴¹⁾, z powodu nowiny o cudownym pojawieniu się białych krzyży nad trzema meczetami, fałszywie określonymi jako dawne kościoły: św. Zofii⁴²⁾, św. Patryjarchy i św. Andrzeja.

Najbardziej dramatyczne wydarzenia wojenne wg ówczesnej opinii publicznej to tureckie okrucieństwa wobec chrześcijańskich jeńców⁴³⁾ czy bezwzględne palenie miast⁴⁴⁾ na Węgrzech i wokół Wiednia⁴⁵⁾. Pisano o nich stosunkowo obszernie, także przy omawianiu konkretnych kampanii na Węgrzech⁴⁶⁾. Dlatego chciałbym się zająć szerzej tylko jednym epizodem — oblężeniem zamku i miasta w Szigetvár koło Peczu w roku 1566, w ramach potężnej inwazji tureckiej. Najwcześniejszym przedstawieniem oblężenia przez Turków jest ulotka wydana przez Matthäusa Francka w Augsburgu⁴⁷⁾ — il. 17. Ma ona charakter widoku płaskiego, widzianego z góry, z orientacją wschodnią. Widok ten, po uproszczeniach, powtórzył Georg Scharfenberg w r. 1628⁴⁸⁾. W zbiorach Tokapi Sarayi Müzesi zachowała się miniatura, która pokazuje to samo oblężenie, ale w systemie odwróconym, bo w orientacji zachodniej. Jest to powtórzenie wcześniejszego widoku wykonane przez Ahmed Feridun Paszę⁴⁹⁾, różne w wielu drugorzędnych szczegółach od europejskich przedstawień. Jednak to, co łączy rytownika augsburskiego i stambulskiego miniaturzystę, to zależność od rysunków kartografów wojskowych i całkowity brak uwzględnienia zasad perspektywy zbieżnej, w ujęciu z lotu ptaka znacznego wycinka terenu.

Pod wpływem tureckiego ataku na Cypr, zajęcia twierdzy Famagusty⁵⁰⁾, a następnie całej wyspy w r. 1570, powstała święta liga oparta na flocie i wojskach Państwa Kościelnego, Republiki Weneckiej i Królestwa Hiszpanii. Siły ligi składały się z 314 galer bojowych i okrętów transportowych, 50 tysięcy

⁴¹⁾ Jw., II, s. 874. Tekst informacji podpisany przez D.H., a oba drzeworyty sygnowane literą: V. Ulotkę wydał w Augsburgu Hans Rogel st., po 10 marca 1572.

⁴²⁾ Zob. przypis 33. Ten piękny drzeworyt z roku 1570 nie był niestety znany drzeworytnikowi podpisanemu wyżej.V.

⁴³⁾ M. Geisberg, *The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550*. Ed. and revised by W.L. Strauss, New York 1974, s. 1243; W.L. Strauss, *The German*, o.c., III, s. 1111, II, s. 704 i 720.

⁴⁴⁾ W.L. Strauss, *The German*, o.c., II, s. 715, 717;

⁴⁵⁾ W. Sturminger, *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683*, Graz — Köln 1955; *Die Türken von Wien: Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*. Historischen Museum der Stadt Wien, Wien 1983.

⁴⁶⁾ A. Apponyi, *Hungarica. Ungern betreffende, im Ausland gedruckte Büchner und Flugeschriften*, Bd. I—IV, München 1903—1927; C. Göllner, *Turcica. Die europäischen Türckendrucke des 16 Jhs*, Bd. I—II, Bucearesti — Berlin 1961—1968.

⁴⁷⁾ W.L. Strauss, *The German*, I, o.c., s. 203.

⁴⁸⁾ Jw., III, s. 1386.

⁴⁹⁾ E. Atil, *The Age*, o.c., s. 92—93.

⁵⁰⁾ W.L. Strauss, *The German*, o.c., II, s. 872. Wydawca augsburskiej ulotki Hans Rogel starszy; *Europa und der Orient 800–1900*, 28. Mai — 27 August 1989, Berlin 1989, nr. kat. 7/92.

wioślarzy i marynarzy, których broniło 3100 żołnierzy, których obecnie nazywamy piechotą morską. Flota turecka była podobnej wielkości, ale artyleria okrętowa była mocniejsza po stronie chrześcijańskiej. Bitwa pod Lepanto, w cieśninie Korynckiej, była wielkim zwycięstwem floty chrześcijańskiej, nie wykorzystanym politycznie (il. 18). Wkrótce po sukcesie militarnym 7 października 1571, święta liga rozpadła się, a Wenecja zrzekła się Cypru i wybrzeży albańskich w zamian za skromne koncesje handlowe⁵¹⁾. Don Juan d'Austria, dowódca floty chrześcijańskiej zajął Tunis (dwa lata później), skąd został odwołany przez króla Filipa II, lękającego się wzrostu znaczenia politycznego swego brata. Dla propagandy habsburskiej charakterystyczne jest podkreślanie sukcesu świętej ligi, przy pełnym pomijaniu osoby wodza i braku jego wizerunków na tle okrętów, jak znamy to z ulotki z jego przeciwnikiem Ali Paszą czyli w rzeczywistości Muensisade — Ali (omawianej wcześniej il. 10)) lub samej fregaty tureckiego admirała (il. 19)⁵²⁾. Oto przedstawienie bitwy pod Lepanto jako widoku ogólnego obu flot: lipska ulotka Nickela Nerlicha wydrukowana w formacie wielkiego folium⁵³⁾ i jej wersja zredukowana — augsburska ulotka Hansa Rogela starszego⁵⁴⁾ (il. 18), a także epizod z kilku walczącymi fregatami jako frontispis dołączony do relacji drukowanej przez Wendelina Borscha w Norymberdze⁵⁵⁾. Miniaturzysta turecki z ok. 1540 wedle zasad topograficznych widoków miast namalował widok miasta i portu Lepanto⁵⁶⁾, zupełnie inaczej pokazanego niż na rycinie Nerlicha. Najbardziej dokumentalny sposób ujęcia poszczególnych okrętów mają ulotki weneckich galer trzy⁵⁷⁾ i pięciomasztowych⁵⁸⁾ wydanych anonimowo. Zaprezentowane materiały związane z bitwą pod Lepanto, są stosunkowo mało znane ze względu na stan zachowania nakładu ograniczony do unikatowych egzemplarzy (il. 20).

Oto przedstawienie z kampanii wojennej osmańsko-perskiej z 3 ćw. XVI w. Wielkie zwycięstwo Persów pod Wan 18 września 1578 zostało pokazane w barwnym drzeworycie wydanym przez Hansa Macka⁵⁹⁾, norymberskiego „*Briefffmaler'a*”⁶⁰⁾ — il. 21. Niektórzy autorzy przypisywali ten drzeworyt Jostowi Ammanowi⁶¹⁾. Wódz turecki Mustapha Basza, zgodnie z przed-

⁵¹⁾ I Turchi, *Da Lepanto a Vienna e oltre, XVI–XVIII sec.*, Biblioteca Nazionale di Firenze, Firenze 1983, passim.

⁵²⁾ W.L. Strauss, *The German, o.c.*, II, s. 612; *Europa und der Orient 800–1900, o.c.*, nr kat. 7/75.

⁵³⁾ Jw., II, s. 812–813. Zob. też drzeworyt jw. Ammana wyd. przez Hansa Weygla, *Europa und der Orient 800–1900*, nr kat. 7/71.

⁵⁴⁾ Jw., II, s. 873; *Europa und der Orient 800–1900, o.c.*, nr kat. 7/73.

⁵⁵⁾ Jw., I, s. 6.

⁵⁶⁾ E. Atıl, *The Age, o.c.*, s. 82–83.

⁵⁷⁾ W.L. Strauss, *The German, o.c.*, III, s. 1372.

⁵⁸⁾ Jw., s. 1373.

⁵⁹⁾ Jw., II, s. 654–655.

⁶⁰⁾ Jw., I, s. 2–3.

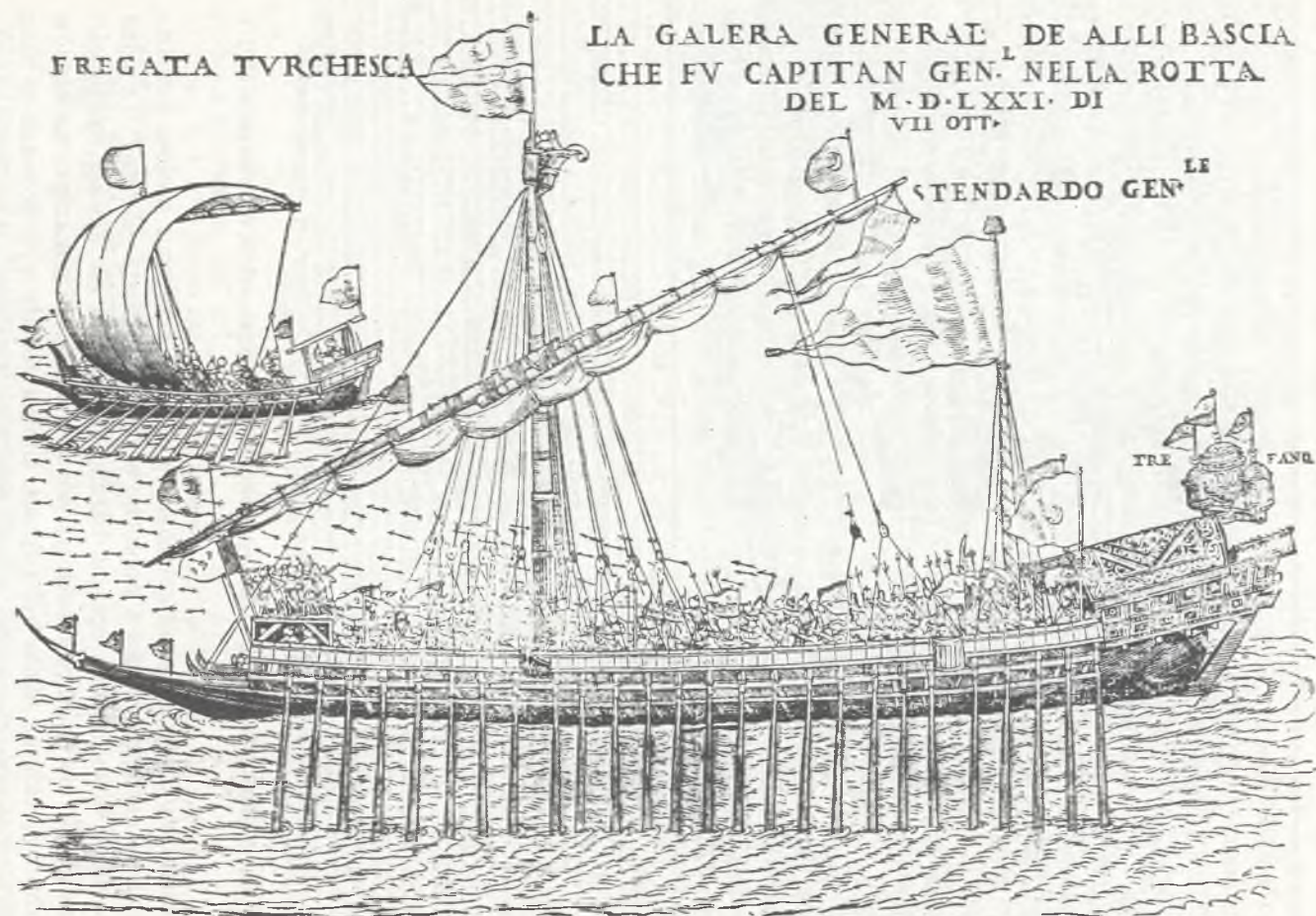
⁶¹⁾ K. Schottenloher, *Flugblätt und Zeitung, ein Wegweiser durch die gedruckte Tagesschriften*, „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, 21, 1922, s. 147.

This woodcut illustration depicts the Battle of Lepanto (1571) between the Christian fleet and the Ottoman fleet. The scene is a dense, chaotic naval battle on the water. On the left, the Christian fleet is labeled 'De Christiana Armada'. On the right, the Ottoman fleet is labeled 'De Turca Armada'. Numerous ships are visible, including galleys with long oars and sailing ships with multiple masts. Labels in Latin identify specific ships and locations, such as 'S. Maria', 'S. Antonio', 'S. Juan', 'S. Pedro', 'S. Pablo', 'S. Marcos', 'S. Mateo', 'S. Santiago', 'S. Felipe', 'S. Andres', 'S. Bartolome', 'S. Sebastian', 'S. Valentin', 'S. Eusebio', 'S. Agustin', 'S. Jeronimo', 'S. Basilio', 'S. Gregorio', 'S. Nicolao', 'S. Cirillo', 'S. Methodio', 'S. Ignacio', 'S. Francisco', 'S. Xaverio', 'S. Alvaro', 'S. Pelayo', 'S. Isidoro', 'S. Ildefonso', 'S. Eusebio', 'S. Agustin', 'S. Jeronimo', 'S. Basilio', 'S. Gregorio', 'S. Nicolao', 'S. Cirillo', 'S. Methodio', 'S. Ignacio', 'S. Francisco', 'S. Xaverio', 'S. Alvaro', 'S. Pelayo', 'S. Isidoro', 'S. Ildefonso'. The illustration is highly detailed, showing the structure of the ships, the movement of the battle, and the presence of soldiers on deck. The overall composition is a wide, panoramic view of the entire battle scene.

[illegible]

● 3. 4 - (fourth) 4

79



19. Galera admirała Ali Baszy pod Leparto i fregata turecka. Ulotka wydana przez M. Lorcka (?)

interfactur des Türcken Obersten Ali Bassa genandt/ hie abgemalt/ De. n. sein Kopf ist abgehauen/

etaz Bassa Türckisch Obersten Balica / sollen in
ileantini, In Gold/monden des Caracoggia Balica
echini, und sonst in den Schiffen und andern Gallie
finden worden sein.

Wann. de Austria, Soll den Türckischen General
schlagen und hart verwunden/ den Keyß abschlagen/
fürter in seiner Balica / auff ein lange Stangen oder
Laffen.

Edman her Allmechtig über/ obere verhofft/ auff das
lich von Türckisch/ auff sein Lantime Drumer ge
prieß/ und in der ersten noch den ansehnlichen zu hilff
men ist / So sol auch nicht gleich hierab ein Kempel nen
Alle seine zuerhöhet und hoffnung auff den Herrn Chri
stlichen / und in acht die Herrn zuerwarten / welche
mit zu ihm von Bergen ruffen werden / auf allen rüden
erwarten lang / Amen.



Es. druckt zu Nürnberg/ durch Martin
Weigel Formschneider und Kofler /
Weg dem Sonnen. ab.

Contrafactur vnd anzeigung der jetzigen grossen T ren/zu Land/nicht ergangen/ geschehen von dem gewaltigen König in Persia/ taufent Türcken zu Land erschlagen vnd gefangen/ etlich tausent aber/



Est der ganken Welt offenbar vnd wissen/ was die liebe Christenheit für grausame greiffe Feindan allen
vnd jeden Türckischen Kömgen vnd Keisern/ von anfang derselbigen bis auff diesen jetztregierenden Amu-
raathem Türckischem Kaiser gehabt vnd noch/ aber demalten Sprichwort nach/ keiner sen so mechtig stark/
vnd gewaltia/ esfunde noch einen nichtigern stercken vnd gewaltigern als auß solander Hispania/ welche
zu ercken mit dahinden bleiben sellen/ ab innemen/ vnd helt sich also/ Nachdem Kaiser der vierdie Türckische Kö-
nig mit mancher vnerbörte/ taraffen die Christenheit bestia/ verlor/ sonderlich aber in der schlacht des 1295. iars am
abent Michaelis den 8. Septemb. mit den Teutschen Franckos/ Vnarn vñ Cermanern abschiben alda 200. Fran-
kösische Vnarn vñ Ritter/ an ködie angethan gefangen wech/ die dann Palacet all außershalb siben stündelich in
stückeln hawen lassen/ also/ Arolas der Franckösischer geschichtschreiber meldet/ vñ König Stanislaus fällt dem Tür-
ckischen Meister von Nedie küniglich in einem kleinen schifflein vñ der Cermanen künig/ dann als gemes-
ter Tanaget durch ganz Persiam/ Tarsiam/ Misiam/ Zardamum/ vñ Macdeuam/ alle solche Antiquitäten

Monumen-
t/ vñ we-
400000. H-
für dem C-
Angerey/ vñ
König P-
schlachte
rannen w-
cuen Eke-
schreib gesch-
geschicht/ vñ

Denmessiger vñ gleicher gefall/ hat der Allmechtige Gott der Christenheit zum besten/ in wegange-
nem 17. s. Jar/ den 19. Septembris/ den Persischen Kriegesfürsten/ Djar Calbarumum/ verglei-
chen auch die Cermanische Völker/ Georgier/ wie genant/ erweckt/ damit sie diesem Feind/ Persi-
Christi/ Amurath dem Türckischen Kaiser vñ seinen/ Kriegesheiffen Musapha/ Dassa begreut/ w-
dann Djar gemelter Persischer Fürst/ den Musapham mit list vberredet/ mit ein statliche Wschung einzu-
worten/ Als aber Musapha diesem zusagen/ setzraet/ solle Djar gemeltezeit mit seinem Veld in die Türcken/ vñ
erlegt den dem Calbarumischen Veld/ in diesen Schornstein 2000. Türcken folgendes in der Landtschafft Vana/
halten sie eine grosse Vblacht/ da dann gemelter Musapha vber 20000. Türcken vñ 2000. Cermanen/ vñ die
den 17. s. Jar/ in der Landtschafft Cerman an ergehen sich in ihnen schen/ holen/ belanden vñ empfangen/ ihre kampfsu-
nem Veld/ welches noch war 150000. ganz Verrlich/ so bald aber die Türcken in die Landtschafft einkommen/ vñ
sich gemelte Georgier/ huter ihnen die Vnarn ab/ dannen/ aber ist der Perser schon durch die Persier/ vñ
vñ den sotten haben sie die Anwelner/ vñ das grosse geschliche Wasser/ wie abermals auß dieser Figur zu ercken/ da
ausst/ hawen gedacht/ Georgier/ dem Musapha vñ seinem Türckischen Kriegesheiffen/ die zum angethanen fremd-
schafft/ auff/ erckern sich als Feind/ fallen mit grossen gemü/ ernst vñ guter ordnung in die Türcken/ zeitrennen/ vñ
ordnung/ erckern/ vñ erhalten das Veld/ vñ erschlagen dymals vber 60000. Türcken/ Türcken/ auch den
sicheren/ hawen so weit vñ hart/ das sie auß/ eusserst/ net in das grosse Wasser Tegel/ vñ in meining/ vñ vñ
leicht verzweiflung/ auß der Georgier/ vñ Persier/ hand zu kommen/ vñ vñ zu schweilen/ alda erckern/ vñ
500. Ca

500. Can-
varuon/ al-
delag ist/ e-
Kriegesfür-
ist ein chel-
verhatten
ist/ vñ
Dind
der seiner
dechtigen
sich/ leg-
den/ pffier
dichen/ K-
vñ gesch-
500. Ca

n grossen Türckischen Niederlag/der gleichen in 181. Ja.
 en König in Persia/ vnd Georgianern/ wie auß folgender Figur zu sehen / allda vil
 etlich tausentader/ sampt fünfshundert Cameln/ in der flucht ertruncken.



roffe Feind/ an allen
 regierenden Annu-
 so meckia Harck/
 der Hifiona/ welch-
 der Türckische K. J.
 1595. iars an
 en allda 200. Fran-
 en fiken idlicherlich
 und fante den T. ent-
 auff der liebe (Vort-
 lgt/ dann als aemel-
 hene Antiquitates;

Monumenta / vnd Herrliche Pochen/ zerlöset vnd verderbet/ hat er sich auch für Constantinopel gelagert / dar auff er
 vnd/ wie gemelt der gnedige Gott den grossen Tamerlan/ durch Ratcliam / welcher ein Tartarischer Herr mit
 400000. zu Hef/ vnd 600000. zu Kufi/ wie in der Chronica Carlonis zu lesen/ vnd suchet also mit diesem seinem hauf-
 in dem Tiranischen Dalaget stracks vnter augen / dar durch Dalaget Constantinopel verlassen muß / vnd nach
 Angore zu ziehen/ verurtheilt/ da er aber das vbergroße Gebirg Siella anreiffen/ an welchem ort dann der gewaltige
 Römer Pompeius mit Myrtridate geschlagen/ seyn die zween grossen hauffen insaffl gestossen/ vnd ein solche cristliche
 Schlacht gethan/ also / daß gemelter Tartarischer Herr/ Tamerlanus / den Dalaget / vmb seiner vnmessigen Tö-
 dungen willen/ gang vnd gar erlegt/ den Türckischen König Dalaget gefangen / an güldene Ketten schmidten / vnd in
 einen Eisen Vogelsch: durch ganz Asiam vnd Eriam führen lassen/ wie er Dalaget dann also gefesslich im Do-
 welsch gestoben / hat also dieser Tiranisch Muthund sein end genommen/ vnd durch ein gewaltigern/ als er getwöl-
 geführt wo/ den dñe grosse Türckische Niederlag ist / ff der Dalaget freunet an Jar 1397. geschēhen.

essen / in verangge
 daimum / derglei
 diesen Feindt Jesu
 Dalaga begegnet/ wie
 desluna ein pants
 die Türcken / vnd
 Landtschafft Vann/
 n erlegt worden.
 geschick / vnd die
 gen sñk sñmpet se
 einfeimen / wels
 sionia verlegt vnd
 gur zu sehen das
 angeborene freind.
 fen zuttemen sñe
 T. raken auch den
 mung. oder vñ
 allda ertruncken die
 500. Cao

100. Camel/ so auff die Victualia bestellte alle/ Mustapha Dassa aber mit wenig der seinigen forcken mit großer not
 mon/ also daß im Wasser gleicher gestalt vil tausent Türcken erossen/ wie in der Figur zu sehen. Die große Ni-
 derlag ist eben an diesem ort geschēhen / da vor/ Jarn der fürstessliche Römer Crassus von Arimanne dem Tartarischen
 Kaysersfürsten vberlistet / vnd die große Niederlag von Partthern erlitten wie Plutarchus melbet/ die Landtschafft aber
 ist ein eben Medie / auß welcher dann nach der H. Aufrate Christi / die Wälder an H. Pfingstfest die grossen munn-
 verbateten Voeten zu Jerusalem / von den lieben Aposteln mit mancherley Sprachen gehört haben / wie in der Apo-
 sel Geschicht angezeigt wird.

Und diemein nun wissen/ daß Amurathos ein vier Per. zu diesen Wäldern/ vff kommenden Fröling/ mit ganz
 ver seiner macht sich an men zu recken wunden werde / sollt villich die ganze Christenheit / zur cristlichen bñß vnd an-
 begehren gebet greiffen damit der dñstige Hauptmann vnd Etegersfürst Jesus Christus/ gedachten Wäldern / gnad/
 send/ segnen vnd beherren mit/ verleben wolle damit diese grawliche Feind der ganzen Christenheit / zerstreut / ge-
 waltigst erlegt/ vnd villich auch gefangen werde / wie dann dem hochmächtigen Tiranen Dalaget / dem vierden T. das
 dñchen König/ wo/ hundert vñ ein vnd achtzig Jaren. also eben vernimt / von Tamerlano dem Tartarischen Herr
 zu geschēhen.

Zu Nürnberg bey Hansz Markten Brieffmalers/ wonhafft
 in des Ayters Hofe.

M. D. LXXIX.

[illegible]

Verzeichnuf der Namen von den Herren oder Weynroden so
in vermeldtem Krieg umbkommen find.

[illegible]

odległość, jak i ówczesny brak kontaktów persko-habsburskich, które stały się bezpośrednie od końca XVI w., a ożywiły się na początku XVII w.⁶²⁾

Wśród ulotek związanych z Polską chciałbym przypomnieć dwie, z których wcześniejsza opisuje i przedstawia najazd tatarsko-turecki na Podole 1 sierpnia i bitwę 17 sierpnia 1589 i zatytułowana jest „*Erschreckliche Neue Zeitung [...] Land Podolien [...]*”⁶³⁾ — il. 22. Konrad Zawadzki w swojej bibliografii gazet ulotnych nie zna tej pozycji⁶⁴⁾ wydanej przez Bartholomäusa Käppelera w Augsburgu. Najazd został zatrzymany pod Kamieńcem i Lwowem, ale gospodarcze straty, jak i ludności wziętej w jasyr były znaczne. Inna ulotka to znaki zwycięstw i trofea z wojny w Siedmiogrodzie, związane z zamordowaniem bratanka polskiego króla kardynała Andrzeja Batorego (28 października 1599)⁶⁵⁾. Stało się tak po zwycięstwie wojsk Michała hospodara wołoskiego pod Sibiu (Sybin) przy dwulicowym postępowaniu Jerzego Basty, generała wojsk cesarskich. W ten sposób — jak sądzono w Rzymie i Wiedniu, wyeliminowano tureckiego sojusznika — czyli kardynała Batorego. Ulotka wydana przez Samuela Dilbauma w Augsburgu w r. 1600 (il. 23) ukazuje: pośmiertny portret kardynała, jego kapelusz kardynalski, jego konia, chorągwie i proporce, pieczęć, miecz, buławę oraz proporzec Zygmunta Batorego, który zrezygnował z rządów w Siedmiogrodzie na rzecz kardynała (21 marca 1599) i udał się do Polski⁶⁶⁾. W ulotce nie wspomniano, że zwłoki kardynała pochowano uroczyście w Białogrodzie Siedmiogrodzkim (Alba Julia), a jego wspaniały nagrobek wystawiono w odległym Braniewie.

Zaprezentowany materiał, cenny dla wielu dyscyplin historycznych, wskazuje na charakterystyczne formy powiązania informacji o wybranych wydarzeniach z celami propagandowymi. Stałe zagrożenie ze strony islamu podtrzymywano wiadomościami często przesadzonymi, budzącymi grozę wśród szerokiej opinii publicznej. Na rycinie Giuseppe Maria Mitellego z r. 1688

⁶²⁾ J.A. Chrościcki, *Orientalny kostium Rubensa*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, Materiały Sesji SHS Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986, s. 230 n; Z. Żygulski, *Uwagi o Rolce Sztokholmskiej*, w: *Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego*, część IX, X, Kraków 1988, s. 13 i n.

⁶³⁾ W.L. Strauss, *The German*, o.c., I, s. 486. Wydawca ulotki B. Kappler wydał także wizerunek Jana Zamoyskiego, jako hetmana wielkiego koronnego. Zob. J.A. Chrościcki, *O europejskiej kulturze dworu Jana Zamoyskiego*, „Biuletyn Historii i Sztuki”, XLVII, 1985, nr 1—2, il. 1.

⁶⁴⁾ K. Zawadzki, *Gazety ulotne*, o.c., I, nr 223, III, nr 1761. Być może jest wersja ulotki (jw., I, nr 220) zatytułowanej „*Hrozné noviny kterak 1 srpna 1589 Turci a Tataři do Polska upadli*” wydana w Pradze przez Daniela Sedlcanský.

⁶⁵⁾ T. Glemma, *Batory Andrzej (1563–1599)*, PSB, I, 1935, ss. 351—3; T. Chrzanowski, *Uzupełnienie do biografii Tomasza Trętera*, „Rocznik Historii Sztuki”, XV, 1985, s. 141—142, Aneksy 3 i 4, s. 153—155; K. Zawadzki (*Gazety ulotne*, o.c.) nie zna tej ulotki tylko polską relację o zwycięstwie interwencyjnych wojsk polskich pod Telczyną nad wojskami Michała i osadzeniu na Tronie Szymona Mohiły.

⁶⁶⁾ D. Alexander (with collaboration W.L. Strauss) *The German Single-Leaf Woodcut 1600–1700. A pictorial Catalogue*, I, New York 1977, s. 162.

pojawiają się sprzedawcy ulotek o wojnie z Turkami. A oto reakcja odbiorców: na widok strasznych wieści o wojnie przechodnie zaczynają uciekać ze strachu, zatykają uszy, nie chcąc o tym słyszeć, a tym bardziej nie chcąc kupować ulotek. Napis głosi: „*Compra chi vuole. Avisi di Guerra, carte di Guerra, a buon mercato a due bolognini l'una*”⁶⁷⁾. Tak reagowała opinia publiczna w Północnych Włoszech, przesycona wiadomościami o zagrożeniu wojny z Turcją, bezpośrednio po odsieczy wiedeńskiej.

⁶⁷⁾ A. Bertarelli, *Le incisione di Giuseppe Maria Mitteli*, o.c., s. 29.

REFLEKSJE NAD ZBIORAMI PARAFIALNYMI

Dotychczasowa nauka zajmowała się kolekcjonerstwem świadomym oraz ważniejszymi zbiorami, które powstały wskutek gromadzenia się dorobku pokoleń¹⁾. I w gruncie rzeczy nie zostało dokładnie ustalone rozróżnienie pomiędzy zbiorem i kolekcją, przyjąwszy, że to drugie określenie nie jest terminem wymiennym, zabarwionym makaroniczno-snobistycznym zamiłowaniem naszego narodu do wyrazów obcych. W ostatnich latach Andrzej Ryszkiewicz poświęcił problematyce kolekcjonerstwa kilka prac, ale łącznie z jego własnymi „Wyznaniami kolekcjonera” spraw teoretycznych nie podjął²⁾. Podczas dyskusji po opublikowanym później referacie Śnieżyńskiej-Stolot, dotyczącym mecenatu, zwracałem uwagę na konieczność podjęcia aspektu kolekcjonerstwa w płaszczyźnie jego związków z mecenatem³⁾. Natomiast nasz obecny jubilat i — by tak to makaronicznie określić — Xięgobiorca, specjalista od muzealnictwa uznaje tylko wielkie i słynne muzea i śmiem tuszyć, że tego, o czym tu napiszę, w ogóle nie zechciałby uznać za zjawisko godne naukowej uwagi⁴⁾. Ponieważ jednak zawsze pociągało mnie to, co wyrastało na marginesach, na miedzach sztuk, chciałbym zwrócić uwagę na specyficzne kolekcjonerstwo związane ze stanem duchownym.

I tu oczywiście także pojawiają się zbiory powstające poprzez nawarstwienie się dzieł sztuki gromadzonych poprzez długie okresy, poprzez wiele pokoleń. Te najczęściej tworzyły się przy katedrach, kolegiatach (niedawno poznałem całkiem młodej daty muzeum utworzone przy dawnej kolegiacie w Dobrym Mieście na Warmii⁵⁾ a przede wszystkim przy klasztorach. Jedne nie przybrały

¹⁾ E. Chwałewik, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, muzea i inne zbiory przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie, I—II*, Warszawa Kraków 1926—1927.

²⁾ A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.

³⁾ E. Śnieżyńska-Stolot, *Pojęcie mecenatu artystycznego*, „Folia Historiae Artium”, t. XVII, 1981, s. 5—13.

⁴⁾ Z Żygulski jun., *Muzea na świecie*, Warszawa 1982.

⁵⁾ A. Rzempełuch, *Kolegiata p.w. Najświętszego Zbawiciela i Wszystkich Świętych w Dobrym Mieście, przewodnik*, Dobrze Miasto b.r.



24. Staniątki, klasztor SS Benedyktynek, fragment ekspozycji w muzeum klasztorным



25. Dobra pod Limanową, muzeum parafialne, fragment ekspozycji



26. Dobra pod Limanową, muzeum parafialne, kukły obrzędowe

jeszcze w ogóle kształtu muzealnego, jak np. imponująca kolekcja szat liturgicznych przechowywana w dawnym zespole Bożogrobców w Miechowie, inne kształt ten uzyskały, jak np, kolekcja w klasztorze PP. Benedektynek w Staniątkach, które zorganizowała i troskliwą opieką otoczyła Matka Anzelma (il. 24)⁶⁾. Inne tego typu muzeum opisywałem w monografii Barda,

⁶⁾ O tym muzeum, które zasługuje na wnikliwe opracowanie, wzmiankowałem przy okazji jednego zabytku — nieznaney dotychczas gotyckiej płaskorzeźby Tronującej Madonny (T. Chrzanowski, *Madonna z feretronu*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 1, Warszawa 1977).

tego słynnego sanktuarium maryjnego na Śląsku⁷⁾. Tam zgromadzono wiele cennych dzieł sztuki, ale jako niepoprawnemu miłośnikowi peryferii i kresów, najbardziej do serca przypadła wcale obszerna kolekcja obrazów i obrazków, a to samo w sobie jest zjawiskiem znamienym, skoro u nas wprawdzie też ten typ manifestacji wotywnych występuje⁹⁾, ale specyfiką lokalną stały się przede wszystkim srebrne plakietki wotywnie, od niedawna temat zainteresowań i badań⁹⁾.

Powróćmy jednak do zbiorów skromniejszych: tych, które powstały przy plebaniach i oczywiście możnaby wyliczyć długą już dziś listę tych inicjatyw, niemniej ograniczę się do wzmiankowania dwóch, jako w pewnym sensie typowych, a zarazem gromadzonych z pewnym określonym zamiarem i porządkiem. Składa się bowiem tak, że w obu przypadkach inicjatorami byli księża, którzy swą działalność duszpasterską potrafili połączyć z zainteresowaniami również historycznymi. I o ile mi wiadomo oba te małe muzea nie były nigdy omawiane, a jedynie wzmiankowane w ogólniejszych pracach¹⁰⁾.

W Dobrej pod Limanową znajduje się na plebanii kolekcja zgromadzona staraniem wieloletniego miejscowego proboszcza Edwarda Wojtusiaka, który ponadto studiował historię i socjologię, zajmując się ruchami ludowymi w Galicji¹¹⁾. Oczywiście następstwem pozateologicznych zainteresowań stała się historia i kultura regionu, a więc etnografia (il. 25—26). Ksiądz doktor zgromadził rozmaite przedmioty z zakresu kultury materialnej, m.in. miejscowe ubiory chłopskie, które wyeksponowane zostały na pomysłowych, z trzciny i wikliny uplecionych manekinach. W niewielkich pomieszczeniach znalazły się rozmaite zabytki — niektóre z całkiem niedawnych czasów. Rozległa i właśnie

⁷⁾ T. Chrzanowski, *Bardo (Śląsk w zabytkach sztuki)*, Wrocław i in. 1980, s. 95—124.

⁸⁾ R. Brykowski, *Obrazki wotywnie z Piotrawina*, [w:] *Granice sztuki. Księga pamiątkowa ku czci prof. Ksawerego Piwockiego*. Warszawa 1972, s. 175—190; S. Krzysztofowicz i E. Śnieżyńska, *Obrazki wotywnie z kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, „Polska Sztuka Ludowa”, XXI, 1967, nr 1, s. 33—52.

⁹⁾ Spośród dziś już dość licznej literatury poświęconej srebrnym wotom wymienić należy: prace J. Ołędzkiego, a w szczególności *Wota srebrne*, „Polska Sztuka Ludowa”, XXI, 1967, nr 2, s. 67—92; A. Jaśkiewicz, *Złotnictwo wotywnie regionu częstochowsko-wieluńskiego. Studium z zakresu sztuki prowincjonalnej i ludowej XVII—XIX wieku*, Częstochowa 1982; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Wota srebrne. Z badań nad sztuką sarmantyzmu w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXII, 1970, nr 3, s. 209—214.

¹⁰⁾ Pierwsza wzmianka pojawiła się w cennym opracowaniu: *Rocznik Diecezji Tarnowskiej* na rok 1972, Tarnów (1972); dzieło to powstało z inicjatywy i pod redakcją ks. Jana Rzepy, a informacje z zakresu historii sztuki opracował M. Kornecki. Równie lapidarne wzmianki (z drobnymi błędami) zawiera: M. Pokropek, *Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce*, Warszawa 1978; S. Lorentz, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Warszawa 1973 (wyd. 2), wzmiankuje tylko Iwkową.

¹¹⁾ E. Wojtusiak, *Dobra, Matka Boska Szkaplerzna*, [w:] *Sanktuaria Diecezji Tarnowskiej* (Tarnoviensia Studia Theologica, t. IX), Tarnów 1983, s. 168—170; tenże, *Kultura ludowa w dolinie Górnej Łososiny*, Kraków 1984; tenże, *Saskie czasy w karpackiej posiadłości Małachowskich. Pleban, dwór, poddani*, „Nasza Przyszłość” t. 60, 1983, s. 199—233. Jest to tylko wybór ważniejszych prac księdza Wojtusiaka.



27. Iwkowa, muzeum parafialne, kapliczki ludowe

dobra wieś Dobra przeżyła w latach okupacji niemieckiej straszliwy dramat. Dotknęła ją pacyfikacja, w czasie której hitlerowcy zagnali część ludności do wielkiej stodoły i tam spalili żywcem. Popalone pamiątki po owych męczennikach: medaliki, monety, guziki, skuwki pasów — to też zostało zgromadzone przez ks. Wojtusiaka jako eksponaty owego muzeum, a częściowo jako wota przy czczonym tu obrazie Matki Boskiej z Dzieciątkiem¹²⁾.

¹²⁾ Wojtusiak, Dobra..., op. cit.



28. Iwkowa, muzeum Parafialne, figura św. Doroty(?)
z początku XVI w.



29. Wielki Mędomierz, zbiory parafialne, rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem i św. Biskupa z 3 ćwierci XIV w.



30. Wielki Mędromierz, zbiory parafialne, fragment płaskorzeźby
„Pokłon trzech króli” z ok. 1380—1390 r.

Również etnograficzny charakter, w niewielkim stopniu uzupełnionym innymi zabytkami, posiada muzeum parafialne w Iwkowej (il. 27—28), dużej wsi położonej na południe od Brzeska. Istniały tu jeszcze po 2 wojnie światowej dwa drewniane kościoły, ale parafialny spłonął niestety w 1952 r.¹³⁾ Zachował się szczęśliwie kościół cmentarny, jeden z najlepiej zachowanych w stanie pierwotnym drewnianych kościołów gotyckich w Małopolsce¹⁴⁾, sam przez się stanowiący typowy przykład kościoła-muzeum.

Ksiądz Jan Piechota w nowym, murowanym kościele parafialnym wygospodarował w pomieszczeniu na piętrze wieży salę ekspozycyjną, w której zgromadził zbierane w ciągu lat pasterzowania interesujące zabytki kultury ludowej, w szczególności piękny zespół rzeźb. Miał on zresztą zainteresowania folklorystyczne i zbierał rozmaite podania, opowieści, które opublikował drukiem¹⁵⁾. No i był wielkim przyjacielem historyków sztuki. Będąc już emerytem, gdyśmy go wspólnie z Marianem Korneckim poprosili, by nas podprowadził do dość oddalonego kościoła cmentarnego, podręptał chętnie, choć pogoda była zaiste pieska. Co gorsze po drodze pośliznął się na kładce i skapał w wezbranym strumieniu, co nie przeszkodziło mu wrócić do mieszkania, przebrać się i pójść z nami powtórnie do wspaniałego jodłowego zabytku.

Jak zaznaczyłem, wybrałem dla zilustrowania programu typowego muzeum parafialnego tylko dwa przykłady z Małopolski, a przecież na tym obszarze możnaby wyliczyć o wiele więcej takich inicjatyw. Etnograficzne bowiem zainteresowania przyniosły nie tylko zbiory, ale bywały często źródłem pewnych inspiracji, by wspomnieć dobrze znaną etnografom działalność ks. Edwarda Nitki w Paszynie, w którym za jego sprawą powstał nowy ośrodek twórczy¹⁶⁾, albo działalność ks. Jana Macha w Tokarni, obejmującą promocję rzeźbiarstwa Józefa Wrony i podsycanie miejscowej tradycji wykonywania ogromnych „palm” i sztucznych kwiatów¹⁷⁾.

Obecnie jednak chciałbym przedstawić kolekcje, które pojawiały się w wyniku osobistych zamięłowań księży. Kolekcje takie są zawsze zagrożone w swym

¹³⁾ M. Kornecki, Dawne drewniane kościoły i dzwonnice w diecezji tarnowskiej, „Currenda” 1986, nr 4—6, s. 196, il. 39—44.

¹⁴⁾ R. Brykowski, Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV wieku, Wrocław i in. 1981, wiele wzmianek, katalog s.v.

¹⁵⁾ Jan Piechota, Gawędy iwkowskie, Kraków 1976; tenże, Gawęda mojego dzieciństwa i wspomnienia z lat 1900—1918 — Warszawa 1987; tenże, Komedyje iwkowskie — gadki i klechdy, Warszawa 1982.

¹⁶⁾ A. Kroh, Paszyński ośrodek Plastyki ludowej, „Polska Sztuka Ludowa”, XXIX, 1975, nr 1—2, s. 95—104; tenże, Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich, Wrocław i in. 1979; tenże, Ksiądz Edward Nitka (1918—1981), „Polska Sztuka Ludowa” XXXVI, 1981, nr 3—4, s. 239—240 — w tym ostatnim tekście autor wspomina, że „bibliografia paszyńska, gdyby ją opracować, zawierałaby kilkaset pozycji w paru językach. Badano Paszyn od strony psychologii twórczości, pedagogiki społecznej, socjologii. Na podstawie tych badań powstało kilka prac magisterskich”.

¹⁷⁾ J. Furdyna, Józef Wrona — rzeźbiarz ludowy w Tokarni, „Polska Sztuka Ludowa”, XXV, 1971, nr 2, s. 99—102.

istnieniu i to właśnie niebezpieczeństwo, jak również fakt niedostatecznego udokumentowania zbioru pragnąłbym wskazać jako problem otwarty. Dwie tego rodzaju kolekcje, z którymi również zetknąłem się w czasie moich prac inwentaryzacyjnych są dobrym przykładem nietrwałości zbioru: jedna wprawdzie jeszcze w jakiejś mierze istnieje¹⁸⁾, drugi uległ tymczasem rozproszeniu, można więc chyba powiedzieć, że istnieć po prostu przestał.

Wieś Wielki Mędomierz jest — niezupełnie zgodnie ze swą nazwą — wsią raczej niewielką. Leży na skraju Borów Tucholskich i Krajny — w monografii Kaszub nie figuruje, ale chyba kulturowo jednak do nich przynależy¹⁹⁾. Na tych niezbyt urodzajnych obszarach rozwijała się kultura ludowa²⁰⁾, zabytków wytwarzanych przez artystów cechowych, czy w ogóle kwalifikowanych było niewiele. Tym większe było zaskoczenie, gdy w ramach prac inwentaryzacyjnych dotarliśmy tam i natrafili na interesujący zespół rzeźb oraz kilku zabytków (il. 29—30). O ich pochodzeniu dowiedzieliśmy się tylko tyle, że zgromadził je tylko jeden z poprzedników obecnego proboszcza — Sic transit²¹⁾.

Wielki Mędomierz ma dość starodawną metrykę: już w 1313 r. wzmiankowano wieś, jako nabytą przez pomorski ród Święców od Zakonu Krzyżackiego. W jego władanie powrócił jednak wkrótce, skoro już w 1356. wielki mistrz Winnrych von Kniprode nadał sołtysowi Mikołajowi Grellin przywilej na lokację wsi na prawie chełmińskim. Nie znamy czasu powstania parafii, ale przypuszczać można, że założono ją w związku z ową lokacją; gdybyśmy wiedzieli na pewno, że najstarsze zachowane na plebanii zabytki są lokalnego pochodzenia, wówczas ich datowanie potwierdzałoby tę hipotezę. Ale tego właśnie nie wiemy.

O kościele wzmianka pochodzi dopiero z 1631 r., kiedy konserwowano tu drewnianą świątynię. W 1839 r. wystawiono obecną, która należy do typu rozpowszechnianego, zwłaszcza na Pomorzu Zachodnim, przez pruskie „Bauamty”: bardzo prosta budowla zakończona apsydą zbudowaną z głazów granitowych, uzupełnianych w narożach i w obramieniach cegłą. Z uwagi na ową apsydę i na stosowanie łuków pełnych w otworach wejściowych i okiennych, typ ten można określić — trochę jednak na wyrost, jako neoromański.

¹⁸⁾ O ile mi wiadomo kilka rzeźb z kolekcji w Wielkim Mędrzechowie przyjętych zostało ostatnio do Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie i choć można uważać to za zniszczenie kolekcji przyznam się, że to ja podsunąłem dyrektorowi — ks. dr Romanowi Ciecholewskiemu — ten pomysł, wątpiąc w celowość utrzymania nieuporządkowanej i nieekspozowanej kolekcji daleko poza trasami turystycznymi.

¹⁹⁾ Kaszubi. Monografia socjologiczna, pod red. M. Latoszka, Rzeszów 1990, zwłaszcza § 11 rozdziału II, zob. też mapę zamieszczoną po s. 126: w tym ujęciu Wielki Mędomierz leży już poza Kaszubami.

²⁰⁾ B. Stelmachowska — Sztuka ludowa na Kaszubach, Poznań 1937.

²¹⁾ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. XI, Dawne województwo bydgoskie, pod. red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, zeszyt 17 Tuchola i okolice, opr. B. Biedrońska-Słota i I. Konopka, Warszawa 1979, s. 28—30.

W sąsiedztwie kościoła znajduje się drewniana dzwonnica oraz murowana plebania z tegoż mniej więcej czasu co kościół, całkowicie bezstylowa, zawierająca jednak wspomnianą kolekcję, złożoną z około dwudziestu rzeźb i obrazów. Rzeźby pochodzą z rozmaitych okresów, większość to dzieła „stylowe”, mniejsza część to wytwory ludowe. Na czoło wysuwają się rzeźby gotyckie i późnogotyckie, a zważywszy, że w Regionie Tucholi natrafiłiśmy poza tym już tylko na dwie dość podrzędne figurki (w Lubiewie i Pruszczu) powstaje pytanie skąd wzięły się tu rzeźby tak interesujące i różnorodne?

Na drugą połowę XIV w., a ściślej: na jego trzecią ćwierć, zadatowaliśmy rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz św. biskupa, zaś na lata 1380—90 płaskorzeźbę przedstawiającą monarchę w zbroi i stojącego za nim mężczyznę w kapturze²²⁾.

Płaskorzeźba ta, niewątpliwie stanowiąca pierwotnie część sceny Pokłonu Trzech Króli (zob. podobną na kwaterze tryptykowej w Łabedniku na Warmii) stylistycznie nawiązuje do rzeźby palrerowskiej, co przejawia się zarówno w typach fizjognomicznych, jak też charakterystycznej zbroi typu letnerowskiego²³⁾. Wystarczy przypomnieć klasyczne rzeźby z praskiej katedry: posąg św. Wacława lub postać Przemysła Ottokara z jego nagrobka²⁴⁾. Oczywiście nie chodzi w żadnym wypadku o inspirację bezpośrednią: płaskorzeźba w Wielkim Mędrzechowie odległa jest od zacytowanych dzieł swym dobrym ale podrzędnym poziomem cechowego snycerstwa. Również pozostałe rzeźby z XIV w. wykazują owe południowe inspiracje, na które dawno już zwrócono uwagę, przy czym nie należy zapominać że w obrębie takiego ujęcia mieszczą się nie wyłącznie Czechy, ale również andegaweńskie Węgry i ewentualność pośrednictwa Śląska czy Małopolski²⁵⁾. Takie właśnie inspiracje dostrzegalne są w rzeźbie Matki Boskiej z Dzieciątkiem, dla której analogii można szukać zarówno w Czechach (Madonny ze Strakoniec i Rouchova), jak i na Słowacji (figury ze Strážky u Ruskinowiec)²⁶⁾, z którymi spowinowacone są małopolskie zabytki ze Świącan, a zwłaszcza z Harklowej²⁷⁾. Z kolei smukła i niemal

²²⁾ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, cz. II, Paris 1957, s. 236 nn.

²³⁾ Zbroja taka, złożona z płyt żelaznych dostosowanych do kształtu ciała, miała charakterystyczny pas klamrowy opuszczony na biodra, zob. Z. Żygulski jr., *Broń w dawnej Polsce*, Warszawa 1975, s. 104, il. 49a.

²⁴⁾ A. Kutál, D. Libál, A. Matějček, *České umění gotické*, t. I, Stavutelsví a sochařství, Praha 1949, il. 162 i 166.

²⁵⁾ Wskazywaliśmy na te kierunki inspiracji w artykule: T. Chrzanowski i M. Kornecki, *Dwa gotyki pomorsko-pruskie: krzyżacki i mieszczański*, „Zeszyty Naukowe KUL”, XXVII, 198, nr 2(106) s. 3—33.

²⁶⁾ Kutál i in. op. cit. il. 130, 131, 133; K. Vaculik, *Alte slovakische Kunst*, Slovenská Narodní Galerie 1978, il. 7 i 9.

²⁷⁾ T. Chrząbowski i M. Kornecki, *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej*, „Nasza Przyszłość”, t. XLVI, 1976, s. 125, il. 27 i 29.

wyzbyta kontrapostu rzeźba św. biskupa ma swoje konekcje zarówno praskie (posąg św. Wojciecha ze staromiejskiej Bramy Mostowej²⁸⁾ jak i śląskie²⁹⁾.

Późniejsze zabytki zgromadzone w Wielkim Mędrzechowie (krucyfiks znajdujący się w kościele oraz drugi mniejszy i grupa św. Anny Samotrzcę na plebanii) prezentują różne odmiany prymitywizacji, a zarazem dekoracyjnej stylizacji. Szczególnie interesująca jest rzeźba św. Anny Samotrzcę, zapewne przez dłuższy czas narażona na działania atmosferyczne (przechowywana w kapliczce?), co sprawiło, że specyficznych właściwości nabrała tu spękana, „szorstka” faktura. Stylizacja przejawia się zwłaszcza w do pewnego stopnia zmechanizowanej dekoracyjności szaty, gęsto udrapowanej, ale uniezależnionej jakby od anatomii ukazujących osób.

Kolekcja w Wielkim Mędrzechowie, poza pewnymi wyjątkami (fragmenty ołtarzy, szczytce do wykonywania opłatków, chorągiewka z dachu — zapewne dzwonnicy) miała charakter dość jednolity. Zupełnie odmienna była ta, która niegdyś znajdowała się w Ligocie Turawskiej, położonej w samym sercu Śląska Opolskiego. Kolekcję tę zgromadził w czasie długiego życia ksiądz Józef Christian. Kiedy w 1964 r. dotarliśmy wraz z Marianem Korneckim do owej zamożnej wsi, ks. Christen żył jako emeryt w części plebanii, a pokoje przezeń zamieszkane wypełnione były najrozmaitszymi przedmiotami, w większości zabytkowymi (il. 31—32), a także sporą biblioteką. Zgodnie z obowiązującymi przepisami kolekcji, jako własności prywatnej, nie wciągnęliśmy do opracowywanego kolejnego zeszytu Katalogu Zabytków³⁰⁾, robiąc tylko dla własnego użytku notatkę o tym co oglądaliśmy. Tak więc drukiem udokumentowane zostały tylko te przedmioty, które ks. Christen przekazał do kościoła. Ta okazała budowla zbudowana została w 1936 r., a do 1945 r., w którym spłonął, istniał tu kościół drewniany. Do tego nowego kościoła ówczesny proboszcz przekazał szereg zabytków ze swego nowego zbioru, by wspomnieć szereg rzeźb, w tym trzy późnogotyckie. Do nowego wystroju dołączone też zostały fragmenty zabytkowe, czasem w dość niezwykły sposób, otóż zagrodę na chrzcielnicę wykonano wykorzystując na ten cel barokową szafę gdańską. Także w ołtarzu głównym i na ambonie umieszczono fragmenty barokowej snycerki. A jako podstawę skarbony wykorzystano fragment bogato profilowanej belki stropowej. Niestety, jak to zwykle bywa z kolekcjami tego typu,

²⁸⁾ Kutal i in., op. cit. il. 186.

²⁹⁾ Spośród wielu przykładów, których proveniencję można wyprowadzać jeszcze od romańskich i gotyckich figur-kolumn warto przytoczyć rzeźbę św. Mikołaja z Ligoty Prószkowskiej; M. Kornecki, Rzeźba gotycka na Śląsku Opolskim do połowy XV wieku, „Opolski Rocznik Muzealny”, t. 14, 1970, s. 306, il. 2.

³⁰⁾ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. VII Województwo opolskie, zeszyt 11, Miasto Opole i powiat opolski, opr. T. Chrzanowski i M. Kornecki oraz S. Gumiński i A.M. Olszewski, Warszawa 1968, s. 88 — ilustracje ukazujące znajdujące się w kościele zabytki pochodzące ze zbiorów ks. Christena: 229, 239, 242, 308, 345—6.



31. Ligota Turawska, zbiory ks. Christena, Pietà, rzeźba z ok. 1500 r.



32. Ligota Turawska, zbiory ks. Christena, rzeźby św. Sebastiana i Chrystusa Frasobliwego z ok. połowy XVI w.

proweniencja poszczególnych zabytków była niewiadoma, starszek ksiądz pamiętał już tylko o pochodzeniu niektórych zabytków i tak np. powiedział nam, że cztery umieszczone na zewnątrz i w kruchcie płyty żeliwne, zapewne dawne epitafia renesansowe, silnie uszkodzone w pożarze, pochodzą z kościoła św. Maurycego we Wrocławiu.

Z pobieżnej notatki wykonanej po wizycie w Ligocie Turawskiej stan kolekcji, pomijając bibliotekę, przedstawiał się następująco: składały się na nią meble, m.in. dwa sekretarze — barokowy z przełomu w. XVII i XVIII oraz rokokowy, intersjowany, empirowe szafy biblioteczne i polichromowana ława ludowa; było sporo rzeźb, w tym aż sześć późnogotyckich: Pieta z 1 połowy XV w., figurka św. Barbary z 2 połowy XV w., rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z około 1500 r. i z tegoż czasu figurka Chrystusa Frasobliwego oraz popiersie biskupa, a wreszcie z zaawansowanego już XVI w. figurka św. Sebastiana. Było kilka obrazów — o trzech napisaliśmy zdawkowo, że zapewne włoskie z XVII w. jeden był natomiast typowym śląkim obrazem epitafijnym lub wotywnym ze sceną Ukrzyżowania i datą 1559, w rodzaju tych, które niegdyś skrzętnie opisała Bożena Steinborn³¹⁾ i wreszcie były też trzy zegary, z których dwa empirowe, trzeci istne cymelium: roboty niemieckiej (zapewne norymberskiej) z około 1600 r., wieżycowy, z grupą Ukrzyżowania na obracającym się globie ziemskim.

Te wszystkie zabytki przejęła, po śmierci ks. Christena, jego rodzina i jedyne co zdołał uzyskać ówczesny proboszcz katedry opolskiej, niezwyklej zacności i zasług ks. kanonik Antoni Jokiel, to owa figura Matki Boskiej z dzieciątkiem, która stanowi dziś ozdobę kaplicy Seminarium Opolskiego.

Oczywiście: nawet pobieżne rozeznanie wskazuje, że wspomniana tu kolekcja nie miała charakteru konsekwentnego i naukowo ukierunkowanego zbioru, ale czy kolekcje muszą zawsze charakter taki posiadać? Czy nie wystarczy, że gromadzą i ocalają — jak owe przepalone i skorodowane płyty żeliwne czy fragment belki stropowej, rozmaite świadectwa naszej przeszłości. Niniejszy, wspomnieniowy raczej tekst miał na celu wskazanie jedynie zagadnienia, które w przyszłości wymaga naukowych badań. Ocalać bowiem należy nie tylko przedmioty, choć te na pierwszym miejscu, choć te na pierwszym miejscu, ale także wszelkie informacje dotyczące ich pochodzenia, a także dotyczące ludzi, którzy je zgromadzili i przekazali, w myśl sentencji umieszczonej nad wejściem do puławskiej Świątyni Sybilli: PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI³²⁾.

³¹⁾ B. Steinborn, Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520—1620, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. IV, 1967, s. 7—125.

³²⁾ Pięknie pisze o tym przesłaniu Z. Żygulski jr., Zarys historii Zbiorów Czartoryskich [w:] Muzeum Narodowe w Krakowie — Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków, Warszawa 1978, s. 32.

W ZBROJOWNI ZAKONU MALTAŃSKIEGO Polscy muzeolodzy — konsultantami UNESCO na Malcie w 1969 r.

Gdy w 1964 r. Malta została ogłoszona niezależnym krajem po 164 latach władania wyspą przez Imperium Brytyjskie, wszechstronnej pomocy młodemu państwu udzieliła Organizacja Narodów Zjednoczonych. Przez szereg lat zjeżdżali na Maltę eksperci i konsultanci ONZ z zakresu ekonomii, finansów, rolnictwa i wyżywienia, planowania przestrzennego i innych. Nie brakło też konsultantów z UNESCO działających w dziedzinie kultury i sztuki, ochrony zabytków oraz muzealnictwa. Wszak Malta to wielkie skupisko światowego dziedzictwa kultury, zabytków architektury, poczynając od świątyń megalitycznych sprzed 3000 lat po kościoły, pałace i całe zespoły fortyfikacji budowane od XVI do XVIII w., a wszystko to wypełnione dziełami sztuki i rzemiosła artystycznego.

Jednym z problemów w dziedzinie muzealnictwa na wyspie, wymagającym rozpoznania przez UNESCO i doradztwa dla nowych władz Malty, była wspaniała zbroyownia w dawnym Pałacu Wielkiego Mistrza Zakonu Kawalerów Maltańskich w stolicy Malty — Valletcie. Zbroyownia wypełniona ogromnej wartości zabytkami oręża, związanymi z dziejami Zakonu Maltańskiego, była zaniechana i wymagała naukowo pojętej modernizacji. Malta nie posiadała specjalistów w tym zakresie.

Centrala UNESCO w Paryżu, biorąc pod uwagę wysoki poziom muzealnictwa polskiego, zwróciła się w końcu 1968 r. do Polski z propozycją wskazania dwóch specjalistów z dziedziny muzealnictwa wojskowo-historycznego, a w szczególności bronioznawstwa, metod ekspozycji i konserwacji zabytkowego oręża. Ich zadaniem miał być wyjazd na Maltę jako konsultantów UNESCO celem zbadania stanu zbiorów Zbrojowi w Valletcie, opracowania programu inwentaryzacji, prawidłowej ekspozycji i konserwacji tych zbiorów, prueprowadzenia instruktażu na miejscu oraz sporządzenia pisemnego raportu dla władz Malty i UNESCO w Paryżu. Warunkiem wymaganym od kandydata na konsultanta prócz wiedzy fachowej była znajomość języka angielskiego.

Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie zarekomendowało do wypełnienia tych zadań najwybitniejszego polskiego historyka-bronioznawcę i muzeologa Zdzisława Żygulskiego (jun) kuratora Muzeum im. Czartoryskich w Krakowie. Drugim rekomendowany, był wicedyrektor Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, konserwator oręża mgr Aleksander Czerwiński (niżej podpisany). Obaj kandydaci zostali zaakceptowani przez UNESCO i skierowani jako konsultanci na Malte.

Wiadomość o akceptacji przez UNESCO mojej kandydatury na konsultanta w sprawie Zbrojowni Kawalerów Maltańskich, przyjąłem jako zaszczyt, ale jednocześnie z obawą, czy podołam temu odpowiedzialnemu zadaniu. Uspokoiłem się, jednak poinformowany o tym, że mam jechać razem z Zdzisławem Żygulskim, którego ceniłem jako znakomitego znawcę historycznego oręża i historyka sztuki o wielkiej wiedzy oraz doświadczonego muzealnika. Byliśmy obaj w miłych, koleżeńskich stosunkach, podbudowanych dodatkowo wspólnotą młodzieńczych wspomnień. On lwowiak, a ja wołyniak, blisko ze Lwowem związany przez zamieszkałą tam rodzinę oraz jeden rok szkolny 1939/40 spędzony w czwartej klasie IV Gimnazjum we Lwowie przy ul. Ujejskiego.

W przygotowaniach przedwyjazdowych w zakresie przeglądania literatury dotyczącej historii Zakonu Maltańskiego oraz samej Malty, dostarczyła obu nam cennych informacji lektura 22 stronicowej relacji pt. „Notatki z podróży na Malte — 27.XII.1960 — 15.I.1961 r. „napisanej przez mego stryja — Pawła Czerwińskiego (zmarłego w 1962 r.). Jako kawaler maltański i autor przygotowanej książki „Zakon Maltański i stosunki jego z Polską na przestrzeni dziejów” (wydanej w Londynie przez Polski Ośrodek Naukowy po śmierci autora), Paweł Czerwiński jeździł na Malte celem poszukiwań źródłowych w Królewskiej Bibliotece Maltańskiej w Valletcie oraz w tamtejszym Archiwum. Jego notatki zawierały szereg bardzo istotnych spostrzeżeń, uwag i opisów ważnych dla nas miejsc, a także nazwiska osób, które mogły nam być potrzebne. Był tam nawet adres i opis hoteliku w którym mieszkał, położonego wygodnie w bliskości Pałacu Wielkiego Mistrza. Ta informacja też się nam przydała.

Z Warszawy wylecieliśmy w mroźny dzień 20 stycznia 1969 r. W Paryżu pracował wówczas w UNESCO Andrzej Szpakowski z Muzeum Narodowego w Warszawie. Przedstawił on nas panu H. Daifuku z Division de Musées, który udzielił instruktażu dotyczącego naszego zadania w Zbrojowni w Valletcie. 23 stycznia 1969 r. wylądowaliśmy na Malcie, tam w kontraście do zaśnieżonego lotniska w Warszawie, zieleniła się trawa utkana drobnymi kwiatuskami, jak majowa łąka w Polsce.

Powitał nas na lotnisku pan Charley Zammit, Maltańczyk, dyrektor Muzeum Narodowego w Valletcie, którego oddziałem jest Zbrojownia. Wjeżdżając samochodem do Valetty podziwialiśmy otaczające to miasto

fortyfikacje. Mury, bramy i wszystkie budynki wzniesione z lokalnego kamienia, o charakterystycznym żółtawym zabarwieniu, nawet w zimowym słońcu śródziemnomorskim promieniają specyficznym, ciepłym kolorytem. Z okna pokoju hotelowego (tego samego w którym 8 lat wcześniej mieszkał stryj) roztaczał się wspaniały widok na błękitną Wielką Zatokę i po jej drugiej stronie piętrzące się potężne mury fortu św. Anioła, który odegrał kluczową rolę podczas tureckiego oblężenia Malty 1565 r.

Jest już popołudnie. Dyrektor Zammit pozostawia nas w hotelu. Nazajutrz rano mamy przyjść do niego do Muzeum Narodowego dla omówienia planu pracy i stamtąd udamy się do Zbrojowni. Jesteśmy ogromnie jej ciekawi. Do zmroku jest jeszcze sporo czasu, więc ruszamy zobaczyć miasto. Chociaż jest styczeń, jest ciepło, około 18°C. i takie miękkie powietrze. Valletta zajmuje koniec długiego, wąskiego półwyspu, położonego pomiędzy dwiema zatokami, głęboko wciętymi w ląd. Wąskie uliczki miasta krzyżują się pod kątem prostym, a w perspektywie ulic biegnących w poprzek półwyspu, połyskuje błękitne morze zlewające się z błękitnym niebem na horyzoncie. Miasto przecina wzdłuż pryncypalna, szeroka ulica Kingsway, prowadząca od ufortyfikowanej bramy wjazdowej — Kingsgate do cypla kończącego półwysep. Cypla strzeże stary fort St. Elmo, mający krwawe zdobycie przez Turków w czasie wielkiego oblężenia 1565 r., gdy miasto Valleta jeszcze nie istniało. Zostało ono zbudowane po tureckim oblężeniu, zwycięsko odpartym przez joannitów pod wodzą Wielkiego Mistrza Jean De La Valette. Jego imię nadano miastu, które zbudowano według jednolitego planu (jak nasz Zamość) wykorzystując obronne walory półwyspu dodatkowo ufortyfikowane. Mury i bastiony opasują całe miasto wzdłuż brzegów obu zatok, a od strony lądu szczególnie silne fortyfikacje oddzielają Vallettę od przedmieścia Floriana, również potężnie ufortyfikowanego. Stolica państwa zakonnego, groźna potęgą swoich obwarowań strzegących liczne kościoły, pałac Wielkiego Mistrza i wspaniałe siedziby poszczególnych grup narodowościowych rycerzy zakonnych (zwane oberżami) przywodzi na myśl historię Zakonu, który władał Maltą przez 268 lat i wziął od niej swą do dziś używaną nazwę.

Zakon Rycerzy-Szpitalników Św. Jana Jerozolimskiego, w skrócie joannitów, zwany Zakonem Maltańskim, a jego członkowie kawalerami maltańskimi, wywodzi swój rodowód od czasów wypraw krzyżowych i walk o Ziemię Świętą. Początkowo w XI wieku było to Bractwo Szpitalne (Fratres Serventes) prowadzące szpital-hospicium w Jerozolimie. Z czasem powstał zakon na usługi chorych i cierpiących oraz dla opieki nad pielgrzymami odwiedzającymi Grób Chrystusa. Bracia przyjęli regułę Św. Augustyna oraz czarny ubiór, na którym widniał biały krzyż po lewej stronie piersi. Rozdwojone końce ramion krzyża symbolizowały osiem błogosławieństw. Ten typ krzyża jest do dziś zwany krzyżem maltańskim. W czasie walk bracia przywdziewali czerwone tuniki z prostym białym krzyżem na piersi.

W 1113 roku Papież Paschalis II zatwierdził regułę Zakonu. Wkrótce nabrał on charakteru zakonu rycerskiego, samarytańsko-wojennego, którego obowiązkiem miało być nie tylko szpitalnictwo i opieka nad pielgrzymami ale również walka o utrzymanie Ziemi Świętej i obrona chrześcijaństwa.

Dzięki donacjom, także dobrom zapisywanym przez panujących i możliwych w wielu krajach Europy, Zakon росł w zamożność i znaczenie.

W r. 1187 Jerozolima została zdobyta przez Saladyna, sułtana Egiptu i Syrii. Rycerze Zakonu Św. Jana Jerozolimskiego dzielnie walczyli w obronie miasta, a następnie uczestniczyli w próbach jego odzyskania. Ich siedzibą stał się wspaniały Krak des Chevaliers na granicy Syrii oraz warowny zamek w Magracie. Podczas walk o odzyskanie Jerozolimy joannici bazowali w Akrze, a gdy i to miasto zostało zajęte przez muzułmanów, osiedli w 1291 r. na Cyprze. W 1309 udało im się zdobyć wyspę Rodos, którą objęli we władanie na 214 lat, tworząc bastion chrześcijaństwa strzegący wschodniej części Morza Śródziemnego.

Ufortyfikowana wyspa, bitni rycerze zakonu i ich silna flota tworzą zapórę przeciw ekspansji tureckiej na posiadłości Bizancjum. Rycerze rodyjscy, jak ich wówczas zwano, są równocześnie opiekunami i szpitalnikami dla pątników pielgrzymujących do Ziemi Świętej. Na morzu walczą z arabskimi piratami, odbijają chrześcijańskich jeńców przykutych jako wiosłarze na tureckich galerach. Turcy bezskutecznie próbują zdobyć wyspę w 1480 r. W 42 lata później sułtan Sulejman Wspaniały gromadzi wielkie siły i oblega Rodos. W ciągu 220 dni dzielnie broni wyspy 700 rycerzy zakonników z 8000 załogi, jednak 1 stycznia 1523 Zakon zmuszony jest honorowo kapitulować wobec przeważających sił tureckich i głodu. Joannici mogą opuścić wyspę i na trzech galerach żeglują na Kretę. Przez siedem lat trwa tułaczka bezdomnego Zakonu, wreszcie w 1530 r. cesarz Karol V oddaje joannitom wyspy Malte i Gozo w suwerenne władanie.

Wielki Mistrz joannitów (1530—1534) Francuz, Philippe Villiers de l' Isle-Adam otrzymał klucze od miasta Mdiny (Mediny) ówczesnej stolicy Malty (Citta Notabile), jako symbol objęcia wyspy w posiadanie zakonu. Wyspy były jednak ubogie, skaliste i bezwodne, mówiono, że nie są warte pergaminu, na których spisano akt donacji i gdyby nie pszenica sprowadzana z Sycylii, jałowe skały nie wyżywiłyby swoich mieszkańców. Jednak strategiczne położenie Malty na Morzu Śródziemnym miało ogromne znaczenie dla rycerskiego zakonu walczącego z ekspansją islamu.

Głównej siedziby Zakonu nie umieszczono w małej Medinie. Na założenie siedziby obrano rejon Wielkiej Zatoki, na północno-wschodnim wybrzeżu Malty. Zatoka stwarzała naturalne warunki, dogodne dla obronnego portu. Na wysuniętym w poprzek Zatoki półwyspie Birgu, zbudowane zostało ufortyfikowane miasto z kościołem Św. Jana (nazwane później Vittoriosa). Na cyplu przed miastem wzniesiono potężny Fort Św. Anioła (St. Angelo).

Przeciwniegi brzeg Wielkiej Zatoki stanowił rozległy półwysep (dzisiejszy teren Valletty), na jego cypłu zbudowano Fort St. Elmo, strzegący wraz z Fortem St. Angelo wejścia do Wielkiej Zatoki. Na równoległym do Birgu, sąsiednim półwyspie wzniesiono obwarowania zwane Fortem Św. Michała (St. Michael). Zbudowany później półwysep otrzymał używaną do dziś nazwę Senglea, od nazwiska jednego z Wielkich Mistrzów. Obronne wartownie i nadbrzeżne wieże obserwacyjne rozmieszczono na terenie całej wyspy. Nie zabrakło też szpitala zgodnie z regułą Zakonu. Rozbudowywana wojenna flota maltańska stała się postrachem dla galer tureckich i arabskich, a zwłaszcza dla tunezyjskich i algierskich piratów. Zdobywane łupy były jednym ze źródeł bogactwa Zakonu.

Głównymi budowniczymi miast i fortyfikacji na Malcie byli Wielcy Mistrzowie: Juan De Homedes (1536—1553) — Aragańczyk, Claude De La Sengle (1553—1557) Francuz oraz Jean de La Valette Parisot (1557—1568) — Francuz. Zwłaszcza ostatni uczynił bardzo wiele dla wzmocnienia obronności wyspy, nieporównywalnie gorzej ufortyfikowanej od poprzedniej siedziby Zakonu na Rodos. A przecież Imperium Otomańskim władał nadal sułtan Sulejman Wspaniały, którego wojska przed trzydziestu paru laty wyparły Joannitów z Rodos. Będący na usługach sułtana, wielki korsarz Dragut zorganizował napad na Malte, wkrótce po objęciu jej przez Zakon Rycerzy Św. Jana Jerozolimskiego. Ponownie w roku 1551 flota turecka Sinan Paszy próbowała atakować wyspę, jednak obie te próby nie powiodły się i atakujący zostali odparci.

Sułtan Sulejman Wspaniały nie dał jednak za wygraną w wysiłkach pokonania Joannitów i w roku 1565 wielka flota złożona ze 188 okrętów tureckich pod wodzą admirała Piali, mając na pokładach 40.000 wojska dowodzonego przez wielkiego wezyra Mustafę wylądowała w nieufortyfikowanej zatoce na Malcie. Rozpoczęło się wielkie oblężenie wyspy.

La Valette zdołał jednak wcześniej zgromadzić na Malcie zakonnych rycerzy z krajów europejskich, głównie Francuzów, Włochów i Hiszpanów. Zaopatrzył też wyspę w broń i amunicję. Łączne siły obrońców składały się z 600 kawalerów oraz około 9000 najemnych żołnierzy, w większości Maltańczyków. Działania wojenne rozegrały się wokół Wielkiej Zatoki. Padł Fort St. Elmo; zażarta obrona Birgu i Fortu St. Michael wstawiła Rycerzy Maltańskich i ich wodza na cały świat. Oblężenie trwało od 18 maja do 8 września. Turcy nie osiągnąwszy sukcesu, ze stratą wielu tysięcy żołnierzy, wyczerpawszy zapasy żywności odpłynęli z Malty. Zwycięstwo zostało okupione śmiercią około 300 rycerzy i 1000 poległych żołnierzy.

Zakon zyskał na znaczeniu i sławie, napływały pieniądze i dary z całego chrześcijańskiego świata, który teraz dopiero docenił niebezpieczeństwo zagrażające mu ze strony Imperium Osmańskiego. Papież chciał nadać Wielkiemu Mistrzowi kapelusze kardynalski, ale La Valette odmówił przyjęcia.

Otrzymał natomiast od Filipa II, króla Hiszpanii w złoto oprawną i wysadzaną brylantami broń, rapier i szpadę, z napisem na główniach: „plus quam valette valet”.

Zniszczenia wojenne zostały szybko usunięte i rozpoczęto budowę nowej, warownej stolicy Zakonu, którą nazywano imieniem zwycięskiego Wielkiego Mistrza. Miasto Valletta powstało według projektu architekta Francesco Laparelli da Cortona oraz Maltańczyka Gerolamo Cassar. Ostatni był projektem dwu najbardziej prestiżowych budowli — Pałacu Wielkiego Mistrza (Magisterialnego); kamień węgielny położono w 1572 roku oraz katedralnego kościoła konwentualnego św. Jana, który zaczęto wznosić w 1573 r.

Do skarbów sztuki i historii w Valletcie należą freski na ścianach Sali Wielkiej Rady w Pałacu Wielkiego Mistrza. Włoski malarz Mateo Perez, d' Alleccio, działający na Malcie w latach 1576—1581, odtworzył w 12 wielkich scenach fugalnych, rozgrywających się na tle realistycznego pejzażu Malty, dzieje odparcia przez Kawalerów Maltańskich wielkiego oblężenia tureckiego w 1565 r. Freski namalowane w kilkanaście lat po oblężeniu powstały niewątpliwie w oparciu o relacje uczestników, naocznych świadków wydarzeń wojennych, są więc kapitalnym źródłem ikonograficznym do studiów nad historią uzbrojenia, fortyfikacji oraz sposobów walki Kawalerów Maltańskich i ich tureckich przeciwników. Oddają też bardzo wiernie topografię Malty a zwłaszcza Wielkiej Zatoki — głównej sceny tych wydarzeń.

Okres największej świetności Zakonu Maltańskiego przypada na resztę XVI po początek XVIII wieku. Potem zmalało znaczenie militarne Zakonu. Rewolucja przyniosła konfiskatę dóbr maltańskich we Francji, co osłabiło ekonomicznie Zakon, aż wreszcie kres jego władania Maltą w ciągu 268 lat przyniosło zajęcie w 1798 r. wyspy przez wojska Napoleona wyprawiającego się do Egiptu. Wielki Mistrz Ferdynand De Hompesch (baron austriacki) wraz ze znajdującymi się na wyspie kawalerami opuścił Maltę udając się do Rzymu.

Napoleon ogłosił kościoły i pałace Malty ze sreber i złota, które kazał przetopić na opłacenie żołdu swemu wojsku, Złoty rapier i wysadzaną brylantami szpadę La Valetty zabrał ze zbrojowni i odesłał do Paryża, gdzie oba te historyczne okazy wspaniałej broni pozostają do dzisiaj.

Takie oto refleksje wzbudził nasz spacer po Valletcie a potem wyprawa na drugą stronę Wielkiej Zatoki dla zwiedzenia miejsc sławionych obroną w czasie tureckiego oblężenia w 1565 r.

Ale wróćmy do Pałacu Magisterialnego w Valletcie. Oto przy nim, za rządów Wielkiego Mistrza Manuelo Pinto de Fonceca (1741—1773), została zbudowana z przeznaczeniem na zbrojownię ogromna sala długości 84 m szerokości 12 m i wysokości 10,5 m. Zbrojownia miała służyć zarówno do przechowywania broni użytkowej jak też trofeów wojennych oraz zbioru dawniejszego oręża o charakterze pamiątkowym i paradnym, dodającym

splendoru arsenałowi rycerskiego zakonu. O tym, jak duże miało to znaczenie świadczy fakt umieszczenia zbrojowni bezpośrednio w Pałacu Wielkiego Mistrza.

Sądzić należy, że Wielki Mistrz Pinto de Fonceca wznosząc tę wspaniałą zbrojownię przy pałacu, kierował się dawnym zwyczajem utrzymywania centralnej zbrojowni w głównej siedzibie Zakonu. Prawa zakonne nakazywały, aby kawalerowie przybywający na Maltę posiadali własną broń i zbroję, które należało utrzymywać w porządku i gotowości bojowej. W r. 1555 Wielki Mistrz Claude De La Sengle wydał zarządzenie nakazujące, aby wszelka broń i zbroje, włączając tę po zmarłych kawalerach była deponowana w zbrojowni zakonnej.

Zbrojownia była też oczywiście zaopatrywana poprzez zakupy broni ze skarbu zakonnego, a za uzbrojenie wypożyczane ze zbrojowni przez kawalerów udających się na wyprawy wojenne należało płacić kaucję przewyższającą nawet wartość wypożyczanego uzbrojenia. Miało to zapewnić zwrot depozytu i zapobiegać uszczupleniu zasobów uzbrojenia.

Autor pierwszego katalogu najcenniejszych obiektów zbrojowni, sporządzonego około 1900 roku, Guy Francis Laking¹⁾ przytacza informację, że w XVI w. za wypożyczone napierśnik, hełm i pikę pobierano kaucję o 1/3 wartości faktycznej większą, aby zagwarantować ich zwrot do zbrojowni. Tenże autor podaje, iż w 1674 r. Wielki Skarbnik zakonu wydał zarządzenie, aby zgodnie z poleceniem Wielkiego Mistrza 1/3 wartości napierśników i hełmów wydanych załogom galer, była wciągnięta do księgi zobowiązań jako ich obciążenie, i tak za:

napierśnik	— 15 scudów
hełm	— 5 scudów
pikę	— 50 tari
muszkiet mediolański	— 4 scudy
bandolier	— 8 tari

Sumy te były kredytowane do czasu zwrotu broni.

Zbrojownia w tym czasie posiadała: „Tylko 550 napierśników, 4400 hełmów lekkich i ciężkich, które wszystkie są potrzebne. Pik nie ma więcej jak 4000. Zbrojownia obecnie jest zaopatrzona w 5507 muszkietów nie licząc muszkietów mediolańskich, których jest 3431 oraz 10296 strzelb i arkebuzów, co razem z bronią oczekiwaną z Zatoki Biskajskiej — 4000 muszkietów i 2000 arkebuzów jest ilością wystarczającą do obrony, nie licząc dużej ilości broni w domach prywatnych i we wsiach. Zaleca się pobieranie opłat za muszkiety mediolańskie. Ze te pieniądze Skarb może zakupić nowe tego samego kalibru

¹⁾ A Catalogue of the Armour and Arms in the Armoury of the Knights of St. John of Jezusalem, Now in the Palace, Valletta, Malta by Guy Francis Laking M.V.O. F.S.A. Keeper of the King's Armoury. London, Bradbury Agnew & co. LD (b.r.w.).

w Mediolanie. To samo dotyczy bandolierów, które raz wydane nie mają być zwracane, ponieważ zawsze bywają nawpół zniszczone i popękane. Jest ich teraz około 8000 włączając te 4000 od Wielkiego Mistrza Lascarisa doskonałej jakości, które muszą być zachowane”²⁾.

I jeszcze jedno zarządzenie z 1762 r., które mówi o „montowaniu części ze starszej, zepsutej broni palnej, do nowych luf, zamki i krzesiwa mają być wykorzystane. Nie nadające się lufy i części żelazne należy dostarczać do składów miejskich i sprzedąć na rachunek Skarbu”³⁾.

W 36 lat po ukazaniu się tego zarządzenia zbrojownia wraz z całą Malta znalazła się we władaniu Francuzów. Można przypuszczać, że oprócz wspomnianych wcześniej, drogocennych okazów rapiera i szpady La Valetty zabranych przez Napoleona, ze zbrojowni ubyło wiele innej broni, zwłaszcza palnej, która miała jeszcze walory użytkowe.

150 lat władania brytyjskiego pozostawiło na Malcie trwałe ślad. Językiem oficjalnym stał się angielski, wyspą rządził gubernator z ramienia korony brytyjskiej. Od gubernatora zależały losy zbrojowni.

Pierwsza połowa XIX wieku nie była dla zbrojowni pomyślną. Zamieniono ją na wojskowy arsenał brytyjski, a miejsce starej broni zajęły tysiące karabinów z bagnietami, pistoletów i lanc kawalerskich przysyłanych z londyńskiej zbrojowni w Tower (il. 33). Zbroje i starą broń z czasów Zakonu Maltańskiego użyto do dekoracji arsenału, zawieszając ją na ścianach pod sufitem. W tamtym czasie strop zbrojowni podpierały szeregi drewnianych, cienkich kolumn, na których upięto dekoracyjne pęki z lanc, uformowane na podobieństwo stylizowanych kolumn palmowych, nawiązujących do modnego wówczas stylu „egipskiego”. Litografia z ok. 1850 r. zachowana w Muzeum Narodowym Malty pozwoliła nam na ustalenie ówczesnego wyglądu zbrojowni.

W latach 1858—1864 brytyjskim gubernatorem Malty był Sir Gaspard de Marchant, miłośnik i znawca zabytków. Pod jego osobistym kierunkiem ze zbrojowni pałacowej usunięto brytyjską broń użytkową i przywrócono jej wygląd rycerskiego arsenału, starą broń i zbroje Kawalerów Maltańskich oczyszczono i rozmieszczono w sposób dekoracyjny. Wiele zbroi otrzymało drewniane manekiny, a przy nich i wśród rozwieszanej broni pojawiły się tarcze z papier-mache z krzyżami maltańskimi i dekoracyjnymi emblematami poszczególnych grup językowych Kawalerów Maltańskich (il. 34).

Ten romantyczny wystrój przetrwał do przełomu XIX i XX wieku, kiedy to kolejny gubernator Malty lord Genewell zainicjował nową przebudowę zbrojowni. W wielkiej sali usunięto kolumny i ułożono strop na samonośnej konstrukcji stalowej. Do opracowania programu zbrojowni zaproszony został największy ówczesny znawca dawnego oręża — Guy F. Laking, kustosz

²⁾ jw.

³⁾ jw.



33. Zbrojownia pałacowa w Valletcie wg litografii z ok. 1850 r.



34. Zbrojownia pałacowa w Valletcie urządzona za czasów sir Gasparda Le Merchant, Gubernatora Malty (1858—1864)

Zbrojowni Dworu Królewskiego Anglii. Według jego opracowania sklasyfikowano zasoby zbrojowni i 464 obiekty zostały po raz pierwszy zinwentaryzowane i opisane. Do ich eksponowania wykonano ogromne witryny ustawione pośrodku sali. Pod ścianami stanęły mniejsze, oszklone witryny dla zbroi, natomiast na ścianach zawieszono w formie panopliów, ogromną ilość broni i części zbroi. Wykorzystane zostały w tej aranżacji również makiety tarcz dekoracyjnych z poprzedniego wystroju zbrojowni. W paradnym korytarzu, wiodącym ze zbrojowni do wnętrza Pałacu Wielkiego Mistrza ustawiono szereg półzbroi na całopostaciowych drewnianych manekinach. Ściany korytarza udekorowano wielkimi portretami katolickich władców państw Europy z przełomu XVI i XVII wieku. Znalazł się tam również portret polskiego króla Zygmunta III Wazy.

Takie urządzenie zbrojowni przetrwało z niewielkimi zmianami do czasów II Wojny Światowej. Malta będąca ważną bazą floty brytyjskiej, zwana „niezatapialnym lotniskowcem”, była celem nieustannych nalotów i bombardowań lotnictwa włoskiego i niemieckiego. W kwietniu 1942 r. bomby spadły na pałac i zbrojownię. Zbiory ocalały, ukryte w bardziej bezpiecznych miejscach. Po wojnie odbudowane zostały poważnie zniszczone zabytki Valletty, w tym również Pałac Wielkiego Mistrza i zbrojownia. Wydobyte z ukrycia wróciły na dawne miejsce. Do zabytkowego oręża dodano eksponaty z czasów I i II Wojny światowej i w 1948 r. zbrojownia została udostępniona dla zwiedzających.

Te wiadomości o dziejach zbrojowni zaczerpnęliśmy z wieczornej lektury niezbyt licznych materiałów, dostarczonych nam przez dyrektora Muzeum Narodowego Malty Ch. G. Zammita.

Rankiem 24 stycznia, pełni ciekawości idziemy do Zbrojowni. Wrażenie ogromne, olbrzymia sala o kamiennej posadzce, ze ścianami od dołu do góry zawieszonymi różnorodną bronią, hełmami i częściami zbroi, ułożonymi w dekoracyjne panoplia. Pośrodku rząd wielkich witryn wypełnionych zbrojami, pomiędzy witrynami mniejsze gabloty z hełmami i rapierami. Zaskakuje widok samolotu myśliwskiego zajmującego sporą część sali, a obok armaty i torpedy z I i II wojny światowej. Wśród tej nowoczesnej techniki wojennej stoi wspaniała karoca z XVIII wieku, paradny wehikuł Wielkich Mistrzów Zakonu Maltańskiego, a obok samochód wojskowy Willys, którym jeździł po Malcie sir Winston Churchill, wizytując wyspę w czasie wojny.

Dowiadujemy się przy tym, że zbiory nie są w całości zinwentaryzowane, ani nawet spisane. Jedyne katalog obejmujący opisy 464 obiektów opracował około 1900 roku wspomniany Guy F. Laking, który do tej liczby dodał 4.822 obiektów zliczonych grupami, bez opisu. Ile jest naprawdę eksponatów nikt nie wie.

Oprócz tego, co wystawiono w zbrojowni, wiele zbroi na manekinach, broni drzewcowej i rapierów użyto do dekoracji korytarzy pałacowych. Do

zbrojowni należy też 11 wspaniałych, spiżowych luf armatnich zdobiących różne miejsca miast Valletty i Floriany.

Ogromną część zasobów zbrojowni stanowią proste półbroje, hełmy, rapiery, broń drzewcowa i broń palna (ostatnia mniej liczna) z drugiej połowy XVI, XVII i XVIII wieku. Można to wszystko określić jako standardowe uzbrojenie żołnierskie, potrzebne w wypadku zagrożenia wyspy oraz wypożyczane ze zbrojowni na wyprawy wojenne, jak o tym była mowa wyżej. Uwagę zwracają liczne, proste hełmy, bardzo ciężkie, z dodatkową osłoną z grubej blachy. Dr Żygulski sądzi, że jest to produkt miejscowych płatnerzy maltańskich i kuto je dla obrońców fortyfikacji po doświadczeniach z wielkiego oblężenia w 1565 r.

O tym, że kiedyś w zbrojowni było wiele broni palnej, świadczą bardzo liczne prochownice muszkieterskie, ozdobione wyciętymi z blachy krzyżami maltańskimi.

Wśród broni białej najliczniejsze są rapiery, głównie hiszpańskie oraz piki pikinierskie. Z uzbrojenia ochronnego najwięcej zachowało się morionów różnych typów. Ozdobą zbrojoni są niewątpliwie pełne zbroje wykute przez znanych płatnerzy dla Wielkich Mistrzów lub komandorów Zakonu:

— Zbroja roboty niemieckiej, około 1550 r. przypisywana Wielkiemu Mistrzowi (1595—1601) Martinowi Garzes (Aragończyk)

— Zbroja mediolańska ok. 1580 r., należała do Wielkiego Komandora Jean-Jacques de Verdelin

— Półbroja mediolańska w stylu Pompeo della Chiesa z ok. 1580 r., tradycyjnie ale mylnie przypisywana Wielkiemu Mistrzowi Jean De La Valette

— Zbroja (najwspanialsza ze wszystkich) mediolańska z ok. 1610 r., należała do Wielkiego Mistrza (1601—1622) Alofa de Wignacourt (Francuz)

— Części ciężkiej zbroi fortecznej, francuskiej? z ok. 1610 r. przypisywanej Alofowi de Wignacourt.

Z orężem europejskim przemieszana została broń orientalna turecka i arabska, pochodząca zapewne ze zdobyczy wojennej.

Oto pokrótce to co zobaczyliśmy w tej wspaniałej zbrojowni, stwierdzając jednocześnie, że nie ma inwentarza, nie ma kustosza, prymitywną konserwacją i utrzymaniem porządku zajmuje się 2 niewykwalifikowanych Maltańczyków, a dozorem na zmianę 3 woźnych, pełniących w razie potrzeby również rolę przewodników dla zwiedzających. Zbrojownię odwiedza rocznie około 30 tysięcy osób głównie turystów i letników przybywających na Malte.

Stan zachowania zbiorów nie przedstawiał się najlepiej, wieloletnie osiadanie kurzu z domieszką morskiej soli unoszonej wiejącym tu zimowym wiatrem sirocco, przyczyniło się do powstania rdzy na wielu obiektach. Nieumiejętne oczyszczenie oraz smarowanie różnymi olejami i werniksami zmieniło wygląd polerowanych niegdyś zbroi i części białej broni. Liczne obiekty były uszkodzone, zwłaszcza filigranowe oploty na uchwytach rękojeści rapierów, dREW-

niane prochownice itp. Drzewca wielu halabard, szpontonów i pik zostały poucinane, aby utworzyć z nich gwiazdziste panoplia lub ułożyć dekoracje na ściankach w postaci krzyża maltańskiego lub gwiazd. Najgorzej ucierpiały liczne zbroje pikinierskie, które rozczłonkowano i pozawieszano w setkach pojedynczych części na ścianach. Jednym słowem zbiory wymagały ogromu fachowej pracy konserwatorskiej, segregacji i scalania pomieszanych części.

Po wstępnych oględzinach zbrojowni doszliśmy do wniosku, że w ciągu 5 tygodni przewidywanym kontraktem z UNESCO, możemy wykonać zakres prac dość ograniczony w stosunku do faktycznych potrzeb. Proponowany harmonogram naszej pracy przedstawiliśmy trzem osobom, które powinny go zaakceptować. Byli to: pan G.E. Yates (Anglik) reprezentant Organizacji Narodów Zjednoczonych w sprawach pomocy technicznej dla Malty, pan V.J. Castillo — viceminister Oświaty Kultury i Turystyki oraz pan Ch.G. Zammit dyrektor Muzeum Narodowego Malty. Nasze propozycje przyjęto a minister V.J. Castillo poinformował nas dodatkowo, że zgodnie z decyzją Rady Europy, w 1970 r. będzie zorganizowana w Valletcie trzynasta Europejska Wystawa sztuki. Wystawa będzie urządzona w Pałacu Wielkiego Mistrza i zbrojownia ma być na tę okazję zmodernizowana, prosi więc nas o propozycje w tym zakresie.

Przystąpiliśmy ostro do pracy, a oto jej wyniki:

1. Spis z natury obejmujący 1251 pozycji (w tym ponad 1800 eksponatów) dostępnych w zbrojowni bez zdejmowania obiektów ze ścian.

2. Spis z natury obejmujący 109 pozycji (w tym ponad 140 eksponatów zbiorów ze zbrojowni znajdujących się w różnych miejscach Valletty.

3. Wykonano 55 fotografii paneli ścian zbrojowni i na dużych powiększeniach tych zdjęć ponumerowano eksponaty zawieszone na ścianach. Na tej podstawie sporządzono spis obejmujący 2577 pozycji (w tym około 3000 eksponatów). Tym sposobem objęto prowizorycznym spisem tę część zbiorów zbrojowni do których bezpośrednio dotarcie (wzięcie do ręki i opisanie) nie było możliwe w krótkim czasie, jakim dysponowaliśmy.

Łącznie spisy z natury i ze zdjęć zawarły 3937 pozycji, co biorąc pod uwagę pozycje kilku lub kilkunastu przedmiotów (np. panoplia z broni i zestawione ze sobą różne elementy zbroi) daje liczbę bliską 5000 eksponatów w zbiorach zbrojowni.

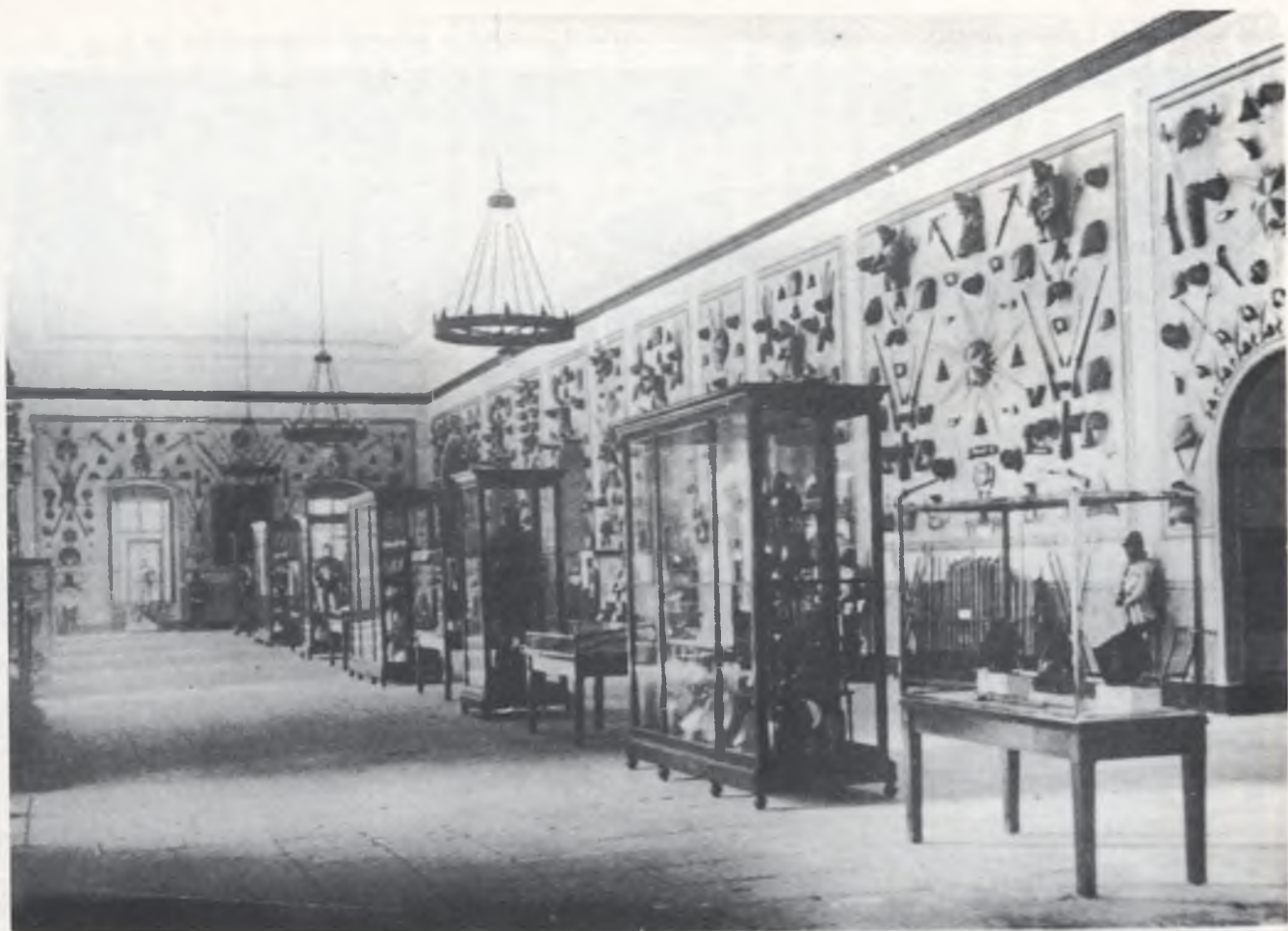
4. Przeszkolono obu pracowników zajmujących się konserwacją zbiorów w zakresie podstawowych zasad prawidłowej konserwacji. Sporządzono wykazy materiałów konserwatorskich i narzędzi, w które powinna być zaopatrzona pracownia przy zbrojowni.

5. Sporządzono raport dla UNESCO w Paryżu i dla władz Malty⁴⁾. Raport

⁴⁾ A. Czerwiński, Z. Żygulski; Malta. The Palace Armoury of Valletta. FR/TA/CONSULTANT. January-February 1969. UNESCO. Serial No. 1314/BMS. RD/CLT Paris July 1969.



35. Pałac Wielkich Mistrzów w Valletcie. Korytarz prowadzący do Zbrojowni Pałacowej, stan z 1969 r.



36. Widok Zbrojowni Pałacowej od strony wejścia; stan z 1969 r.



37. Konsultant UNESCO dr Zdzisław Żygulski jun. na uliczce Valletty w lutym 1969 r.

obejmował czynności wykonane zgodnie z kontraktem konsultantów a ponadto szczególnie szeroko przedstawiał propozycje dotyczące reorganizacji zbrojowni w związku z Europejską Wystawą Sztuki w 1970 r. Była to odpowiedź na prośbę ministra V.J. Castillo.

Propozycje te zawierały następujące podstawowe postulaty:

A. Pozostawienie architektury wielkiej sali zbrojowni bez zmian ze ścianami malowanymi na biało

B. Odtworzenie w miarę możliwości charakteru zbrojowni Zakonu Rycerzy Św. Jana Jerozolimskiego, w której winna znajdować się broń z lat 1530—1798 gdy Maltą władał ten Zakon. Jednocześnie powinny być wyeksponowane zbroje forteczne i broń według wszelkiego prawdopodobieństwa wykonana lokalnie na Malcie

C. Ze zbrojowni winny być usunięte obiekty takie jak kareta, Willys, samolot, działa, torpedy i wszelka broń z I i II Wojny Światowej oraz z XIX wieku. Obiekty te mogą być wyjorzystane do urządzania sali Pamięci poświęconej losom Malty od czasów napoleońskich (Napoleon był ostatnim pasażerem wozonym w karecie Wielkich Mistrzów, w czasie swego pobytu na Malcie w 1798 r.) do ostatniej wojny światowej i bohaterskiej obrony Malty przed faszystowskimi nalotami bombowymi. Jako miejsce dla urządzenia Memoriału wskazaliśmy Kawalerię St. James w kompleksie fortyfikacji Valletty, właśnie opróżnianym przez wojsko brytyjskie opuszczające niepodległą Maltę.

D. Urządzeniu ekspozycji w zbrojowni raport poświęca najwięcej miejsca. Najciekawszą była propozycja Dra Zdzisława Żygulskiego, aby wzdłuż środka wielkiej sali zbrojowni, ustawić niskie podium obite karmazynowym materiałem, symbolizującym rycerskie szlachectwo. Na tym podium winny być zgromadzone wszystkie półzbroje zebrane ze zbrojowni i pałacowych korytarzy. Należy je ubrać na specjalnie wykonane manekiny o twarzach w stylu z okresu wielkiego oblężenia tureckiego z 1565 r. w morionach i zrekonstruowanych pludrach do kolan, pończochach i ciżmach. Tę grupę około 100 zbrojnych piechurów powinny poprzedzać zbroje paradne Wielkich Mistrzów i Komandora Zakonu, a na czele, na manekinie konia winna znaleźć się postać w półbroi przypisywanej La Valettcie. Pewna teatralność tej grupy miała uzasadnienia na Malcie, gdzie lubują się w teatralności pochodów karnawałowych i procesji religijnych oraz w wystroju kościołów.

Proponowany scenariusz przewidywał uporządkowanie dekoracji ścian zbrojowni posegregowanymi grupami broni z wydzieleniem na jednej ze ścian broni orientальной (il. 35—36).

Propozycje te spotkały się z bardzo życzliwym przyjęciem Maltańczyków. Wiadomo mi o tym z późniejszych doniesień prasowych i z listu inż. T.E. Sieczkowskiego pracującego jako ekspert planowania przestrzennego w programie pomocy ONZ dla Malty. Oto fragment tego listu z kwietnia 1970 r.

„Może załączone wycinki z „Times of Malta” sprawią Panu przyjemność. W każdym razie świadczą one o tym, że wysiłki Pana i Pana Zdzisława nie poszły na marne, że sporo z Panów zaleceń zostało wprowadzonych w życie i że ten wkład Panów jest publicznie uznany. Trudno chyba o większą satysfakcję z takiej doradczej pracy.

Z okazji 13-ej wystawy sztuki zorganizowanej przez Council of Europe pod hasłem „Zakon św. Jana Jerozolimskiego na Malcie”, zbrojownia w Pałacu została urządzona jako jedna z głównych składowych części tej wystawy, w dużej mierze według Panów propozycji. Wszystkie eksponaty z 2-ch wojen światowych zostały z niej usunięte, pozostała broń i broje zostały świeżo zakonserwowane (zapachy oleju wyraźnie czuje się w powietrzu), a na osi sali (tam gdzie dawniej stał samolot) ustawiono poczet rycerzy i żołnierzy maltańskich w kolumnie trójkowej, razem około 60 postaci. Robi to bardzo silne wrażenie i trafia do uznania i przekonania zwiedzających. Nie wiem czy pochwaliby Pan bez zastrzeżeń sposób wykonania tych postaci. Są one bardzo realistyczne, wykonane przez jednego ze specjalistów od figur procesyjnych z papier-maché i pomalowane realistycznie, z brodami i wąsami z „prawdziwych” włosów. Ta charakteryzacja była dziełem jednej z tutejszych speców od teatru. Rycerze mają pod zbroją stroje czarne, co wydaje się zupełnie w porządku. Natomiast żołnierze mają śliczne majtki-reformy — połowa żółta w czerwone paski i czerwone pończochy, druga połowa — przeciwnie. Wszyscy mają prawdziwe trzewiki czarne, bardzo proste i stosunkowo najlepiej udane z całego stroju. Całość jest bardzo wybitnie maltańska, ale może to właśnie dobrze i tak być powinno”.

Na zmianę dekoracji ścian zbrojowni nie wystarczyło zapewne czasu lub środków, bo pozostały po starym. Jednak dominatą sali stała się nowa sceneria według wizji polskiego eksperta.

THE POLISH KING, SOBIESKI'S SABRE IN THE HUNGARIAN NATIONAL MUSEUM OF BUDAPEST

It is more than one hundred years now that an ornamented sabre, once possessed by the Polish king, John Sobieski. With high artistic qualities and of rare materials has received a central place in the historical exhibitions of the Hungarian National Museum. This wonderful work of art also reminds the visitor of the thousand years of friendship between Poland and Hungary which has only been strengthened by the sometimes violent centuries of history (il. 38—43).

This time it is not our task to examine how deep the emotional life of our nations was influenced by the common traits of the social, economic, political or cultural development but we cannot question the fact that common enemies and the Polish king John Sobieski's (1674—1696) world-wide sensational victory at Vienna 1683 only served to deepen this relation. Crushing the enormous army of Kara Mustafa opened the way to endless hopes to reckon with the Turkish Empire and the liberation of Hungary.

Also, the Turkish tent in the Hungarian National Museum evokes the memory of the Vienna victory: the victorious troops got hold of it during the liberating operations. Close to it the great statesman and general's sabre can be found having been presented to the Hungarian National Museum by Countess János Erdődy. We are going to describe it in a bit more detail now. When handing over the princely gift the countess expressed pity over not being able to enclose documents proving its origin as they were expropriated by fraudulent hands.

The directory accepted this announcement with great regret as they hoped to get a lot of interesting pieces of information about the origin of the sword, about its history, the bladesmith and the goldsmith.

„By the following description the reader will be easily convinced that the weapon was once possessed by the great Polish king”.

The sabre is bent and on both sides of its head-sharp blade there are two narrower and one wider „blood-channels”. On one side, on the squat blade, that is on the smooth face between the cross-bar and the fluted part, on an



38.

etched gold plate under a scamped Arabic text with an Allah incscription and flourished reminding us of oriental letters an inscription is to be read which says HAEC META LABORUM (this is the peak of work) which accords to the symbol of religion and glory standing next to it: a cross framed in a laurel wreath. Towards the point of the blade on the broad channel in the middle another watchward is to be obserwed: CAVE A FALSIS AMICIS (Avoid false friends) and further: SALVABO TE AB INIMICIS- (I save you from your enemies).

A plaited ornament closed down the text on both sides. The other side of the blade is adorned by John Sobieski's coat-of-arms. Foliage round, the Polish crown above, two trophies under call attention to it. The middle of the left trophy is occupied by the Sobieski coat-of arms with two flags each, with an axe and a bow. On the flags the letters I(ohannes) R(ex) P(oloniae) are to be seen. The other trophy worked out roughly in a similar way still shows a bit of

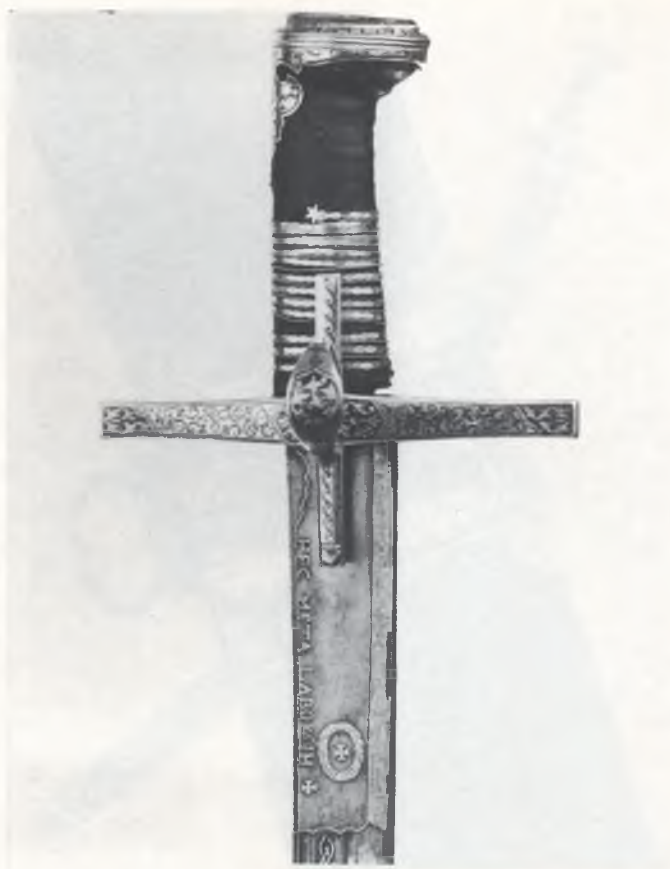


39.

a difference. In this one the bow has been changed into arrows.

The length of the blade is 773 mm the width narrows from 33 to 30 mm. The 238 mm long head-edge's width reaches 37 mm at some places. Its thickness diminishes from 5 mm mildly.

The graps of the sabre is covered by black leather. Originally two six-pronged golden stars were to be seen on each side but one of them got lost during World War II. Its lower third above the handshield is ornamented by flattened chain and delicate gold wire. Its pommel is a bit sloped, it is so-called bill form with niello ornamented tendrils being very much widespread in Central Europe. The tendrils get richer on the plate bending onto the the hilt-rib. Its top is adorned by a leaf-shaped crystal lamella lined by a wonered folia and edged by panelling, almost brilliant — like diamonds. On the surface of the crystal plate in a facet ground the contours of a cavalry knight are unfolding with a sabre in his hand and a conquered Turk with a turban and

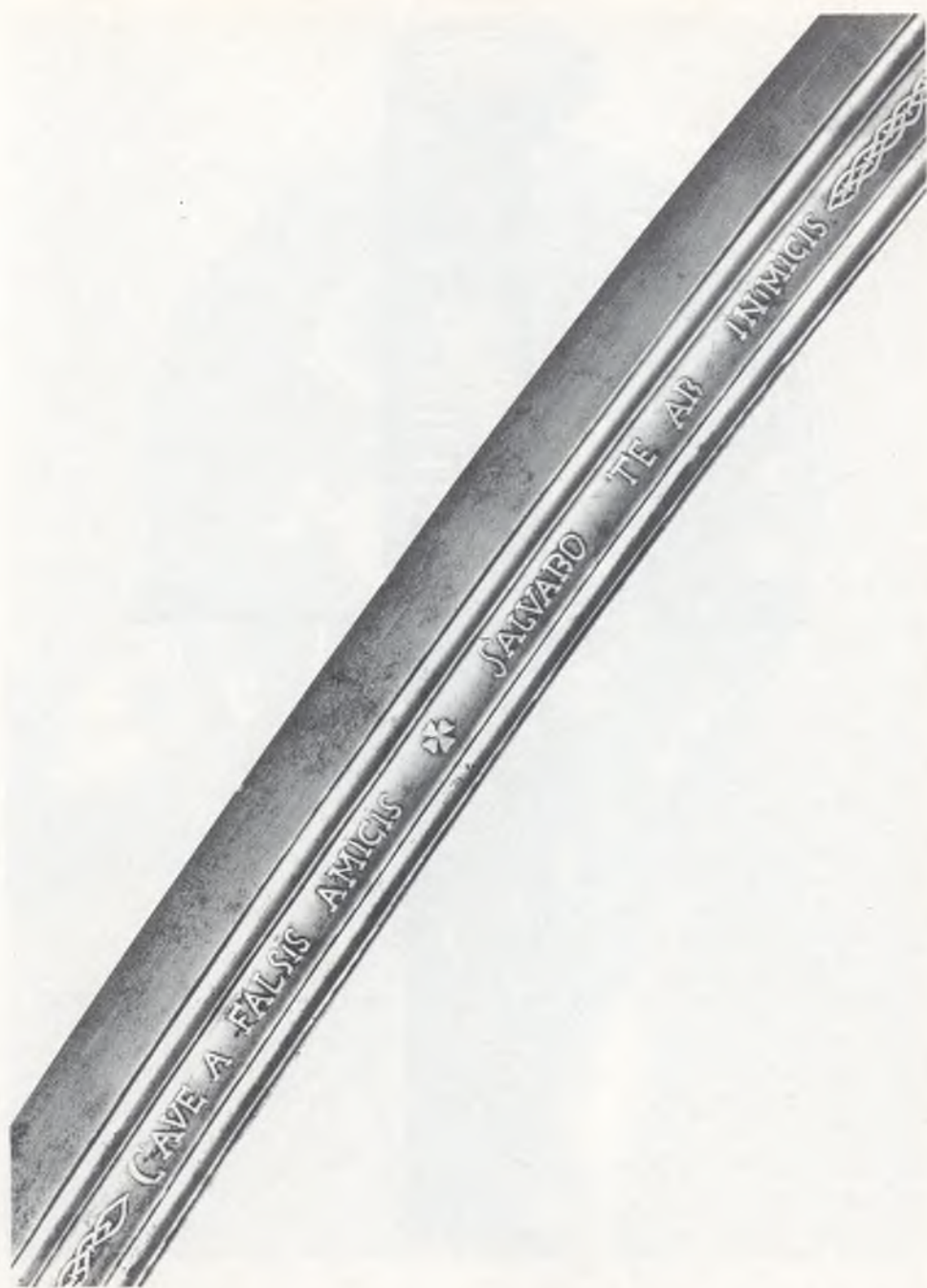


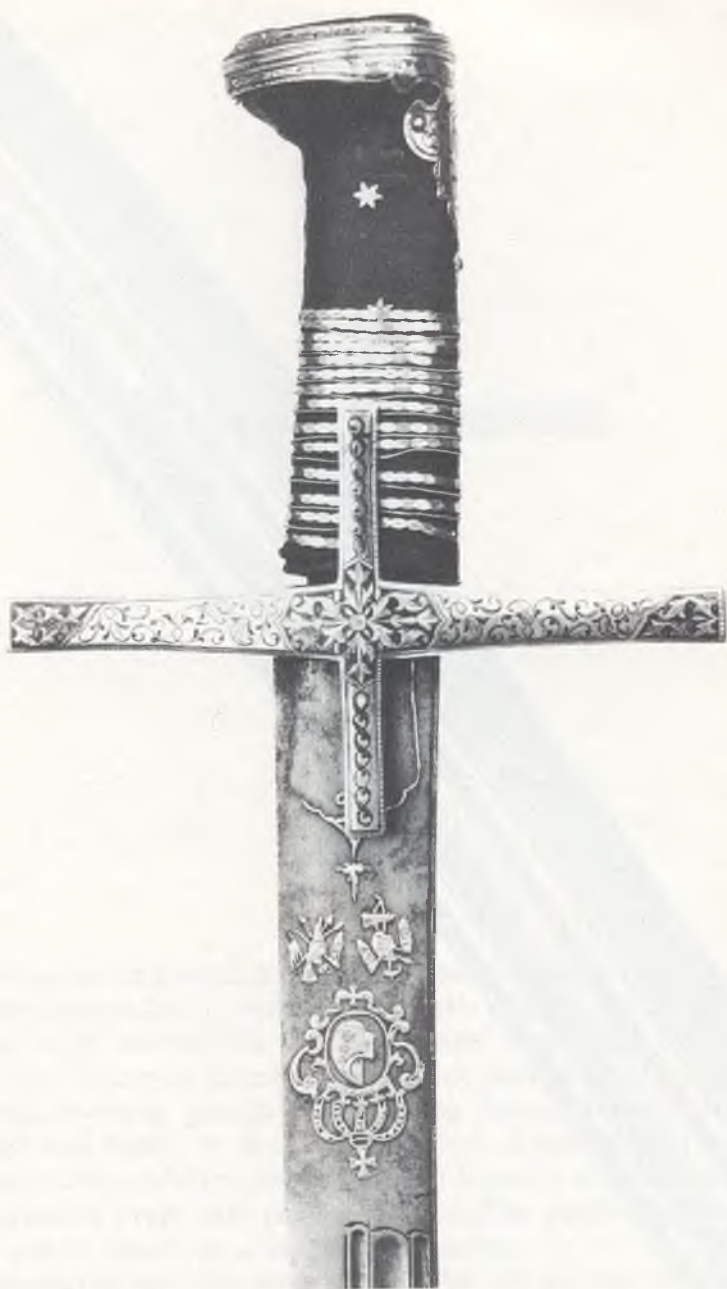
40.

a shield laying on the ground. Its pure gold cross-bar, simple in form, gradually narrows from the middle, its surface is rich niello ornamented leaf motives and plants. Its rim is cross-striped, the guide thorns reach above and under the cross-bar. On the side the thumb-clamp its place starting the cross-bar. On the side the thumb-clamp gets its place starting from the upper part of the guide-thorn and closing at the lower part with a heart-shaped motif.

On the wooden scabbard covered by black leather the repositioned, plaited, leafed suspension straps with niello and the sliding cradle-strap worked out similarly can be found on a shrivelled grounding.

This ornamental sabre was made in each detail with greatest care. Its design is finely curved. It was seemingly accomplished under oriental influence. This is shown by the use of the niello and the special adornment of the crystal. The time of the Turkish-Hungarian campaigns are remembered by the appearance of the Turkish head and the depiction of the warrior dressed and armed orientally.







Its origin is certainly not Turkish which is proved by the interdict of the Koran about depicting human beings and also the fact that the depictions are supplied with Latin inscriptions. The oriental — so called cufic letters from which Allah's name faintly occurs are actually unreadable texts also often appearing on the blades of Western gun-smiths aiming at orientality.

If we take into consideration that from the 16th century onwards Polish art was enriched by numerous versions of oriental motives — through Eastern tradesmen settling down there — then supposedly this excellent work of art was created by a Polish tradesman or by one who cared for Polish historic traditions.

Bibliography:

- Majláth Béla: A történeti kiállítás kalauza, Budapest, 1886, p. 227.
Pulszky Károly-Redisics Jenő: Az őtwösség remekei, Budapest, é.n. I.p.137.
Magyar Újság 8th November 1874, number 254.
Hampel József: Kalauz a Régiségtárban, Budapest 1912, 15th edition, p. 201.
Kossányi Béla: A Báthory-Sobieski emlékkiállítás kalauza, Budapest 1933, p. 303.
A magyar-lengyel kapcsolatok 1000 éve (1000 lat związków węgiersko-polskich) Budapest, 1979, 271st theme, p. 44.
Temesváry Ferenc: Fegyverkincsek, Diszfégyverek, Budapest 1982, 36th table, p. 58.
Temesváry Ferenc: Waffenschätze, Prunkwaffen, Budapest 1982, p. 68.
Temesváry Ferenc: Arms and armour, Budapest 1983, p. 69.
Temesváry Ferenc: Kelet és Nyugat között, Budapest 1984, p. 49.
Lugosi József — Temesváry Ferenc: Kardok, Budapest 1988.

CONCEALED FLINTLOCK FIREARMS

Concealed flintlock firearms have been registered at the end of 19th century by specialists engaged in the history of firearms¹⁾ and attention to these arms has been paid even by their successors in the thirties²⁾. After the World War II guns and pistols of this type are mentioned in all detailed works describing the history of firearms³⁾. A separate study of concealed flintlock firearms has been dedicated by D.R. Baxter⁴⁾. This work is the best description of this topic till the present times and its results are fully recognized in professional public.

Concealed flintlock arms are by all odds considered to be a Czech invention. They are emerging in the thirties of 18th century, and the oldest known specimen at present is the gun in the collection of the Tower of London, dated 1738 and designated „Stanislaus Paczelt”. Later in 18th century guns and pistols of this type were produced by other Czech and German gunmakers: outside the Central Europe (Russia, France, England), however, this type was by far not so widespread.

As to the design, concealed flintlock firearms are considered to be the predecessors of modern hammerless arms, arising at the end of 19th century. As

¹⁾ Thierbach M., *Die geschichtliche Entwicklung der Handfeuerwaffen*, Vol. 1, Dresden 1886, P. 76—6, Fig. 170; Ehrenthal M.v., *Führer durch die Gewehr-Galerie Dresden*, Dresden 1900, p. 12.

²⁾ Schedelmann H., *Ein Batterie-Innenschloss*, in: *Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde*, Vol. 15 (Vol. 6 Neue Folge), Berlin 1937—39, p. 268: the work of Torsten Lenk of 1937 unknown to me cited by D.R. Baxter in its study (see note 4).

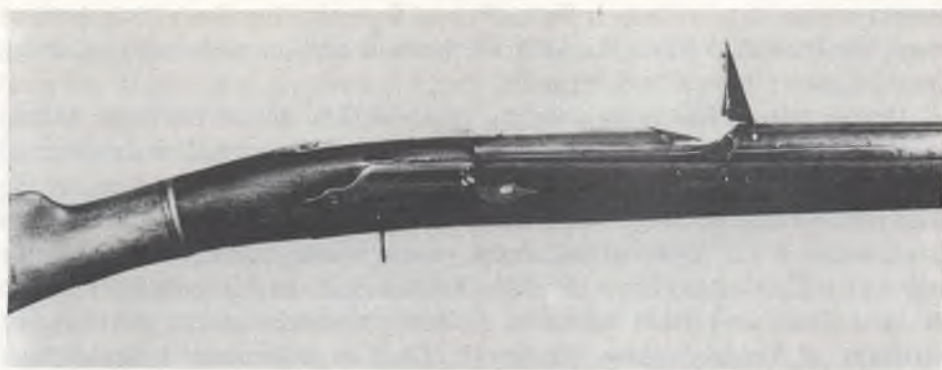
³⁾ Held R., *The Age of Firearms*, New York 1957, p. 132; Hayward J.F., *The Art of the Gunmaker*, Vol. 2, London 1963, p. 100, 105; Blackmore H.L., *Guns and Rifles of the World*, New York 1965, p. 42, Fig. 280—284; Lindsay M., *One Hundred Great Guns*, New York 1967, p. 102, 182; Blair C., *Pistols of the World*, London 1968, p. 12, 99-100, Fig. 198—200; Hoff A., *Feurewaffen*, Braunschweig 1969, Vol. 1, p. 367—370; Lugs J., *Handfeuerwaffen*, 3rd ed., Berlin 1970, Vol. 1, p. 30, Vol. 2, Fig. 49; Durík J. — Mundra M. — Šada M., *Alte Handfeuerwaffen*, Praha 1977, p. 66—67, Fig. 45; single specimen are described and illustrated in many other publications, museum catalogues, etc.

⁴⁾ Baxter D.R., *Concealed Flintlock Firearms*, in: *The Journal of the Arms & Armour Society*, vol. V, No. 11 (September 1967), p. 405—420.

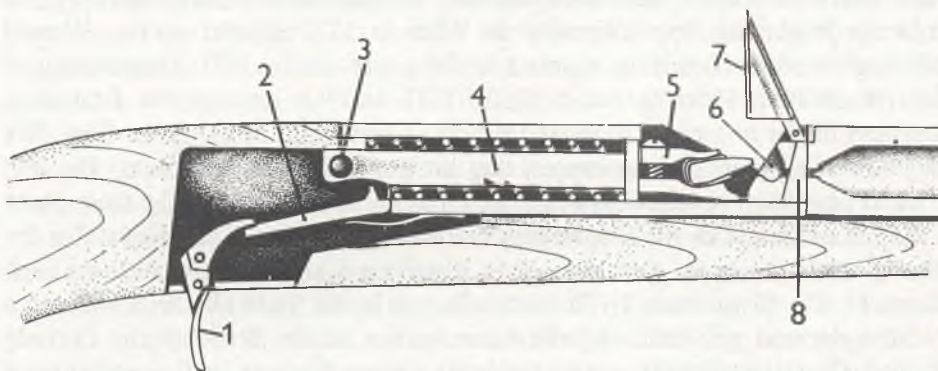
to the oldest arms, they are connected with enclosed wheellock arms, and particularly with waterproof wheellock arms, originating from the thirties of 17th century. In both cases, however, the connection is just spiritual; the main idea was to mount the striking mechanism within the arm and protect the former against unfavorable influences from outside. As to the technical solution, there seems to be no connection between both systems and the concealed flintlock was quite independent and fully original design.

In concealed flintlock arms the striking mechanism is mounted in a box, situated behind the barrel. In close proximity behind the barrel is an aperture in the upper part of the box, with hinged wedge-shaped section (loading gate); its lower (inner) surface serves as a steel. Through the aperture a gun-powder is poured to the pan being connected with barrel by flash-hole. The arm — like any from barrel mouth in normal way. The box behind the barrel is provided with striker — a thin bolt with flintholder at the end. For cocking of the striking mechanism, i.e. sliding said bolt in backward direction, two different mechanisms are used in concealed flintlock arms. More often accomplishment is cocking of the mechanism by a cocking lever projecting downward in front of the trigger into the trigger guard. Less common is embodiment where the cocking lever is provided with two cocking knobs on side of breech, moving in the side openings (slots) of the breech. This design has been used on a gun of Václav Morávek, illustrated on the photo and figure accompanying this article (il. 44—45). Cocking the bolt with flint backwards a spiral spring encircling the bolt is compressed. Situated on the lower side of the bolt are two notches with similar function like the notches of tumbler of normal flintlock. The notches engage with claw on the trigger-lever and first notch functions as a safety catch. Just from the second notch the bolt may be released depressing a trigger; the compressed spring bounces the bolt forward, flint strikes the steel and sparks ignite the gun powder on the pan.

The main purpose of concealed flintlock — same as of the older waterproof wheellocks — is said to be an effort to protect the gunpowder against the rain and moisture. According to D.R. Baxter, this design of flintlock does not obstruct the aiming line; the latter has been the reason for mounting the cock from below or on the side in some arms. The illustrated arm from Václav Morávek may give us another reasoning. This gun has several details uncommon in another arms — it is without a trigger guard, has folding trigger, at its buttstock is removable. This gun may be transported very easily and safely, since its parts (cock, trigger guard, trigger) neither protrude over its butt or barrel nor project to the sides. Expressed in the modern terminology, it is a very „compact” arm. May be this fact has been the main reason why, during the auction where this arm has been bought for the Military Museum in Prague in 1949, this gun has been described as „poacher’s gun”.



44. Concleared flintlock gun, Václav Morávek, Golocuv Jenikov, around 1970 (Military Museum Prague, inv. No. II—978)



45. Cross-section of the mechanism of Morávek's gun: 1 — trigger, 2 — trigger lever, 3 — cocking knob, 4 — striker (encircled with spiral spring) with two notches, 5 — bold jaws with flint, 6 — pan, 7 — steel (lower side of hinged, wedge-shaped section of the barrel), 8 — circular spring of hinged part of the barrel

D.R. Baxter has included an annex to this study, containing all concealed flintlock arms known a quarter century ago. He describes two older combinations of whip with pistol made by Andrew Dolep and five younger specimens of arms made by Bouillet in France and some gunmakers in England — even though these specimens are rather different and their concealed mechanism is similar to the standard flintlock including the cock. Even a pair of pistols made by I.I. Guth in collections of Hermitage in St. Petersburg is not identical with our above described design. Of remaining 21 specimens (pair of pistols in three cases and pair of guns in one case) seven arms are not designated by producer. Two arms have been made by German gunmakers (Stendel and Fromery), one by gunmaker of German origin, working in Russia (Schlegemilch) and all others originate from the Czech

territory. Stanislaus Paczelt is the author of five guns, Ferdinand Morávek of three, his brother Václav Morávek of two and one gun has been made by Georg Lippert from Cheb (Eger)⁵⁾.

During twenty five years since the study of D.R. Baxter has been written another concealed flintlock arms has been discovered. Arne Hoff describes in his work two German and one Portuguese gun; nevertheless these guns are the later variety equal in design with French and English specimens. Of this type of arms, which is the object of my study, guns not designated by the producer exist in the Castle Mnichovo Hradište (Bohemia), in the Museum in Hořovice (Bohemia) and in private collection in Italy, and undesignated pistol in the Museum of Transsylvanian History in Cluj in Roumania⁶⁾. The Slovak National Museum in Bratislava has a gun from Václav Pacholík, Czech gunmaker working in Bratislava, and pistol made by Carl Bischoff (Bischoff) from Horn in Lower Austria. Pacholík, coming from Hradec Králové in Bohemia begun his apprenticeship in Wien in 1732 (signed up as „Wenzel Bäholeg”) and in Bratislava worked in the years 1745—1771. Practicising of Carl Bischoff in Horn is dated 1720—1773 and his arm in the Bratislava Museum might be produced in about half of 18th century at the earliest. (We may add as a point of some interest that the gunmakers with surname Bischoff worked later even on the Czechoslovak territory in Znojmo not far from Horn — Johana Bischoff in the second half of 18th century and Karl Bischoff in the 20's of 19th century). Another newly discovered arms are from the Czech gunmakers — pistol made by Stanislav Paczelt in the State Historical Museum in Moscow and gun made by the same author in the Museum on Červený Kameň Castle (Slovakia), a gun made by Georg Lippert in the armoury of Fürst (Prince) Thurn-Taxis (exhibited in Jagdmuseum München in 1968), a gun made by Ferdinand Morávek in National Museum in Prague and two guns made by the same gunmaker and converted later into the percussion system. May be one and the same arm in the last case⁷⁾.

Just in the study of D.R. Baxter the product. of Czech gunmakers prevail in concealed flintlock arms and the same is true in newly discovered

⁵⁾ No details of these arms (their type, designation, collection where these arms are deposited) are given here. Those interested may find these data in the study of D.R. Baxter.

⁶⁾ Vladescu C. — König C. — Popa D., *Arme in muzeale din Romania*, Bucharest 1973, Fig. 225; the arm from Italian collection see *Epoca*, Supplement Armi 1974, No. 1048 (cited after L. Letošniková, *Lovecké zbraně v Čechách*, Praha 1980, p. 106 and 112); arms from Mnichovo Hradište and Hořovice I know from personal examination of these collections.

⁷⁾ Arms from the Slovak collections see Karol K. Kulašik, *Puškárstvo — remeslo piatich storočí*, Bratislava 1978, p. 88, 92—95; Lippert's gun see *Deutsches Waffen-Journal* 1968, No. 8, p. 676—677; transformed Morávek's gun see Dolejší J., *Pozoruhodná transformace Morávkova vnitřního křesadlového zámku*, in: *Oběžník Klubu vojenské historie* 1973, No. 5, p. 1—2 and No. 190 on the Auction Graf Klenau, München 2.4 1977; arms from the collection in Prague and Moscow I know from personal inspection.

specimens. It supports without doubt the theory of the Czech origin of this invention. Therefore it is understandable that concealed flintlock arms have been the object of study even of Czech author. Their works⁸⁾, however, are almost unknown outside Czechoslovakia, partly for unaccessibility of published materials and partly for language barriers. Some details of gunmakers producing concealed flintlock arms penetrating to the literature did not explain the situation; may be the opposite is true, since the details given by Czech authors as hypotheses are presented as verified facts⁹⁾.

M. Michálek and L. Letošníková write in their works that gunmaker Stanislav Paczelt worked most probably for Count (Earl) Špork and after his death worked in the 40's in Kutná Hora and another known producer of concealed flintlock arms — František Morávek — was his apprentice. They consider this statement as probable, but other authors take it for reality. These data, however, are not verified by a single document from the archives and result just from the fact that besides the Paczelt's concealed flintlock arms (signed without exception just by name without the location where the gunmaker worked) there exist even the arms of standard type (in very low number), designated „Stanislaus Patzelt Mestetz” on one specimen and „Paczelt a Kuttenberg” of one or two specimens. „Mestetz” might be Heřmanův Městec, a town belonging to the Špork family in 1661—1797, even though it might be the town Městec Králové as well¹⁰⁾. At the same time it is true that in the circles of Count Špork and among his tributaries were people with surname Paclt or similar — sculptor Jiří František Pacák (Patzak), peasant Matěj Pacák, count's warden Maximilián Paclt¹¹⁾; nevertheless not a single record exist proofing the existence of gunmaker Stanislav Paczelt. At the same time, we know by name several gunmakers working for Count Špork (Johann Michael on Špork's mansion Kuks, Georg Ernst Peter from Karlovy Vary (Karlsbad) and Christoph Blumel but for gunmaker Paczelt we are lacking such direct proof.

The allegation of the activity of Stanislav Paczelt in Kutná Hora (in German: Kuttenberg) after Špork's death is more likely improbable.

⁸⁾ Lugs J., Zapomenutý vynález českého puškaře, in: *Střelecký sport* 1958, No. 6, p. 151 (mistakenly here Václav Morávek was thought to be the author of this system); Michálek M., *Mistři z jeníkovské dílny*, in: *Střelecká revue* 1971, No. 1, p. 16—18; Michálek M., *Vynalazci z Kutné Hory*, in: *Střelecká revue* 1972, No. 6, p. 9—11; Letošníková L., *Zbraně, střelci, puškaři*, Praha 1975, p. 196—180; Letošníková L., *Lovecké zbraně v Čechách*, Praha 1980, p. 106—108 (fragments of this book concerning the same topic have been published also in the magazine *Střelecká Revue* 1979, No. 9, p. 12—13 and No. 10, p. 16—17).

⁹⁾ Heer E., *Der neue Stöckel*, Vol. 2, Schwäbisch Hall 1979, p. 827 — Morawek Ferdinand, p. 905 — Paczelt Stanislas.

¹⁰⁾ Durík J. — Mundra M. — Šáda M., *Alte Handfeuerwaffen*, Praha 1977, p. 67.

¹¹⁾ Preiss P., *Boje s dvouhlavou saní* (František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách), Praha 1981, p. 51, 187, 205, 293, 319.

According to the Director of Archive in Kutná Hora „the name Stanislav Patzelt has not been found even after investigations in the catalogue of documents of Kutná Hora Town Archive from the 40's of 18th century”¹²⁾. In addition the arm designated just „Paczelt a Kutttemberg” might not mean Stanislav Paczelt. We know even Johann Patzelt (1784—1840) who has become the master-buttmaker in Prague in 1818 and we know also a wheellock designated „Johan Stanislav Paczelt”¹³⁾. (The relations of these persons with Stanislav Paczelt are still unknown).

The allegation that Ferdinand Morávek was apprentice of Stanislav Paczelt is extremely improbable. If true, Paczelt should have to work for almost fifty years as gunmaker and this fact does not correspond with very small number of arms surviving up to the present times. The life of Ferdinand Morávek is known relatively very well. He was born in 1753 or 1754 in Golčův Jeníkov and worked there initially. Later he moved to Český Krumlov where he became a gunmaker of Fürst Schwarzenberg and died here in 1833. His ten years younger brother Václav Morávek worked in Golčův Jeníkov, married there in 1791 and in 1831 is commemorated as master gunmaker tutoring the gunmaker Antonín Doležal.

Both Moráveks are considerably younger than Stanislav Paczelt, whose priority — as to the production of concealed flintlock firearms — is not endangered even by any other producer of this system known up to the present time. Practicing of Chr. Gottfried Stendel in Bautzen and Carl Bischoff in Horn is dated since the 30's of 18th century, but there is not any proof that their concealed flintlock arms might precede the Paczelt's ones. A gun made by Georg Lippert in the collections in Dresden has been formerly dated „beginning of 18th century (1700—1720)” and this dating („around 1720”) is cited even by modern author¹⁴⁾. Unfortunately neither for this gunmaker we have verified archive data and besides two concealed flintlock guns we know only one air-gun made by him, which must be pronouncedly younger than the date given for the creation of his flintlock guns. Even the arms made by Ferdinand Morávek were in the past, when the life of this gunmaker has not yet been known, dated incorrectly half of century earlier, to the time before he was born¹⁵⁾. According to my opinion, even a double barrelled gun undesigned

¹²⁾ Private communication of the author with District Archive in Kutná Hora of October 1, 1971.

¹³⁾ di Carpegna N., *Firearms in the Princess Odelscalchi Collection in Rome*, Rome 1975, p. 167.

¹⁴⁾ Dating from Ehrenthal's publication (see Note 1) has been taken over even by Johannes Schöbel, *Jagdwaffen*, Berlin 1976, p. 90. Second similar arm made by Georg Lippert has been classified to the period 1730—40 (*Deutsches Waffen-Journal* 1968, No. 8, p. 676).

¹⁵⁾ Hans Schederman (see Note 2) dated the guns made by Ferdinand Morávek to the period 1730—40.

by the producer in Bavarian National Museum in Munich is dated earlier by many authors, than it has been actually created¹⁶⁾.

As to the other authors of concealed flintlock firearms who has been not described in detail in this article, it seems to be evident that these authors may not be predecessors of Stanislav Paczelt. According to the information known up to the present time, Paczelt is the oldest gunmaker producing concealed flintlock arms¹⁷⁾ and author of the highest number of existing arms of this type. The history of his life, however, is still unknown and full of puzzling mysteries and the connection of this gunmaker with Count Špork is supported just by indirect proofs.

In this connection I would like to mention a matter of fact. František Antonin Count Špork (1662—1738), a well known hunter and lover of technically sophisticated firearms has recorded at March 10, 1735 that his nephew Josef gave him as a present to his 73th birthday „a newly developed gun I have never seen before”¹⁸⁾. What might surprise so much Count Špork who has in his hunting armaments among others even various types of revolving magazine guns, breechloaders with break-down barrel, etc? It might be a concealed flintlock arm — its oldest specimen is dated 1738, that means just three years after the said Špork's record. Even this possibility, however, remains just unverified and undocumented hypothesis. If gunmaker Stanislav Paczelt worked in Heřmanův Městec, which is fairly probable, this hypothesis might be supported by the fact that the owner of this estate in that time was nephew of František Antonin Count Špork who gave him this gun „never seen before”.

¹⁶⁾ According to M. Lindsay this gun originates from Regensburg or Prague in the period 1715—21(!), according to J.F. Hayward and H. Müller in the second quarter of 18th century (Müller H., *Gewehre, Pistolen, Revolver*, Leipzig 1979, p. 140—141; as to other cited authors see Note 3). L. Blackmore dates this gun to the half of 18th century. In the work of A. Hoff this gun is dated at the photo „around 1740” (Vol. 1, Table VIII); in the text, however, author states that according to the decoration this gun originates from the „third quarter of the century”. The last date seems to be most probable not only for the decoration but also due to the fact that this gun has two barrels side by side. The guns of this type, much favoured in 19th century, are quite exceptional in Central Europe even in the last quarter of 18th century and almost not occurring earlier.

¹⁷⁾ H.L. Blackmore in the cited work (p. 42, Fig. 280) describes the gun made by M. Kalthoff in the second half of 17th century with similar type of sliding cock, but exterior and not embedded within the arm.

¹⁸⁾ Michálek M., Hrabě F.A. Špork a jeho lásky, in: *Střelecká revue* 1969, No. 3, p. 27.

IRANISCHE UND BYZANTISCHE ELEMENTE IN DER MITTELALTERLICHEN SCHUTZBEWAFFNUNG DER SLAVEN

Die gesamte Schutzbewaffnung des Früh- und Hochmittelalters ging in Orient und Okzident gleichermaßen auf antike Vorbilder zurück. Für den Orient war die iranische Ausdrückung bestimmend, wie man sie auf partischen und sasanidischen Abbildungen sehen kann, zum Beispiel an der bekannten Reiterzeichnung von Dura Europos (Abb. 46)) den Felsrefiels von Firuzabad und Tag-i-Bostan¹⁾. Die Ausrüstung bestand in Prinzip aus hohem Kegelhelm oder seitlich abgeflachtem, hochrundem Bügelhelm und aus dem in der ganzen Alten Welt geräuchlichem Ringelpanzerhemd. Besonders schwer gerüstete Reiter, die „Klibanarier“, trugen über dem Panzerhemd noch einen Kürß griechischer Art, das sogenannte „Klibanion“. Ein an Kreuzriemen über der Brust befestigtes Scheibenpectorale war anscheinend mehr Würdezeichen als Panzerstück. An den aus Rahmen und Füllstücken oder Platten zusammengesetztem Helm konnte eine „offene“ Kapuze mit Gesichtsausschnitt oder eine nur die Augen freilassende „Vollkapuze“ angehängt sein. Seltener waren naturalistische eiserne Gesichtsmasken hellenistischen Ursprungs. Vom griechischen Hoplitenhelm stammte ein weiterer Gesichtsschutz ab, das Naseneisen (Nasale), das die Iranier zu einem aufgenieteten T-förmigen Teil mit angefügten Brauenbogen umgestaltet hatten. Das bisher früheste Beispiel eines solchen aufgenieteten Naseneisens findet sich an einem in Dura Europos entdeckten Bügelhelm (um 250 n. Chr.)²⁾. Dieses T-Nasale wurde in konstantinischer Zeit beim römischen Kavaleriehelm übernommen und erhielt sich im Westen bis zum Hochmittelalter. Die Schutzausrüstung vervollständigte ein mäßig großer Rundschild.

Die spätantike Bewaffnung Westroms setzte sich aus rundem Bandhelm mit Nackenschutz, Panzerhemd und Großem Rundschild zusammen. Der Bandhelm³⁾ bestand aus Stirnreif, Scheitelband — letzteres bisweilen

¹⁾ O. Gamber, Kataphrakten, Clibanarier, Normannenreiter, in: *Jahrb. der Kunsth. Sammlungen*, Bd. 64, Wien 1962.

²⁾ S. James, Evidence from Dura Europos for the origins of late Roman helmets, in: *Syria*, Bd. 63/2, Paris 1986.

³⁾ D. Hejdova, Der Sogen. St. Wenzels-Helm, Teil. 1—3, in: *Waffen: und Kostümkunde*, München-Berlin 1966—1968 (Teil 2, S. 43f).



46. Persischer Panzerreiter (Klibanarier) mit hohem Kegelhelm,
Maske und Kürass (Klibanion) über Panzerhemd,
dazu Arm- und Beinschützer. Wandzeichnung von Dura Europos,
um 250 n. Chr.

kombiniert mit einem Querband — und Füllsegmenten. Diese Ausrüstung wurde, nur leicht verändert, von den Franken und den Krieger des neuen Römisch-Deutschen Reiches übernommen. In diesen Zusammenhang gehören bemerkenswerter Weise die frühesten erhaltenen Waffen eines Slawenfürsten, nämlich Helm, Panzerhemd und Schwert des Hl. Wenzel (ermordet 935) im Prager Domschatz⁴⁾. Vom originalen Helm sind nur mehr der versilberte Stirnreif mit Flechtmuster und das schon recht abstrakt gestaltete Naseisen mit der Darstellung des Gekreuzigten erhalten. Ein zungenartiger Fortsatz oben am Nasale war als Verbindung zu einem inzwischen verlorenen Scheitelband gedacht. Folglich hatte der Helm einst die runde Glocke des spätrömischen Bandhelms. Sie ist leider später durch eine jüngere spitze Gloske ersetzt worden. Der Helm dürfte einst ähnlich ausgesehen haben, wie die Helme der Kriegerfiguren am Aachener Weihwasserbecken Kaiser Ottos III. (983—1002), war also — wohl aus Prestigegründen — der kaiserlichen Ausrüstung angenähert.

⁴⁾ Hejdova, a. O.



47. Byzantische Garde mit niedrigem Kegelhelm samt Neckenschutz und Kürass (Klibanion). Detail eines byzantinischen Elfenbeinkästchens des 10. Jahrhunderts. London, Victoria & Albert Museum

Die oströmische Bewaffnung⁵⁾ bewahrte noch viele Teile aus hellenistischer Zeit, so einen gedrungenen, niedrigen Kegelhelm, oft mit Knauf an der Spitze, ferner den „phrygischen“ Helm mit nach vorne gebogener Spitze und den hutartigen „böotischen“ Helm. Den Nacken schützten ein Panzerfleck oder lose Pendilien. Zum üblichen Ringelpanzerhemd (zaba) gehörte eine angehängte oder getrennte Ringelkapuze (skaplion), deren Anfänge schon auf spätrömische Zeit zurückgehen (Fresken von Dura Europos, um 250 n. Chr.). Gardisten (Abb. 47). Offiziere und schwere Kavalleristen schützten sich durch das „klibanion“, einen Schuppen- oder Lamellenkürass als Nachfahren des einstigen griechischen Muskelpanzers. Das „Klibanion“ ist auf byzantinischen Heiligenbildern oft zu sehen. Wohl erst im 11. Jahrhundert löste ein mandelförmiger Schild den alten Rundschild ab.

Frühesten Einfluß auf die Bewaffnung der Ostslaven übten die meist aus Innerasien kommenden Nomadenvölker aus, welche die Steppen Rußlands

⁵⁾ G. Dennis-E. Gamillscheg, *Das Strategikon des Maurikios*, Wien 1981; T. Kolias, *Byzantinische Waffen*, Wien 1988.

durchzogen und oft noch weiter nach Westen vorstießen. Sie brachten aus ihrer Heimat Waffenstücke persischer Art mit, wie sie sich häufig in Hügelgräbern (Kurganen) Rußlands gefunden haben. Mit solchen wandernden Schaaren, wohl Avaren, kamen persische kochrunde Rügelhelme bis nach Böhmen (2 Helme von Prag-Stromovka)⁶⁾. Im allgemeinen bevorzugten die Nomaden aber hohe Kegelhelme, die zunächst aus Platten zusammengenietet waren. Diesem Typus gehört neben einfacheren Kegelhelmen auch die prunkvolle Gruppe der bekannten „Goldenen Helme“ an⁷⁾. Die meist mit offenen Ringelkapuzen versehenen Kegelhelme wurden von den Kriegern des Reiches von Kiew angenommen und blieben in Rußland bis ins 16. Jahrhundert überwiegend in Gebrauch.

Ein zweiter Typus des Kegelhelms war mit dem eingangs erwähnten T-förmigen Naseneisen ausgestattet, wie ein ins 8. Jahrhundert münzdatisierter Kegelhelm aus dem Flusse Oskol. Technisch fortgeschrittener ist ein Helm des 10. Jahrhunderts aus Gnesdowo (Alt-Smolensk), bei dem das Naseneisen mit einem durchbrochenen Stirnreif zu einem Stück vereinigt ist⁸⁾. Im Laufe des 10. Jahrhunderts vervollkommnete sich die Technik der Waffenschmiede derart, daß sie auch in der Lage waren, Helmglocken aus einem Stück herzustellen.

Eine dritte Gruppe iranischer Herkunft bilden Kegelhelme mit gedrungener Glocke und schnabelartigem Naseneisen oder brillenförmigem Gesichtsschutz⁹⁾. Sie waren einst mit Vollkapuzen ausgestattet, wie Ringellöcher entlang der Ränder erkennen lassen (Helme von Lykovo, Nikolskoje, Kiew). Die russische Forschung setzt sie um 1200 an. Zumindest der Helm von Lykovo im Kreml ist wegen seiner Inschrift und byzantinischen Stirnzier einem fürstlichen russischen Träger zuzuschreiben.

Wesentlich nachhaltiger als der Einfluß der Steppenkultur war jedoch jener von Byzanz, das seit dem 10. Jahrhundert ja auch das religiöse Leben und die Kunst Rußlands beherrschte. Der eher niedrige byzantinische Kegelhelm hat sich zwar bei den Russen nicht eingeführt, dafür waren die hohen Nomadenhelme schon zu gewohnt, aber man verwendete fallweise die Nacken-Pendilien des byzantinischen Helms. Richtige Kopien des byzantinischen Kegelhelms, wie der Helm von Babitschi mit graviertem Stienreif und Scheitelplatte (der abschließende Zierknauf fehlt) oder der Helm von Nemija mit Maske als Stirnzieren¹⁰⁾, scheinen eher selten gewesen zu sein, jedoch stieg der in Byzanz

⁶⁾ Hejdova, a.O., Teil 2, S. 31.

⁷⁾ Hejdova, a.O., Teil 2, S. 49—51; — A. Kirpicnikow, Russische Waffen des 9.—15. Jahrhunderts, in: Waffen- und Kostümkunde, München-Berlin 1986/2, S. 101ff.

⁸⁾ Hejdova, a.O., Teil 2, Abb. 23/4.

⁹⁾ A. Kirpicnikov, Dreverusskoje Oruschtschije, in: Archeologija SSSR, Bd. E1—36, Leningrad 1971, Taf. 16 und 17; — Ders., Russische Waffen, o.O., S. 101 und 103.

¹⁰⁾ Hejdova, a.O., Teil 3, S. 20. — Kirpicnikov, Dreverusskoje... Taf. 9 und 11.

während des 11. und 12. Jahrhunderts aus dem „Böotischen“ Helm entwickelte Eisenhut in Rußland geradezu zum Würdezeichen auf. Einen besonders prunkvollen Eisenhut des 14. Jahrhunderts bewahrt die Rüstkammer des Kreml. Die wichtigste Entlehnung bildete jedoch der byzantinische Schuppen- oder Lamellenküraß, das „Klibanion, das hochgestellte Personen nun statt des Panzerhemdes trugen. Als in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Vorderen Orient die Verbindung der Lamellen und Plättcher durch Ringel anstelle der alten Schnürung aufkam, machte auch das russische Klibanion diese Entwicklung mit. Unter dem Namen „Bechter“ erhielt sich der solchermaßen umgestaltete byzantinische Küraß in Rußland bis in die Frühneuzeit. Das orientalisch-scheibenpectorale, ein ehelmas an Kreuzriemen über dem Klibanion getragenes Würdezeichen (Fjodor-Evangeliar, Wladimir 1321 — 1327)¹¹⁾ wurde bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Lamellenküraß eingearbeitet, wie ein 1408—1418 entstandenes byzantinisches Fresko mit drei Riterheiligen aus dem Kloster Manasija (Serbien) zeigt¹²⁾. Daraus entwickelte sich der „Pectoral—Küraß“, dessen Rundscheibe und Lamellen ebenfalls mit Hilfe von Ringeln zusammengefügt wurden. Er war um 1500 im ganzen Vorderen Orient verbreitet. In Rußland erhielt er sich bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts. Eine weitere Entlehnung aus der byzantinischen Bewaffnung war auch der bekannte „Mandelschild“, während die rechteckige „Pavese“ mit Mittelrippe orientalischen Ursprungs zu sein scheint¹³⁾.

Der Einfluß der byzantinischen Bewaffnung reichte über Rußland bis Polen, wie das Siegel des Fürsten Kunstutte von Masovien von 1379 nachweist. Er trägt einen Eisenhut nach Art des Exemplars im Kreml und dazu ein Klibanion.

Das byzantinische Reich hatte sich schon im 9. Jahrhundert nicht nur um die Christianisierung der benachbarten Südslawen, sondern auch der Westslawen bemüht und sie dabei mit byzantinischer Kultur bekanntgemacht. Die Mission bei den Westslawen war zwar nicht erfolgreich, schon allein deshalb, weil sich um 900 die Magyaren zwischen Süd- und Westslawen schoben, aber der Einfluß von Byzanz unter der mächtigen makedonischen Dynastie (867—1056) blieb bestehen, zumal er auch das junge Kaiserreich der Deutschen erfaßte. Dies konnte auf die Ausrüstung der Krieger nicht ohne Einfluß bleiben, wie die Miniaturen des böhmischen Vyšehrad-Codex (um 1085, Nationalbibliothek Prag) und die Figuren eines polnischen Silbergefäßes aus dem 11. Jahrhundert (Archäologisches Museum Warschau) dartun. Die Krieger des Vyšehrad-Codex tragen Mandelschilde und einfache Kegelhelme byzantinischer Art ohne Naseneisen. Ein entsprechender Helm ist in den Ruinen im 10. Jahrhundert zerstörten böhmischen Burg Hradsko gefunden

¹¹⁾ Kirpicnikow, *Dreweruskojje...*, Abb. 20.

¹²⁾ Serbische Ikonen, Ausstellungskatalog Wien 1985, Nr. 20.

¹³⁾ Pavesen mit Mittelrippe tragen bereits die Leibwächter am parthischen Felsrelief von Tang-i-Sarvak (um 200 n. Chr.); — R. Ghirshman, Iran, München 1962, S. 54.



48. Krieger eines polnischen Silbergefäßes des 11. Jahrhunderts mit Helm byzantinischer Art, Panzerhemd und Rundschild.
Warschau Archäologische Museum

worden¹⁴⁾. Die Krieger des polnischen Gefäßes (Abb. 48) haben Panzerhemden und Helme mit Nackenschutz, dazu noch altertümliche Rundschilde, die nach Art der karolingischen Schilde aus Segmenten zusammengesetzt sind. Einer der Helme ist ein einfacher Kegelhelm, der andere hat die nach vorne gebogene Spitze des byzantinischen, „phrygischen“ Helms, woran auch hier der byzantinische Einfluß zu erkennen ist.

Ein besonderes Schicksal hatten die eingangs erwähnten hohen Nomadenhelme ohne und mit Naseneisen. Die schwedischen Waräger hatten sie zweifellos in Rußland kennengelernt. Der Weg des Nomadenhelms nach Westen läßt sich an Bildsteinen Gotlands aus dem 8. Jahrhundert¹⁵⁾, an der dänischen Grabstele von Middleton in England vom Ende des 9. Jahrhunderts¹⁶⁾ und schließlich an den normannischen Rittern des Teppich von Bayeux (um 1100)

¹⁴⁾ Hejdova, a.O., Teil 3, S. 17.

¹⁵⁾ Bildstein von Lillbjärs auf Gotland u.a.

¹⁶⁾ Abgebildet bei J. Graham-Campbell und D. Kidd, *The Vikings*, London 1980, s. 71.

ablesen. Die Nasalhelme des Teppichs sind noch immer aus vernieteten Platten und einem Stirnreif samt Naseneisen zusammengesetzt, wie der Helm von Gnesdowo.

Ein anderer, direkterer Weg der Verbreitung ging von Rußland nach Polen und Mähren. Entscheidend hierfür könnten die kriegerischen Verwicklungen zwischen König Boleslaw Chrobry von Polen (992—1025) und dem Reich von Kiew gewesen sein, das Boleslaw sogar für kurze Zeit besetzt hielt. Im Lednitzer See und im See von Orchowo in Polen wurden je ein Nasalhelm des 11. Jahrhunderts gefunden (Archäol. Museum Warschau und Museum Posen) und ein ähnlicher Helm in Olmütz (Waffensammlung Wien)¹⁷⁾. Im Gegensatz zu den gestückelten Helmen des Teppichs von Bayeux sind diese Kegelhelme samt dem Naseneisen in technisch perfekter Weise aus einem Stück geschmiedet, haben aber nicht mehr die hohe geschweifte Form der Nomadenhelme und besitzen den zarten Mittelgrat russisch-byzantischer Kegelhelme (Nemija). Es scheint in Polen zu einer Synthese des Nomadenhelms mit dem byzantinischen Kegelhelm gekommen zu sein. Der neue Nasalhelm verbreitete sich rasch über ganz Europa. Die in den Darstellungen ebenfalls häufig erscheinenden niedrigen Kegelhelme ohne Naseneisen stehen offenbar byzantinischen Vorbildern nahe.

Auch das Beiwerk des Helms hatte sich verändert. Die angehängte offene Kapuze des Nomadenhelms, die auf gotländischen Bildsteinen noch dargestellt ist, verschwand offenbar rasch. Man ersetzte sie durch das byzantinische Skaplion, die zum Panzerhemd gehörige Ringelkapuze, auf der der Helm jetzt aufruhete.

Zusammenfassend kann man sagen, daß der hohe Kegelhelm, das Naseneisen, die offene oder bis zu den Augen geschlossene Helmkapuze, das Pectorale und die Pavese Elemente der persischen Bewaffnung sind, die durch Nomadenvölker nach Rußland gebracht wurden, während gedrungener Kegelhelm, Eisenhut, Nackenschutz, Ringelhemd mit Kapuze (Skaplion), Kürass (Klibanion) und Mandelschild Teile der byzantinischen Ausrüstung waren. Nur die Helme der Nomadenrüstung sind von den Slaven angenommen, jedoch bei den Westslawen auch verändert worden. Viel wesentlicher war aber der Einfluß von Byzanz, der in Rußland besonders stark in Erscheinung trat, aber auch bei den Süd- und Westslawen die Ausrüstung des Kriegers weitgehend bestimmte.

¹⁷⁾ Z. Rajewski, O niektórych hełmach wczesnośredniowiecznych, in: Wiadomości Archeologiczne, Bd. 38/2,...

RZEŻBA LUBOMIRSKIEGO DŁUTA ANTONIA CANOVY W ŁAŃCUCIE

Życie Henryka Lubomirskiego (1777—1850)¹⁾ było nierozzerwalnie związane z jego przybraną matką Izabelą z Czartoryskich Lubomirską (1736—1816)²⁾. Adoptowała ona sześciolatniego Henryka, syna krewnych — Józefa kasztelana kijowskiego i Ludwika z Sosnowskich, by zawładnąć nim niepodzielnie. Ta sawantka rozczytująca się w pismach Jean-Jacques Rousseau, zwłaszcza „Julii czyli Nowej Heloizie”, „Emilu” ale i w romansach typu „Fanny”, uczyniła z osoby Henryka swe najdoskonalsze dzieło. W wykreowanym przez nią świecie wszyscy mieli rozdzielone role. Córce dała na imię Julia, a Henryka nazywała „swoim Emilem”.

Bajecznie bogata, „jak księżna jakaś z tysiąca i jednej nocy”³⁾, wiele lat spędziła w podróży, przyjmując za własne upodobania Rousseau, który w „Wyznaniach” nazywał „wędrowkę najmiłszą formą istnienia”⁴⁾. Po śmierci uwielbianego ojca w 1782 roku księżna Lubomirska stała się jedną z najbogatszych kobiet w Europie. Odziedziczyła gigantyczną fortunę obliczaną na 25 milionów złotych, nie licząc pałaców, miast i wsi. Zmarły w 1783 r. obojętny jej uczuciowo mąż pozostawił żonie Łańcut. W Warszawie księżna miała pałac przy Krakowskim Przedmieściu. Podmiejskie rezydencje pozwalały jej — wielbicielce Rousseau — kontemplować naturę w Wilanowie, Mokotowie, Bażantarni, Rozkoszy. Mając tak rozliczne włości i pałace, stale je rozbudowywała i udoskonalała, by stały się miejscami rozkoszy i luksusu. Na jej skinienie czekali najznakomitsi architekci, rzeźbiarze, malarze, kompozytorzy.

¹⁾ M. Tyrowicz, Lubomirski Henryk [w] *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, t. 1973, s. 9—11. Tam bibliografia.

²⁾ J. Michalski, Lubomirska z Czartoryskich Izabela (Elżbieta) [w] *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, t. XVII, 1972, s. 625—629. Tam bibliografia. Z ważniejszych prac: Z. Kossakowska-Szanałca, B. Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964 oraz fundamentalna praca M. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (1735—1816)*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1976.

³⁾ J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Warszawa 1957, t. 1, s. 242.

⁴⁾ J.J. Rousseau, *Wyznania*, opracował i przełożył T. Boy-Żeleński, Warszawa 1956, s. 17.

W czasie swego długiego, osiemdziesiąt lat trwającego życia, poznała wszystkie znakomitości epoki. Nie była piękna. Niewielkiego wzrostu o lśniących inteligencją, czarnych oczach. Właśnie jej inteligencja w połączeniu z arystokratycznym blaskiem olśniewała każdego. Goethe, ten kapryśny poeta, na którego wybryki narzekał Stanisław Kostka Potocki, zachwycony sposobem myślenia marszałkowej, pozostał osiem dni dłużej w Karlsbardzie. Księżna ceniła brak konwencjonalności geniuszy.

Do czasu afery Dogrumowej w 1785 roku — która to aferzystka oskarżyła brata księżnej Adama Czartoryskiego o rzekomy spisek na życie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego — pasjonowała ją wielka polityka. Potem zajęła się prawie wyłącznie sztuką i wychowaniem małego Henryka. Chłopca tak całkowicie ukształtowała, że mogła powtórzyć za Rousseau, to co on napisał o swoim Eliseum w Clerens: "To prawda, że natura zrobiła wszystko, ale pod moim kierunkiem, i nie ma tu niczego, czym bym nie rozporządziła"⁵⁾.

Losy Henryka Lubomirskiego to dość osobliwa historia Amora, którego życiem zawładnęła jego potężna i zaborcza matka Wenus. Lubomirska sama decydowała o wykształceniu chłopca, dobierając mu najwybitniejszych, lecz często zmiennych nauczycieli. Henryk Lubomirski władał językami, pięknie grał na harfie⁶⁾, kupionej dla niego w najlepszej ówczesnej pracowni paryskiej Cousineau. Tej samej, która zaopatrywała królową Marię Antoninę. Henryk Lubomirski całe życie interesował się sztuką, rysował. Zajmowały go ogrody: napisał „Zbiór widoków celniejszych ogrodów polskich”. Księżna zabezpieczyła swego wychowanka ofiarowując mu w 1802 roku rozległe dobra przeworskie. Kierowała jego życiem, aż do swej śmierci. Ożeniła go „bezpiecznie” z „brzydką, chimeryczną, złojęzyczną” Teresą Czartoryską⁷⁾, córką stolnika litewskiego Józefa. Po śmierci księżnej, o której zawiadomił świat w imieniu rodziny, otrzymał w spadku pałac w Wiedniu wypełniony dziełami sztuki.

Dzieje Henryka Lubomirskiego to historia człowieka wyniesionego przez los, który u potomnych chciał pozostawić pamięć nie tylko swej młodzieńczej, olśniewającej urody. Księżna zaszczerpiła mu podobną swojej pasję kolekcjonerską i dbałość o dobro publiczne. Tej sprawie niemało się Henryk zasłużył. 25 grudnia 1823 zawarł z Józefem Maksymilianem Ossolińskim umowę o włączeniu swego zbioru książek, mebli, obrazów, starożytności do fundacji nazwanej później Zakładem Narodowym imienia Ossolińskich. We Lwowie założył również Muzeum Książąt Lubomirskich. Zaangażowany w powstanie w 1830 roku o mało nie stracił cennej kolekcji broni, którą już miał zagrabieć

⁵⁾ J.J. Rousseau, *Nova Heloiza*, przełożyła i opracowała E. Rządowska, Wrocław 1962, s. 271; E. de Gannay, *Les Jardins de France et Leur décor*, Paris 1949, s. 183.

⁶⁾ M. Paterek, *Harfa z Łańcuta*, „Ruch Muzyczny”, R. XXXV, nr 23, s. 6.

⁷⁾ L. Jabłonowski, *Pamiętniki*, Kraków 1963.

ówczesny dyrektor policji, L.M. Masoch, późniejszy autor masochistycznych powieści.

Henryk Lubomirski zastąpił jednak nie swymi wcale licznymi talentami, lecz głównie olśniewającą młodością urodą. Fizjonomista Johann Kasper Lavater podziwiał jego „anielską” twarz. Sylwetkę tego chłopca kojarzono z Erosem-Amorem. Marszałkowa, kazała go też rzeźbić i malować najwybitniejszym artystom epoki właśnie jako Amora — boga miłości.

Przełomowym momentem dla powstania wizerunków Henryka Lubomirskiego był ich wspólny pobyt we Włoszech, a przede wszystkim w Rzymie w latach 1786—1787. Podróż tę, jak wszystkie, odbyła marszałkowa z wielką świtą. Najważniejsze miejsce zajmował książę Henryk i jej zięć Stanisław Kostka Potocki. Ten w listach do żony plotkował, że wszyscy biorą ich tu za męża i żonę, a małego Henryka za ich syna. Villa Albani i Tivoli, które zobaczyć musiał każdy pielgrzymujący do Rzymu, zachwyciły księżną szczególnie. Miejsca te były związane z cesarzem Hadrianem i jego ukochanym Antinousem. Cesarz swojego ulubieńca ubóstwił stawiając mu świątynię i posągi. Płaskorzeźbiony relief Antinouse’a jako „Geniusza Wiosny”⁸⁾ znalazł się w willi kardynała Albani, wielkiego miłośnika starożytności. Nowy kult Antinouse’a zapoczątkował Joachim Winckelmann, uznając jego rzeźby za „koronę sztuki, wszystkich czasów”. W weimarskim muzeum zamkowym zachował się portret pędzla Antona von Marona przedstawiający Winckelmanna⁹⁾ trzymającego w dłoni rycinę z wizerunkiem Antinouse’a właśnie z willi Albani. Ten prorok klasycyzmu oddziałł na współczesnych entuzjazmem i głębokim przekonaniem o największym pięknie rzeźby starożytnej. Uległ mu też Stanisław Kostka Potocki, po latach tłumacząc jego podstawowe dzieło „O sztuce u dawnych”¹⁰⁾.

W czasie tego pobytu w Rzymie Potocki zwrócił uwagę teściowej na świetną portrecistkę Angelikę Kaufmann. Zamówiono u niej portrety księżnej i Potockiego. Marszałkowa ukryła przed zięciem fakt zamówienia u malarki również portretu małego Henryka jako Amora. Nic nie wspomniała też o drugim podobnym zamówieniu u Canovy¹¹⁾, cieszącego się sławą największego rzeźbiarza „wszystkich czasów i ludów”. W okresie gdy w Rzymie bawiła Lubomirska, przebywał tam też i Goethe, który coraz bardziej skłaniał się ku formie klasycznej, by niebawem, po powrocie do Weimaru w 1788 roku pisać sławne „Elegie rzymskie”.

⁸⁾ Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerk, Bd. I, Berlin 1986 s. 205.

⁹⁾ F. Haskell, N. Penny, Taste and the antique, The Lure of Classical Sculpture 1500—1900, London 1981, s. 101.

¹⁰⁾ S. Kostka Potocki, O sztuce u dawnych czyli Winckelmann polski, Warszawa 1812.

¹¹⁾ B. Majewska-Maszkowska, T. Jaroszewski, Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1785—1786 w świetle jego korespondencji do żony [w] Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza, Warszawa 1968 s. 230.



49. Angelika Kaufmann, Henryk Lubomirski jako Amor, 1786—87 r.,
Lwowska Galeria Obrazów



50. Antonio Canova, Posąg Henryka Lubomirskiego jako Amora, 1786—87 r. Posąg ustawiony na ołtarzu w świątyni Lubomirskiego w zamku w Łańcucie



51. Eros z Centocello, II w. n.e., Neapol, Museo Nazionale

Portret księcia Henryka Lubomirskiego pędzla Angeliki Kaufmann¹²⁾ przedstawia go jako uskrzydłonego Amora siedzącego na kamieniu, na czerwonej tkaninie w leśnej gęstwinie (il. 49). W dłoni trzyma duży łuk oparty o ziemię. Piękną dziewczęcą twarz okalają loki. Wykwintna poza, doskonale proporcje leciutki leonardowski uśmiech. Duże skrzydła dowodzą jego wolności i zadowolenia w świecie natury. Amor nie razi strzałami, leżą one spokojnie w kołczanie, na którym młodzieńcze bóstwo położyło drugą dłoń. Płótno to znajdowało się we lwowskim pałacu Lubomirskich, a dziś w tamtejszej galerii obrazów.

Natomiast Antonio Canova wykuł w karraryjskim marmurze chłopięcą postać księcia Henryka, jako Amora (il. 50), ale bez skrzydeł, stojącą w kontrapoście z łukiem dekorowanym wicią roślinną w dłoni. Ozdobiony meandrem kołczan, pełen równo ułożonych, strzał został przewiązany wstążką do stojącego obok pnia. Nagi Henryk-Amor ma głowę nieco skierowaną w lewo. W trójkątnej twarzy uwagę przyciągają pełne, zmysłowo rozchylone usta i szeroko rozwarłe, nieco skośne oczy. Twarz o poetyckim, erotycznym wdzięku otaczają bujne, kręcone włosy. Doskonale zostały opracowane plecy posągu o miękkim niemal malarskim światłocieniu. Wizerunek księcia Henryka-Amora artysta ujął realistycznie, nie ukrywając drobnych mankamentów urody, takich jak niezbyt równe palce stóp. Takie „usterki” jak nieco pogrubione opuszki palców i mocna dłoń mogły powstać w wyniku intensywnej gry na harfie. Bujne, dziewczęce włosy burzą proporcje drobnego, smukłego ciała, oddanego w skali naturalnej dziesięcioletniego chłopca. Posąg ma 142 cm wysokości.

Komponując figurę księcia Henryka Lubomirskiego Canova posłużył się swoim zwyczajem rzeźbą hellenistyczną, chyba tak zwanym Erosem z Centocello¹³⁾. Rzeźba znana była co najmniej z dwóch wersji, obie w Museo Nazionale w Neapolu. Jedna całopostaciowa uskrzydłona (il. 51). Natomiast zmysłowa miękkość, znamienna dla rzeźby hadrianowskiej, mogła pochodzić z inspiracją tak zwanym Antinousem Farnese¹⁴⁾. Wymieniane dzieła znajdowały się wówczas jeszcze w Rzymie i właśnie w latach gdy, jak sądzimy, korzystał z nich Canova, były przewożone do Neapolu. Tam mieszkała ostatnia przedstawicielka rodu Farnese Elżbieta. Opuszczające na zawsze Rzym dzieła wywarły ogromne zainteresowanie¹⁵⁾.

¹²⁾ W. Wróblewska, Portret dziecka w okresie Oświecenia w Polsce, „Rocznik Muzeum Narodowego”, t. 13, Warszawa 1963, s. 63—70.

¹³⁾ Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), t. III 2, Zürich, München 1986, tabl. 614, nr 79b.

¹⁴⁾ C. Clairement, Die Bildnisse des Antinous (Bibliotheca Helvetica Romana, IV), Roma 1966, s. 50, kat. 33; P.P. Bober, R.O. Rubinstein, Renaissance artists and antique Sculpture, Oxford, New York 1987, nr 128.

¹⁵⁾ A. Ruesch, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli, Napoli 1911, s. 4.



52. Ołtarz hellenistyczny, Nieborów. Z kolekcji starożytności
ks. Heleny z Przeździeckich Radziwiłowej

Posąg Henryka Lubomirskiego stanął na cokole, o którym sądzono, że jest późniejszy. Nie ulega wątpliwości, że powstał razem z rzeźbą jako jej integralna część. Cylindryczny cokół Canova udekorował girlandami laurowymi pełnymi owoców lauru. Girlandy trzymają w dziobach orły o rozpostartych skrzydłach. Po drugiej stronie walca dwa motyle. Jeden o skrzydłach rozpostartych drugi zamkniętych. Cokół stanowi klasycystyczną trawestację ołtarzy hellenistycznych. Ten rodzaj zabytków, pochodzących na ogół z Azji Mniejszej, stanowił w XVIII wieku pożądany przedmiot kolekcjonerski. Dziś takie ołtarze spotykamy w wielu muzeach europejskich: Ashmolen Museum w Oxfordzie, Cambridge, Berlinie, Wenecji. Taki ołtarz dekorowany bukranionami znajduje się od czasów Heleny z Przeździeckich Radziwiłowej w Nieborowie (il. 52)¹⁶⁾.

Posąg Henryka Lubomirskiego stanął więc na ołtarzu ozdobionym motylami-symbolizującymi Psyche spalającą się w ogniu miłości. Dla tej rzeźby marszałkowa przeznaczyła specjalną salę na pierwszym piętrze zamku w Łań-

¹⁶⁾ T. Mikocki, Troisième pièce grecque à Nieborów [w] Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, t. 30, s. 266—272. Profesorowi Tomaszowi Mikockiemu winna jestem szczególne podziękowania za okazaną hojność bibliograficzną i dzielenie się swoją wiedzą.



53. Posąg Henryka Lubomirskiego dłuta Canovy na ołtarzu w świątyni w zamku w Łańcucie



54. Elisabeth Vigée-Lebrun, Henryk Lubomirski jako Geniusz Sławy i Miłości,
1979 r., Berlin, Dahlem

cutie. Szymon Bogumił Zug¹⁷⁾ przebudował dawną salę Bilardową, która miała być przekształcona na kaplicę¹⁸⁾. Do tego szkicu nawiązuje w ogólnych dyspozycjach rysunek Zuga noszący charakter wstępnego roboczego projektu pokrytego krytycznymi uwagami księżnej. Powstała wówczas Sala Kolumnowa zajmująca całą głębokość traktu. Cztery pary jońskich kolumn oddzielają w 1/3 długości sali część wschodnią nadając jej charakter prezbiterialny (il. 53). Naroża ściany wschodniej zamknięto półkoliście. Kolumny wykonano z szarego stiuku, a bazy i kapitele z białego. Bazy ozdobiono motywem wieńca lauowego z owocami lauru. Takim samym jaki pojawił się na ołtarzu.

Pośrodku ściany wschodniej na szkicu Zuga widnieje kominek. Nad nim lustro, które księżna zastąpiła portretem Henryka. Jednak takiego, jak na szkicu, portretu jej ulubieńca nie znamy. Może ostatecznie zawisł tam portret Henryka jako Amora „Geniusza sławy i miłości” namalowany w 1789 roku w Paryżu przez Elisabeth Vigée-Lebrun¹⁹⁾. Obraz wystawiano jeszcze tego roku na Salonie. Książę Henryk jako uskrzydłony Amor przyklęknął na czerwonej tkaninie. Jego ciało zostało ukazane z profilu. Śliczną, dziewczęcą twarz zwraca ku widzowi (il. 54). W dłoni trzyma krąg wieńca lauowego, na ziemi leży porzucony kołczan z którego wypadają strzały.

Henryk Lubomirski na tym obrazie odznacza się miękkiem, kobiecym ciałem. W czasach gdy obraz powstawał, ceniono wyszukane ruchy i erotyczną perwersję. Książę Henryk został namalowany w pozie „Przykucniętej Afrodyty” Doidalsesa²⁰⁾, rzeźby powstałej ok. 228 r. p.n.e., a znanej z licznych rzymskich kopii. Między innymi takich, jak te znajdujące się w paryskim Luwrze. Znakomita artystka zaspakajając wyrafinowane gusta zleceniodawczyni uczyniła z tego wizerunku wspólny portret Amora i Wenus, zawsze zwycięskiej w miłosnych zabawach.

Po obu stronach kominka ścianę wschodnią zdobiła chińska tkanina z XVIII wieku. Ilustrowała ona starą wschodnią opowieść o cudownym ptaku Feng czyli Feniksie, któremu hołd składają wszystkie inne ptaki. Henryk był arcydziełem natury, jak arcydziełem sztuki był jego rzeźbiarski portret Canovy. Posąg usytuowano pośrodku jońskiej kolumnady ale tak by był widoczny ze znajdującej się w przedłużeniu Sali Kolumnowej galerii rzeźby starożytnej. Gromadziła tam marszałkowa rzeźby przywiezione głównie z włoskiej wyprawy, a kupowane pod okiem Potockiego. Jak postać Henryka była koroną natury tak dzieło Canovy koroną sztuki.

¹⁷⁾ M. Kwiatkowski, Szymon Bogumił Zug architekt polskiego Oświecenia, Warszawa 1971, s. 297.

¹⁸⁾ T. Sulerzyska, Nowe określenie kilku rysunków Szymona Bogumiła Zuga [w] Biuletyn Historii Sztuki, R. XXVII, 1965, nr. s. 339—340.

¹⁹⁾ Katalog: Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz, Berlin 1975, s. 458—459

²⁰⁾ L. Laurenzi, Doidalses, Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale, t. 3, Roma 1966, s. 155.

Program Sali Kolumnowej został uzupełniony dekoracją sąsiedniego pokoju wieżowego. Sprowadzona z Anglii malarka Maria Luise Cosway ukazała na plafonie Henryka jako uskrzydłonego Amora szybującego w przestworzach.

Marszałkowa uczyniła z Sali Kolumnowej rodzaj laickiego Panteonu, otaczając posąg i malowane wyobrażenia ukochanego wychowanka portretami filozofów i pisarzy, których myśl kształtowała umysł młodego Henryka i jej samej. Znalazły się tam figurki Woltera czytającego i Rousseau z gałązką w dłoni. Portret Rousseau zdobił drzwi biblioteczki zawierającej 26 tomów jego dzieł. Pod szkłem widniał autograf listu Rousseau pisanego z Grenoble.

Świątynia Henryka Lubomierskiego w Łańcucie była wyznaniem wiary marszałkowej, ewokując wiecznie aktualną platońską ideę piękna ciała odbijającego piękno duszy. Księżna ubóstwiła swego ulubieńca, nawiązując do rzymskiej tradycji prywatnej deifikacji, czy apoteozy²¹⁾. W Rzymie oddawanie czci człowiekowi jako bóstwu wiązało się ze szczególnym wyróżnieniem urody bądź męstwa. Marszałkowa dokonała znamiennej dla kultury rzymskiej „asocjacji w kulcie”, co oznaczało oddawanie wspólnej czci bóstwu i śmiertelnikowi. Ubóstwiła urodę Henryka, wzorem starożytnych umieszczając jego posąg w prywatnej świątyni. Utożsamiła Henryka z Amorem. Asocjacja ta była deifikacją, ale w szczególnej odmianie — *in formam deorum*. Ten rodzaj deifikacji znajdował najbardziej uchwytne odbicie w sztuce rzymskiej na przykład w ubóstwieniu cesarzowych przedstawianych jako Wenus, Cerera, Diana²²⁾.

W twórczości Canovy posąg zajmuje miejsce szczególne, stanął bowiem w specjalnie dla niego zaaranżowanym wnętrzu. W ten sposób Lubomirska spełniła postulat teoretyka sztuki starożytnej, przyjaciela Canovy, którego mogła nawet poznać w pracowni artysty, Antoine Quatremere de Quincy²³⁾. Uważał on, że dzieło powinno zawsze pozostawać w miejscu dla którego zostało stworzone. Muzea, w których obraz czy rzeźba egzystują bez pierwotnego kontekstu, określał jako ich grób. Ogromnego sukcesu dzieła Canovy dowodzą liczne kopie całego posągu Henryka oraz tylko samej głowy²⁴⁾.

²¹⁾ T. Mikocki, *Sub Specie Deae. Rzymskie cesarzowe i księżniczki jako boginie. Studium ikonologiczne*, Warszawa 1988.

²²⁾ T. Mikocki, *op. cit.*

²³⁾ U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1990 s. 67—68; Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700—1870, wybór, przedmowa, komentarze Elżbiety Grabskiej i Marii Poprzędkiej, Warszawa 1974, s. 284—291.

²⁴⁾ E. Bassi, *L'arte del Canova nella cultura Polacco* [w] V. Braca, *Italia, Venezia e Polonia. Tra illuminismo e romanticismo* Firenze 1973, s. 107—125; *Studia Canoviani*, Roma 1973, s. 223. O tej rzeźbie Canovy pisali — D. Kaczmarczyk, *Wenus oplakująca Adonisa*, [w] *Biuletyn Historii Sztuki*, 1970, nr 3—4, s. 293—294, oraz s. 300—302; S. Lorentz, *O importach rzeźb z Włoch do Polski w pierwszej połowie XIX wieku* [w] *Biuletyn Historii Sztuki* 1950, nr 1—4; T. Dobrowolski, *Rzeźba klasycystyczna i romantyczna w Polsce*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974, s. 36—41 tam starsza literatura: S. Lorentz, A. Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984, s. 211—212 tam literatura na s. 279. O rzeźbie Henryka Lubomirskiego milczą monografiści Canovy. F. Licht, *Beginn der modernen Sculptur*, München 1983 wielokrotnie wznawianej ostatniej monografii artysty nie wymienia nawet rzeźby z Łańcuta.

Arystokratyczna pozycja i starożytny sztafaż uczyniły z osoby Henryka Lubomirskiego postać ponadczasową. Jego wizerunki jednych zachwyciły, dla innych stanowiły przedmiot złośliwych komentarzy. Aleksandra z Tańskich Tarczeńska wręcz brutalnie pisała: „w Łańcucie można się nauczyć historii naturalnej o „samcu”, a to na samej osobie księcia Henryka Lubomirskiego: leci na suficie w postaci anioła-nagi, stoi jak Herkul-nagi, strzela jak Apollin-nagi, nagi dmucha jak Zefir. Wymaluj no tylko szlachcicu swego ekonoma nagiego albo utocz z drewna podstarościca z batem też nagiego — proboszcz nie da ci rozgrzeszenia, a sąsiedzi ogłoszą wariatem. Księżna zaś, słynie z rozumu, biskupi ją błogosławią: wielkim panom i błaznom królewskim wszystko pozwolone”²⁵⁾. Zjadliwie o wizerunkach księcia Henryka wyrażał się też Tytus Działyński hołdujący stoickim cnotom. Oto sąd tradycyjnie sarmacki, w którym zawsze pobrzmiewa pruderia. Sarmaci nie rozumieli klasycyzmu, który był stylem i językiem elity arystokratycznej oraz intelektualnej.

Ten klasyczny idiom miał wymowę uniwersalną i łączył różne dzieła wspólną myślą. Klasycyzm był światopoglądem, sposobem odczuwania natury i kultury jako jednolitej, niepodzielnej, niesprzecznej całości. Dlatego też między posągiem księcia Henryka Lubomirskiego w Łańcucie a powstałymi w tym samym czasie „Elegiami rzymskimi” Goethego możemy odnaleźć głęboką więź. Wiersze i rzeźba powstały w podobnym klimacie emocjonalnym oraz intelektualnym. Oba dzieła narodziły się w umysłach ludzi Północy, pod wrażeniem przeżyć wywołanych potęgą wiecznej młodości sztuki rzymskiej. Goethe wybrał formę klasycznej rzymskiej elegii miłosnej dla wyobrażenia osobistych przeżyć. Ale tradycję mitologiczną zastąpił własnymi emocjami. Lubomirska zlecając Canovie wyrzeźbienie portretu ulubieńca jako Amora odwołała się do artysty, dla którego wzorem było starożytne wyobrażenie tego boga miłości.

Goethe w „Rozmowach z Eckermannem” wspominając „Elegie rzymskie” mówił o tajemniczym działaniu formy. Wyznawał, że gdyby swej namiętności do Christine Vulpius nie ujął w formę klasyczną, uczucie to mogłoby okazać się „nikczemne”. Podobnie byłoby gdyby posąg księcia Henryka ujął w inną formę: treści przez to dzieło wyrażone mogłyby zabrznieć zgoła inaczej.

²⁵⁾ Aleksandra z Tańskich Tarczeńska, *Historia mojego życia. Wspomnienia warszawianki*, oprac. Izabela Kanievska-Lewińska, Wrocław 1967, s. 57.

„WARSZTATY KRAKOWSKIE” A IDEA „ŻYWEGO MUZEUM”

„Kładźcie ogień pod szafy biblioteczne, zmieniajcie bieg kanałów by zatopić muzea” krzyczały z łam paryskiego *Le Figaro* dnia 20 lutego 1909 roku słowa słynnego „Manifestu futuryzmu”, napisanego rok wcześniej przez włoskiego poetę Filippo Tommaso Marinettiego.¹⁾

Przybierające na sile konflikty polityczne, ekonomiczne, narodowościowe, coraz gwałtowniejsze od początku XX wieku, znajdowały silny rezonans w sztuce tego okresu. Na cenzurowanym znalazły się również instytucje kulturalne wśród nich muzea. Nie tylko radykalni ich oponenci jak Marinetti uznawali muzea za cmentarzyska sztuki lub grobowce zamykające ją w swych czeluściach albo za jej więzienia. Nawet bardziej umiarkowani głosili, że muzea gromadzące i przechowujące dzieła sztuki są placówkami martwymi, pozbawionymi kontaktu ze światem zewnętrznym. Atakowano głównie zbiory muzealne tzw. sztuk pięknych lecz nie pozostało to bez wpływu na opinie wyrażane o muzeach sztuki dekoracyjnej, rzemiosła i rękodzieła artystycznego czy techniczno-przemysłowych rozpowszechnionych od drugiej połowy XIX wieku w całej Europie a mających zbliżone założenia.

Po części z owego buntu i obrazoburczych hasel wyrażonych najdobitniej przez cytowany „Manifest” ale przede wszystkim na skutek zmian zachodzących w mentalności ludzi pod wpływem filozofii, rozwoju psychologii, nauk społecznych i szybkiego postępu techniki rodziły się również nowe programy muzealne. Pojawiły się one i na ziemiach polskich krystalizowane często w ogniu ostrych polemik. Narastał sprzeciw wobec fikcji „muzeów

¹⁾ Cyt. za Ch. Baumgarth „Futuryzm” W-wa 1978 s. 37, 44, Ponadto 10 punktów Manifestu brzmiało „Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów, chcemy zwalczyć moralizm, feminizm i wszelką oportunistyczną lub utylitarną podłość”, tamże, s. 35. W tekście dotyczącym muzeów czytamy też: „Zbyt długo już były Włochy targowiskiem tandeciarzy. Chcemy uwolnić je od niezliczonych muzeów, które pokrywają ten kraj niezliczonymi cmentarzyskami.

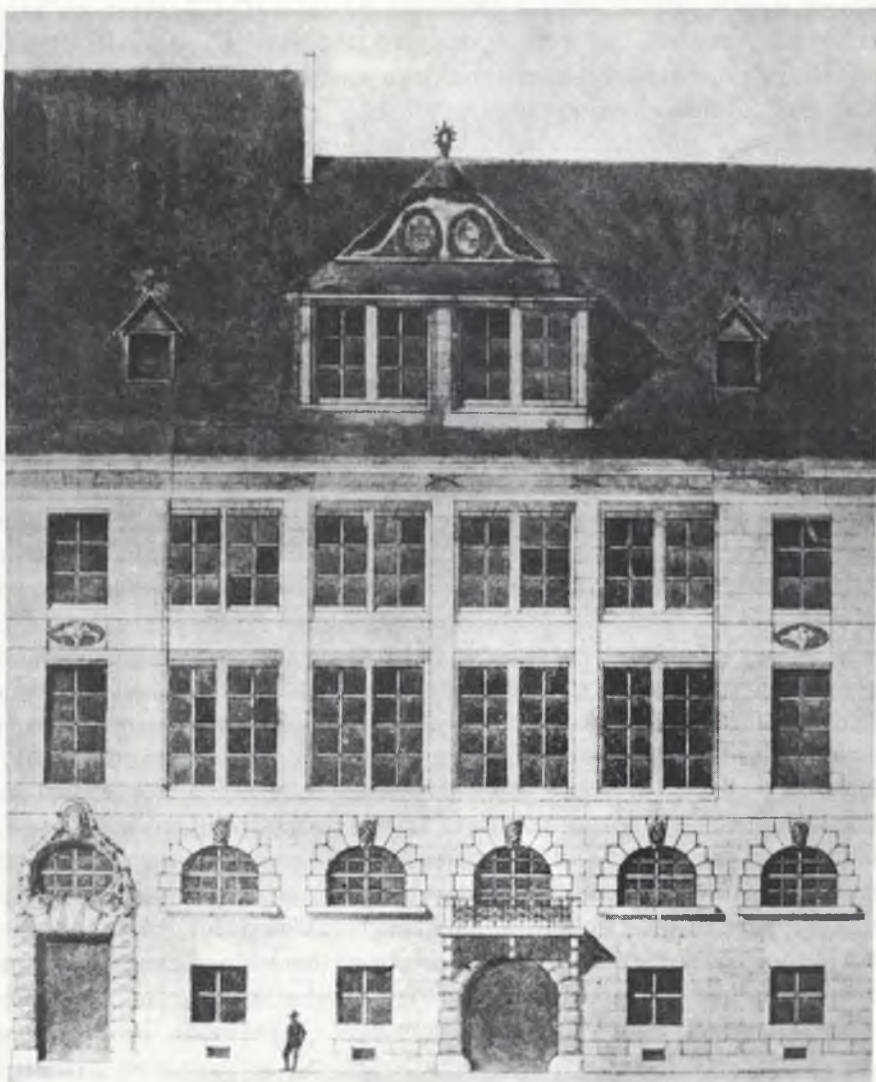
Muzea: cmentarzyska (...) Są zaiste identyczne przez nieszczęsne pomieszczenie licznych ciał się nawzajem nie znają. Muzea: publiczne sypialnie w których spoczywa się na zawsze obok istot nienawistnych lub nieznanych! Muzea: absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy, którzy zabijają się wzajemnie ciosami barw i linii wzdłuż skłóconych ścian”. Tamże, s. 36.

otwartych dla wszystkich” tego ideału oświeceniowego, który znacznie się przeżył. Zenon Przesmycki twierdził, że te muzea z pozoru dla wszystkich, w istocie nie są dla nikogo gdyż „skutkiem przepelnienia i braku należytego porządku” nie przynoszą korzyści. Poświęcił temu zagadnieniu cykl artykułów, w jednym z nich zatytułowanym „Reforma muzeów (Od Ruskina po zajazd manheimski)”, znalazła się prezentacja prekursorskiej działalności Bractwa Prerafaelitów i ruskinowsko-morrisowskiego ruchu Arts and Crafts poszukujących nowej formuły funkcjonowania sztuki i rozwiązania jej muzealnych problemów oraz omówienia zjazdu w Mannheimie z 1903 roku. Przesmycki podzielał jak widać, głoszone przez Johna Ruskina poglądy, skoro pisał że: „należy wprowadzić sztukę w życie samo, uczynić każdy przedmiot codziennego użytku jej dziełem, — i co charakterystyczne — postulował by „przenieść wreszcie jałowe dotąd zbiory „dokumentów” do historii sztuki w żywe źródła szczerzej, wielkiej kultury artystycznej”²⁾. Zafascynowany koncepcjami Ruskina uważał, że zbyt mały wpływ wywarły one na dziedzinę muzealnictwa szczególnie w Anglii. Akceptował przy tym projekty Lichtwarka głoszące określenie wyraźnej potrzeby społecznych i oświatowych zadań muzeów.

Tendencje reformatorskie przenikały coraz liczniejsze środowiska różnych krajów od Stanów Zjednoczonych poczynając poprzez Skandynawię a zwłaszcza Niemcy docierając również na ziemię polskie. Szczególne miejsce w nowych programach zajmowało kształcenie młodego pokolenia rozumiane jako potrzeba społeczna, konieczność podnoszenia ogólnego poziomu wiedzy i kultury. Nie tylko ważne stawało się kształcenie wszechstronne przyszłych artystów czy rzemieślników, którzy powoływać mają do życia obiekty sztuki i rzemiosła artystycznego, ale również wychowanie adresatów — odbiorców sztuki przez przybliżenie im konkretnej wiedzy historycznej i praktycznej, pozwalającej zrozumieć głębiej przejawy zjawisk artystycznych i ich istotę. Reformy te podejmowały głównie mniejsze muzea, bardziej podatne na nowe idee.

W takim klimacie rozpoczęła się polemika wokół reorganizacji Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie. Placówka ta założona w 1868 roku przez dr Adriana Baranieckiego, który zakupione własnym sumptem zbiory oraz bibliotekę ofiarował gminie m. Krakowa, przeżywała na przełomie stuleci kryzys. Typowo dziewiętnastowieczna koncepcja muzeum gromadzącego próbki różnych minerałów, przedmioty z zakresu ówczesnej techniki obok innych obiektów przestała odpowiadać współczesnym. Wprawdzie przy Muzeum istniały nadal „Wyższe kursy naukowe dla kobiet”, a działalność oświatowa wyrażała się w okazjonalnym urządzaniu wystaw oraz odczytów lecz poszukiwano intensyfikacji tych i innych działań, w nowej bardziej wszechstronnej formule.

²⁾ Przesmycki, Reforma muzeów (Od Ruskina po zjazd manheimski (za „Pro Arte”, uwagi o sztuce i kulturze W-wa — Lwów (1914), s. 522—530.



55. Józef Czajkowski, Projekt fasady Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, ul. Smoleńsk 9



56. Pracownia intrologatorstwa artystycznego w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie. Reprodukacja z *Tygodnika Ilustrowanego*, R. 1913, nr 10, s. 188

W 1900 roku opracowano „Projekt statutu reorganizacyjnego dla Muzeum”. Głos w tej sprawie w latach 1904—1906 na łamach prasy zabierało wielu intelektualistów i działaczy kultury³⁾. Najbardziej wnikliwie i instryktywne były wypowiedzi Jerzego Warchałowskiego twórcy krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (zał. 1901) — jego v-prezesa. W obszernym tekście zamieszczonym na łamach „Czasu”, następnie wydany w oddzielnej broszurze, noszącym tytuł „O Muzeum przemysłowe w Krakowie” pisał co następuje: „do muzeum należy wprowadzić w stosowanym połączeniu trzy typy (działalności): wystawę, wolną naukę i wzorowe warsztaty doświadczalne” (podkreślenie IH)⁴⁾. Upominał się również o ścisłą współpracę artystów i rzemieślników co stanowiło novum w propozycjach zgłaszanych przez innych reformatörów kładących nacisk na działalność typowo pedagogiczną. Warchałowski uważał, że powtarzanie jakichkolwiek wzorów w tym również zagranicznych, organizacyjnych nie jest drogą do własnych osiągnięć. Poszukiwał więc koncepcji w oparciu o warunki i potrzeby lokalne, nie negując kierunku pedagogicznego.

Ówczesny Kraków stanowił prawdziwe centrum artystycznej młodzieży i dobrego rzemiosła, dla których brak było odpowiedniego klimatu do rozwoju zwłaszcza do wspólnej pracy. Idea „żywego” muzeum miała więc w Krakowie podatny grunt i własną wizję realizacji.

Jej stosunkowo pełne urzeczywistnienie miało nastąpić w 1913 roku, kiedy krakowskie Muzeum Przemysłowe przeniosło się już z pofranciszkańskich zabudowań do własnego gmachu wzniesionego w latach 1906—1910 według planów Tadeusza Stryjeńskiego ówczesnego dyrektora Muzeum, dla którego to obiektu fasadę projektował Józef Czajkowski (il. 55). W budynku tym nowy już dyrektor inż. Stanisław Till urządził i wyposażył warsztaty: intrologatorskie (il. 56), galanteryjne, obróbki metalu na zimno i na gorąco (il. 57), stolarskie, drukarskie oraz pracownię fotograficzną.

Założone w styczniu 1913 roku Stowarzyszenie spółdzielcze pn. „Warsztaty Krakowskie” znalazło w tych pracowniach oparcie. Pierwszy paragraf jego statutu mówił: „Celem Stowarzyszenia jest w pierwszym rzędzie stowarzyszenie centrum, w którym by się koncentrowały wspólne usiłowania artystów, ludzi, którym rozwój przemysłu artystycznego leży na sercu i rękodzielników w kierunku uszlachetnienia pracy rękodzielniczej przez utworzenie przed-

³⁾ St. Anczyc „W sprawie reorganizacji muzeum techniczno-przemysłowego 1904” za J. Warchałowskim, *O Muzeum Techniczno-Przemysłowym*, Kraków 1903; A. Benis, *Muzeum przemysłowe w Krakowie*, Kraków 1905; L. Rydel *Muzeum Techniczno-Przemysłowe*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1904, nr 35, s. 657—659; W. Tetmajer, *W sprawie reformy Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie*, *Nowa Reforma* 1906 z dn. 8 II.

⁴⁾ J. Warchałowski, tamże, s. 21.



57. Oddział metalurgiczny warsztatów Muzeum Techniczno-Przemysłowego, 1913 r., wg: jw.

siębiorstwa..."⁵⁾. Zgrupowani w Stowarzyszeniu artyści malarze i rzeźbiarze oraz architekci wraz z rzemieślnikami różnych specjalności, według deklaracji założycielskiej, stworzyli początkowo grupę złożoną z 21 osób⁶⁾.

Ideowe przesłanie zespołu wyrażała najkrócej przyjęta nazwa. Pierwszy jej człon — słowo warsztat, używane w liczbie mnogiej oznaczało przede wszystkim wielość. Sam warsztat pozostawał synonimem doskonałości, ponadto miał określać nowy tok twórczego myślenia o kreowanym przedmiocie, równocześnie stając się sam ważnym elementem oddziałującym bezpośrednio na powstający kształt obiektu. Była to próba nobilitacji warsztatu, uczynienia go współpartnerem w pracy artystycznej w kreatywnym działaniu zespalałym inwencję twórczą z praktyczną wiedzą przy powoływaniu do życia nowych obiektów sztuki i rzemiosła artystycznego — słowem uczestnictwa warsztatu w budowaniu warstwy zarówno kulturowej jak i działań społecznie użytecznych pozostawiających trwałe ślady mentalny i materialny. Warsztat był także pojmowany jako antagonistą maszyny tego tworu techniki „ubóstwionego” przez awangardowe kierunki sztuki XX wieku. Wywodził bowiem swój rodowód z idei pracy ręcznej przynoszącej radość według teorii Ruskina potępiającego maszynę jako źródło monotonii i nudy. Przyszłość miała potwierdzić słuszność tych założeń lecz nie przyniosła warsztatowi zwycięstwa.

Rodzimej genezy pojęcia warsztat można by szukać jeszcze we wskazaniach Cypriana Norwida, poety odkrytego właśnie na początku XX wieku, którego twórczością głęboką patriotyczną a równocześnie bogatą w treści społeczne karmiła się ówczesna młoda generacja polskiej inteligencji. W utworze noszącym znamienity tytuł „Praca” Norwid pisał m.in.:

„(...)

„Pracować musisz zawsze z potem czoła

Spustoszonemu mów ty narodowi

(...)

Naucz by jednym krokiem się przerzucał

Z historii — jatek krwawych — do warsztatów...”

(...)”⁷⁾

Warsztat — inaczej praca — w norwidowskim ujęciu zyskał zabarwienie patriotyczne, stając się zaleconym antidotum na doznawane klęski i warunkiem pozwalającym je przetrwać. Tę głębszą warstwę symboliczno-semantyczną ukrywały, zapewne w pełni świadome, przywołane przez twórców stowarzyszenia pierwowzory nazw niemieckich i austriackich takich jak Deutsche

⁵⁾ „Status Stowarzyszenia. Warsztaty Krakowskie w Krakowie. Stowarzyszenia zarejestrowanego z ograniczoną poręką” Kraków 1913.

⁶⁾ Deklaracja przystąpienia do Stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie, Kraków 18 stycznia 1913 r. (w:) I. Huml, Warsztaty krakowskie Warszawa—Wrocław 1973, s. 125.

⁷⁾ K. C. Norwid (w:), Pisma wszystkie opr. J. W. Gomułickiego, W-wa 1971, t. II, s. 34.

Werkstätte für Vereingte Handwerkskunst w Hellerau działające od 1900 roku czy Wiener Werkstätte czynne od 1903 r.

Warto przytoczyć także wypowiedź dyr. Tilla na temat powstania Stowarzyszenia. Rzuca ona światło na motywy tej decyzji. W wywiadzie udzielonym w 1913 roku korespondentowi *Tygodnika Ilustrowanego* powiedział on m.in.: „Warsztaty założyliśmy nie tylko dla tego, że podobne urządzenia istnieją i prosperują zagranicą, lecz głównie z tego powodu, że u nas znajduje się wielu chętnych artystów, a rzemieślnik polski, jak niewielu innych okazuje się podatnym do poczucia artystycznego. Warsztaty nasze już dzisiaj produkują przedmioty mogące na estetyczny wygląd i wartość techniczną rywalizować z najprzedniejszymi okazami zagranicznymi.

Tuszmy też, że z naszej centrali rozejdzie się na cały kraj sieć warsztatów, które staną się murem przeciwko inwazji obcego przemysłu artystycznego... (ważne jest że) w warsztatach naszych artyści i rzemieślnicy pracują na zupełnie równych prawach”⁸⁾.

Trzeba jeszcze próbować przeanalizować drugi człon przyjętej nazwy. Poza topograficzną wskazówką lokalizującą Stowarzyszenie w określonym mieście miał on głębszy sens natury symbolicznej. Odwołać się wypadnie w tym przypadku choćby do tekstu Leonarda Lepszego zamieszczonego w 1911 roku na łamach nowo założonego pisma pt. „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”. Autor w następujący sposób motywował przyjęcie takiego tytułu: „Kraków to wielki warsztat (Podkreślenie IH) polskiej pracy twórczej. Jeżeli Miesięcznik nasz nazwalimy krakowskim to nie dlatego, jakoby on miał zastępować wyłącznie interesy artystyczne lokalnie krakowskie, ale widzieliśmy w tym wyrazie „krakowski” synonim twórczej umysłowości polskiej obecnej doby. Że tu w Krakowie znajduje się warsztat pracy, że tu skupiły się przy nim najcięższe umysły nad Wisłą, Wartą a Niemnem”⁹⁾.

Powołane do życia u progu 1913 roku, Warsztaty Krakowskie działały przez 13 lat to jest do 1926 roku w zmieniających się diametralnie warunkach: czasów początkowo najbardziej sprzyjających przed wojną, następnie trudnych latach pierwszej wojny i niełatwych także czasach powojennych samodzielnego bytu młodego państwa. Najważniejszy okres, w którym ukształtował się model Stowarzyszenia i jego zasadniczy charakter przypadł na krótki czas blisko 18 miesięcy między pierwszym zebraniem założycielskim z dnia 18 stycznia 1913 a 14 sierpnia 1914 roku kiedy to nastąpił wybuch wojny a wielu jego członków porzuciło Warsztaty i założyło mundury legionowe¹⁰⁾.

W okresie tym, najbardziej dynamicznym można mówić o spełnieniu się zamierzeń Muzeum i Stowarzyszenia, owego razem i osobno wspólnego ekspe-

⁸⁾ True, „Estetyka a życie”, *Tygodnik Ilustrowany*, 1913 nr 10, s. 189 (wywiad udzielony przez dyr. St. Tilla).

⁹⁾ L. Lepszy „Z Pałacu Sztuk Pięknych” *Krakowski Miesięcznik Artystyczny*, 1911, nr 4, s. 37.

¹⁰⁾ Księga protokołów Walnych Zgromadzeń S.Z.Z.O.P. Warsztaty Krakowskie, (w) I.Humli, Warsztaty Krakowskie, s. 139—162.

rymentowania w dziedzinie twórczości i modelowego działania organizacyjnego. Dla Warsztatów Krakowskich był to bowiem czas wprowadzania nowych form stylowych w dziedzinie architektury wnętrz, tkactwa, batiku, ceramiki, grafiki użytkowej, meblarstwa, witrażu, metalu artystycznego i innych, rodziła się polska odmiana art deco, stylu w którym twórczość tego kręgu artystów miała rozwinąć się bujnie w latach międzywojennych, przynieść Polsce pamiętny sukces na międzynarodowej wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Dla placówki muzealnej był to czas najpełniejszej realizacji idei, do której dążyła — „żywego muzeum” pełniącego wielorakie funkcje animujące tworzenie warstwy kulturowej swojego czasu.

Okres kulminacyjnej aury we współpracy Stowarzyszenia z Muzeum poprzedziło nawiązywanie stopniowych kontaktów z przyszłymi członkami Warsztatów Krakowskich. Niektórzy z nich już wcześniej podjęli zajęcia pedagogiczne na kursach muzealnych i współpracę przy projektowaniu wnętrza nowego gmachu, oraz poszczególnych elementów wystroju. Dydaktyka miała stać się później ważną dziedziną ich działalności, w której poszukiwali m.in. nowych metod pedagogicznych. Słynna stała się zwłaszcza metoda Antoniego Buszka, która znalazła najszerze zastosowanie w zakresie batiku¹¹⁾. Wówczas zaś młoda grupa artystów i architektów zwróciła na siebie uwagę dyr. Tilla swoim udziałem w Pierwszej Wystawie Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi otwartej w Krakowie w 1911 roku. Występowali oni wówczas jako Związek ARMiR (Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło) podkreślając odważnie postawę partnerską wymienionych dziedzin. Ich model kaplicy w skali 1:25 według projektu Adolfa Szyszko-Bohusza wypełniała polichromia Kazimierza Młodzianowskiego, ołtarz z rzeźbą Włodzimierza Koniecznego z lichtarzami kutymi i lampą Jana Rembowskiego, mszałem Bonawentury Lenarta oraz chrzcielnicą, kropielnicą i konfesjonałem Henryka Kunceka a także witrażem Wojciecha Jastrzębowskiego¹²⁾. Była to całość pomyślana jako stylistycznie zwarty zespół form opracowany według przyjętej zasady odejścia od „papierowych projektów”.

Jastrzębowski pisał o tym czasie i zamierzeniach po latach „Nowe (...) pokolenia artystów, do którego i ja należałem wstępowało (...) w życie szukając dalszych i słuszniejszych form rozwojowych (niż poprzednio lansowane przez członków Polskiej Sztuki Stosowanej). Przyjęliśmy zasadę pogłębiania znajomości warsztatu i rzemiosła, właściwości materiału i pracy narzędzia a więc zasadę konieczności bezpośredniego udziału artysty w kształtowaniu przedmiotów sztuki... Wypowiedzieliśmy wojnę projektom w efektownym opraco-

¹¹⁾ S. J. Witkiewicz (Witkacy) „Teoria Antoniego Buszka i pewne wątpliwości co do niej w kwestii odrodzenia sztuki czystej” (w) tenże, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 233—245.

¹²⁾ Katalog Pierwszej Wystawy Współczesnej Sztuki Kościelnej im. Piotra Skargi w Krakowie, Kraków 1911, s. 23—26.

waniu graficznym, nie popartym modelem przestudiowanym w materiale. Architekt kształtował więc swe projekty w modelu plastycznym, meblarz modelował (...) sprzęty w stolarni, metalowiec i ceramik opracowali projekty przy kowadlu i krążku garncarskim, tak samo jak rzeźbiarz, który tworzy rzeźbę, a malarz maluje projektując i realizując równocześnie”¹³⁾.

Ta pasja sięgania po warsztat przy jednoczesnym dążeniu do ukazania tożsamyh procesów kreacji bez względu na gatunek uprawianej twórczości jest znamieną dla programowych działań grupy. Stanowi ona kontynuację poprzednich ideowych wcieleń hasła równości wszystkich przejawów sztuki i dążenia do ich syntezy, które legły u podstaw tworzenia Stylu Zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza (ojca), dążeń wielu secesjonistów jak również poczynąń członków Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Był wśród nich Stanisław Wyspiański uznający tylko jedną sztukę bez podziału na „czystą” i „stosowaną”, przy czym głosił hasło „sztuki bez złotych ram” a więc tej, która powinna przesycać życie, nie sprowadzić się do obrazu olejnego oprawnego w bogate złote ramy w salonie filistra.

Polska interpretacja ruchu Sztuki i Rzemiosła Arts and Crafts wzbogacona ideami Norwida i lokalnymi pierwiastkami ludowości w wydaniu Warsztatów Krakowskich stowarzyszonych z Muzeum Techniczno-Przemysłowym miał duże szanse stać się konstrukcją modelową i przekroczyć granice Krakowa. Potwierdzenie tego znaleźć można w kolejnej już ostatniej wypowiedzi Stanisława Tilla pochodzącej z późniejszych lat. Oto jego słowa:

„Muzeum stało się centralą polskiej kultury artystycznej przemysłowej! Zaczęło promieniować nie tylko na ziemię polską bez względu na granice zaborcze ale poza granice, gdyż nawet z Salzburga i Dortmundu przyjeżdżano zwiedzać tę oryginalną zupełnie i dotąd nie mającą podobnej instytucję, był to bowiem pierwszy przykład Muzeum żywego”¹⁴⁾.

Jeżeli nawet przyjąć tę ocenę jako zbyt pochlebną i sformułowaną w oparciu o znajomość problematyki kręgu sąsiednich krajów takich jak Niemcy i Austria, można się pokusić o stwierdzenie, że eksperyment krakowski należał do ważnych przedsięwzięć w tej części Europy.

Warsztaty Krakowskie nie ogłosiły żadnego manifestu, który pozwoliłby na zapisanie go w annałach sztuki i muzealnictwa. Jednak dla konkretyzacji idei „żywego muzeum” wspólnie z Muzeum Techniczno-Przemysłowym¹⁵⁾

¹³⁾ W. Jastrzębowski „O meblach i sztuce wnętrza w ostatnich kilkunastu latach (w) Wojciech Jastrzębowski 1884—1963, Warszawa 1971, s. 75—76.

¹⁴⁾ St. Till „Przedstawienie prac zawodowych z zakresu przemysłu artystycznego” (w) I. Huml, Warsztaty Krakowskie, s. 163—165.

¹⁵⁾ B. Kołodziej, Muzeum Techniczno-Przemysłowe im. dr Adriana Baranieckiego w Krakowie (w) Rozprawy i Sprawozdania Muz. Nar. w Krakowie, R. 1976, t. 11 s. 186—230 (obszerne studium dot. historii i działalności Muzeum).

działały w istocie wiele i to w krótkim czasie mając równocześnie poważne zasługi w innej, nie mniej ważnej warstwie — tworzeniu początków polskiej odmiany stylu art deco. Ten temat stanowił już problem badawczy podjęty wcześniej i przedstawiony w książce „Warsztaty Krakowskie” monografii Stowarzyszenia¹⁶⁾.

¹⁶⁾ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973.

KILKA SŁÓW O STYLU BIZANTYJSKIM W ARCHITEKTURZE POLSKIEJ XIX WIEKU

Przeczytana w wieku pacholęcym wielka powieść Zofii Kossak „Krzyżowcy” przypomniła się z całą wyrazistością piszącemu te słowa 8 czerwca 1985 r., kiedy Profesor Zdzisław Żygulski jr odczytywał na seminarium w zamku pszczyńskim swój znakomity referat o ceremonialności dworu bizantyjskiego¹⁾. Całe moje dziecinne zafascynowanie kulturą Bizancjum stanęło mi żywo przed oczyma. Kiedy referat doszedł do opisu Świętego Pałacu i sali tronowej, przypomniła mi się przejmująca scena przysięgi składanej basileusowi przez Godfryda de Bouillon i związany z nią ceremonial. „Niewidzialna orkiestra, złożona z samych fletów, zagrała. Wszyscy pochylili się w głębokim ukłonie, zastygli zgięci we dwoje. Purpurowo-złota zasłona rozsunała się powoli. Na wysokim podwyższeniu ukazała się para cesarska w całym majestacie. Na tylokrotnie opisywanym przesławnym tronie basileusów siedział Aleksy Komnenos. Nosił gęstą, czarną brodę, zakrywającą pół twarzy. Oczy miał piękne, podobne do oczu córki, spojrzenie bystre, na pozór dobroduszne, w rzeczywistości przebiegłe. Siedząca obok, na niższym, mniejszym tronie, basilissa Irena, z rodu Dukasów, córka poprzedniego cesarza, wbrew przepisom zalecającym piękność jako konieczny atrybut basilissy, nie odznaczała się urodą, ale małżeństwo z nią było dla uzurpatora tronu tak ważnym posunięciem politycznym, że Aleksy nie wahał się pominąć ten szczegół” — pisała Zofia Kossak²⁾. Bardzo chciałem zapoznać się z labiryntem komnat Świętego Pałacu dekorowanych najpiękniejszymi marmurami jakie można było dostać w ówczesnym świecie i powtarzałem co chwila ku utrapieniu Matki wycytane w „Krzyżowcach” zdanie: „Purpura jest pięknym całunem — powiedziała niegdyś Wielka Teodora, skoczka cyrkowa dziewczka uliczna, na koniec sławna na całym świecie basilissa”³⁾. Przypomniało mi się to zdanie we wrześniu 1964r., kiedy po raz pierwszy stanąłem w Rawennie pełen

¹⁾ Por. Z Żygulski jun., Ceremonialność dworu bizantyjskiego, Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie, t. IV, Pszczyna 1987, s. 7—36.

²⁾ Cyt. za Z.Kossak, Krzyżowcy, t. II, Fiedes gracea, Poznań 1948, wyd. IV, s. 85—86.

³⁾ *ibid.*, s. 82.

pokory przed cesarzową i jej dworem. Referat Jubilata przeniósł mnie w okamgnieniu w szczęśliwe lata dzieciństwa i młodości i dlatego ośmielałem się ofiarować do poświęconej Mu księgi niniejszy „bizantyjski” drobiazg.

* * *

„Tak więc dla nieuprzedzonego umysłu nie tylko dzieła powyższe klasycznej sztuki wydawać się mogą pięknymi, ale również utwory w sylu bizantyjskim, otyckim, egipskim, włoskim, indyjskim, chińskim itp., skoro w nich szczęśliwy układ całości wzbudzić potrafi miłe wrażenie. Tak więc ani porządku, ani symetria nie mogą być uważane za bezwarunkową konieczność” — pisał Adam Idźkowski w rozdziale zatytułowanym „Kilka uwag o architekturze i jej postępie” stanowiącym wprowadzenie do „Planów budowli obejmujących rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów itp. szczegółów w rozmaitych stylach architektury” wydanych w roku 1843⁴⁾. Manifestował w ten sposób własne przekonanie o równości wszystkich stylów wyrosłe z teorii Duranda i proponował zarazem architektom polskim projektowanie nie tylko w konwencji „klasycznej sztuki”. Styl gotycki w momencie wydania „Planów budowli...” był już w Polsce rozpowszechniony i często stosowany do budowli świeckich jak i sakralnych, podobnie jak styl włoski, którym to terminem charakteryzowano wówczas budowle nawiązujące do architektury włoskiego Quattrocenta i Cinquecenta. Czasami rozciągano ten termin na budowle powstałe w dobie stanisławowskiej, m.in. na pałac Na Wyspie w Łazienkach. Znano również style egipski, chiński i indyjski, natomiast nowością dla polskiego czytelnika musiał być styl bizantyjski, również polecany przez Idźkowskiego do stosowania, a narzucony urzędowo przez rosyjskiego okupanta dopiero w roku 1875⁵⁾.

Nasuwa się od razu pytanie, kiedy w Polsce wyrobiono sobie pogląd na architekturę Bizancjum? Z całą pewnością w drugiej połowie XVIII w. I tak Stanisław Kostka Potocki przebywając w drugiej połowie września 1785 r. w Wenecji doszedł do wniosku, że architektura kościoła św. Marka różni się od tego, „co nazywamy tak niedokładnie gotykiem”⁶⁾. Oceniał ją wysoko, stawiając kościół wenecki zaraz po kościele św. Zofii (Mądrości Bożej) w Konstan-

⁴⁾ A. Idźkowski, *Plany Budowli obejmujące rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów itp. szczegółów w rozmaitych stylach architektury*, Warszawa 1843, s. 1 (wersja francuska i rosyjska tego dzieła ukazała się w 1845).

⁵⁾ P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815—1915*, Warszawa 1991, s. 35—36.

⁶⁾ Por. B. Majewska-Maszkowska, T.S. Jaroszewski, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1785—1786 w świetle jego korespondencji z żoną*, w: *Sarmatia Artistica*, księga pamiątkowa ku czci Prof. dr. Władysława Tomkiewicza, Warszawa 1968, s. 218.

tynopolu. W liście do żony wywiódł nawet genezę ukształtowania kościoła św. Marka: „Son architecture est proprement celle à bas âge grecque qui tient si fort a nos cyrkiew”⁷⁾. W tomie trzecim „Winkelmana Polskiego” tak wypowiedział się o kościele św. Zofii: „Użył Justynian geniuszu Antemiusa i Izydora z Miletu na wzniesienie ogromnych gmachów, którymi pragnął wślawić panowanie swoje. Najpamiętniejszym i do dziś dnia trwającym jest kościół S. Zofii czyli przedwiecznej Mądrości”⁸⁾. I dalej: „Architektura gmachu tego zamienionego przez Mahometa II w naczelny meczet Carogrodu, stała się przedmiotem naśladowań tureckich sułtanów, ślepego uprzedzenia Greków i oświeconej ciekawości europejskich znawców. Oko ich próżno w niej szuka szlachetnych i przyjemnych wymiarów architektury greckiej, harmonii w częściach, smakownego wyboru i dostojnego ozdób wykonania, zgoła tego wszystkiego, co prawdziwą piękność architektury stanowi. Natomiast nieprzyjemnie uderza go skład niesforny licznych półkopi i śpiczastych dachów” — pisał Potocki⁹⁾. Najwybitniejsze dzieło sztuki bizantyjskiej, jak widać, nie wzbudziło jego entuzjazmu. Pośrednio do sztuki tej wrócił raz jeszcze charakteryzując genezę stylu greckiego. „Nie Włochy, nie Carogród były ojczyzną architektury mylnie gotycką zwanej. Zrodziła się ona na zachodzie i do dziś dnia Niemcy, Francja i Anglia najpiękniejsze jej posiadają pomniki: Sztuka budownicza ówczasowa we Włoszech podobną do Konstantynopolitańskiej była, to jest taką, jaką nam ją kościół S. Marka w Wenecji, tum siennenński i niektóre pizańskie wskazują gmachy”¹⁰⁾. Wiemy zatem, jak sobie Potocki wyobrażał architekturę bizantyjską, nie rozumiemy natomiast, dlaczego w rękopisie „Sztuka u dzisiejszych” wyróżnił „styl carogrodzko-gocki, którego przykładem jest kościół św. Marka w Wenecji”¹¹⁾. Ale nie bądzmy zbyt drobiazgowi.

Znacznie precyzyjniej wyjaśnił problem architektury bizantyjskiej Sebastian Sierakowski: „...było jeszcze budownictwo, które nazywano greckim nowym, wprowadzone od ostatnich Greków w wieku XIII i XIV. Ci zrobili mieszaniny z dawnych dobrych obrysów i z arabesków, widzieć podobne można w kościele S. Marka w Wenecji i w wielu innych budowlach włoskich, w których słupy i członki nieco się do dobrych dawnych zbliżają”¹²⁾. Nie widać tu przesadnego podziwu dla architektury „ostatnich Greków”, ale sam pogląd został wyrażony jasno. Sierakowski, podobnie jak Potocki, bez entuzjazmu pisze o kościele św. Zofii w Konstantynopolu w przeciwieństwie do Dyzmy

⁷⁾ *iw.*, s. 218.

⁸⁾ S. Potocki, *O sztuce u dawnych czyli Winkelman Polski*, t. 3, Warszawa 1815, s. 341.

⁹⁾ *iw.*, s. 342—343.

¹⁰⁾ *iw.*, s. 389.

¹¹⁾ Por. T. Mańkowski, *O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta*, Lwów 1929, s. 79—80.

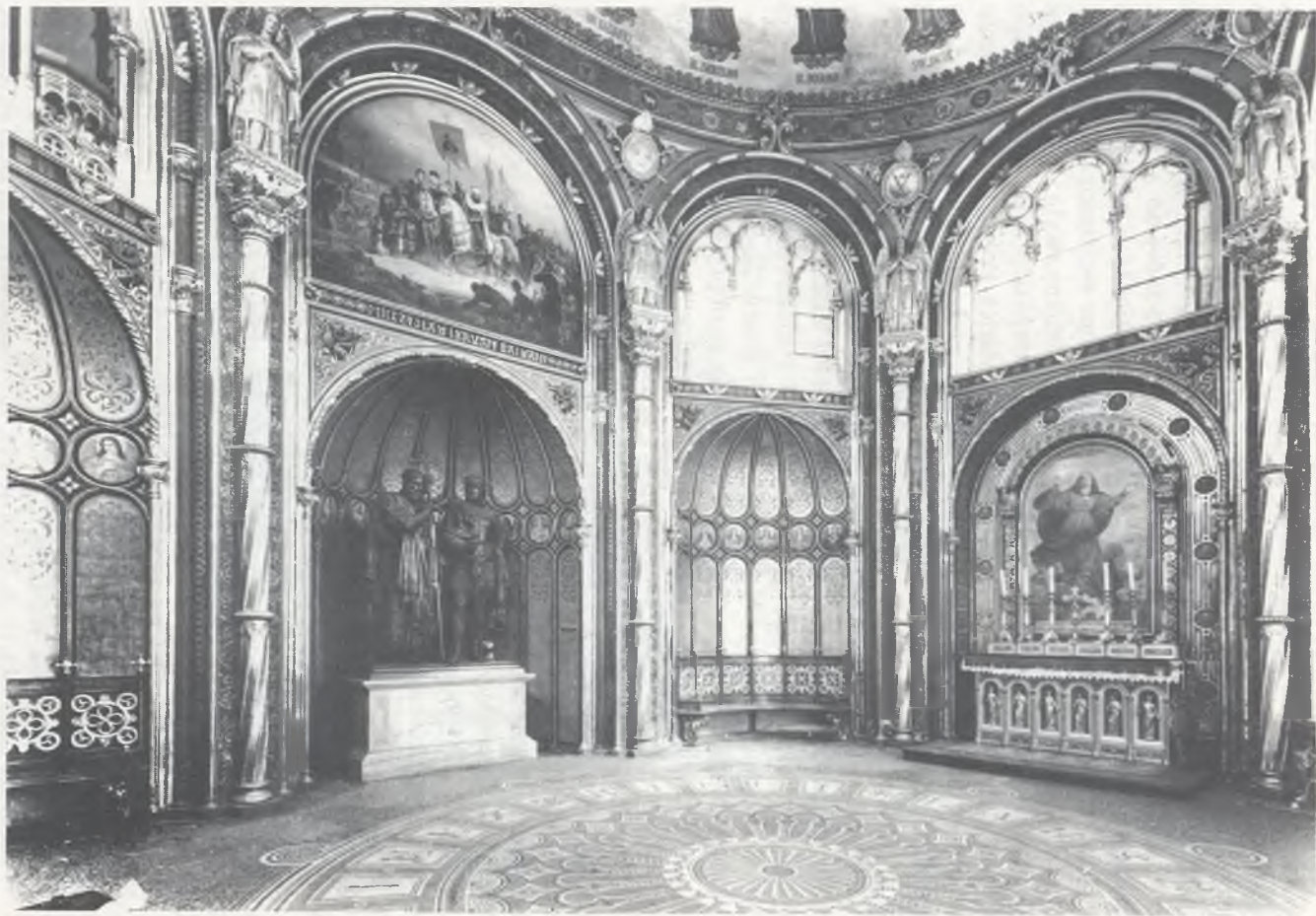
¹²⁾ S. Sierakowski, *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania i budowania*, t. 1, Kraków 1812, s. 6.

Bończy Tomaszewskiego, który nawet opublikował na jego temat małą rozprawkę¹³⁾. Mimo to wszyscy trzej zupełnie nie zdawali sobie sprawy z istotnej roli Bizancjum jako ośrodka artystycznego w wiekach średnich. Nie ma się zresztą czemu dziwić, na szegółowe badania sztuki bizantyjskiej nie nadszedł jeszcze czas. Gdyby w jednym zdaniu podsumować stan wiedzy o architekturze bizantyjskiej w Polsce na przełomie XVIII i XIX w., to należałoby (z pewnym uproszczeniem) napisać, co następuje: Zdawano sobie sprawę z istnienia dwóch zabytków tej architektury, mianowicie kościoła św. Zofii w Konstantynopolu i kościoła św. Marka w Wenecji (pierwszy z nich bardzo długo pozostawał trudno dostępny dla badaczy, natomiast drugi mogli obejrzeć wszyscy podróżujący na półwysep apeniński), zdawano sobie nawet sprawę z ich oddziaływania, ale na tym koniec; istotne cechy architektury bizantyjskiej pozostały nadal nie znane.

Termin „styl bizantyjski” lub „styl byzantyński” rozpowszechnił się w polskim piśmiennictwie przy okazji budowy Złotej Kaplicy przy katedrze poznańskiej (il. 58). Kaplica ta pomyślana była jako mauzoleum pierwszych władców Polski, a zarazem pomnik narodu, z całą pewnością stała się pierwszym wybitnym dziełem architektury, skomponowanym w tym właśnie stylu na ziemiach polskich. Zofia Ostrowska-Kębowska podkreśla, że Edward Raczyński „*spiritus movens*” całego przedsięwzięcia, odrzucił gotyk jako styl nieznany jeszcze w X i XI w. i stwierdził, że „jeden tylko Byzantyński odpowiadał wiekowi, w którym żył Mieczysław i Bolesław, i że użycie każdego innego byłoby wykroczeniem przeciwko prawom chronologii, i oczywistym anachronizmem”¹⁴⁾. Jak słusznie uważa Kębowska, było to już uzasadnienie dojrzałego romantycznego historyzmu, opartego na znajomości sztuki, a więc na podstawach naukowych. Raczyński powierzył wykonanie projektu kaplicy ok. roku 1834 lub 1835 Franciszkowi Marii Lanciemu, a sam doszedł do wniosku, że „mało dotąd o budownictwie Byzantyńskim posiadamy dzieł dydaktycznych”. Mimo, że znał już Konstantynopol i Kijów, to jednak „aby się z prawidłami jego obznajomić” ruszył w 1836 r. do Włoch, gdzie starannie przestudiował budowlę bizantyjskie i wczesnoromańskie. Podał ich listę, były to: „Bazylika Św. Marka w Wenecji, kościół Św. Apolinarego i Św. Witalisa

¹³⁾ D. Bończy Tomaszewski, Kościół Ś. Zofii w Konstantynopolu, w: *Pisma wierszem i prozą*, oryginalne i tłumaczone, t. 2, Warszawa 1822, s. 178—180, gdzie nazwał ten kościół „największą i najpiękniejszą budową w tym rodzaju po nieporównywalnej świątyni S. Piotra w Rzymie”.

¹⁴⁾ Cyt. za Z. Ostrowską-Kębowską, *Złota Kaplica — pomnik narodu*, w: *Fundacja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Szczecin, listopad 1970, Warszawa 1972, s. 303. Ta sama autorka wyczerpująco opracowała złożoną problematykę Złotej Kaplicy, por. jej artykuły: *Die Goldene Kapelle im Dom zu Posen*, *Aachener Kunstblätter*, Band 47, Aachen 1976—77, s. 279—292 oraz *Złota Kaplica w Katedrze w Poznaniu* w: *Friedrich Schinkel i Polacy*, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie pod red. W. Baraniewskiego i T.S. Jaroszewskiego, Warszawa 1987, s. 23—48.



58. Poznań, Złota Kaplica w Katedrze

w Rawennie, opactwo Monreale w Sycylii, klasztor panien Franciszkanek w Palermo, i tamże kaplica w zamku królewskim”¹⁵⁾. Szczególnie kościół S. Vitale w Rawennie wydał mu się godny uwagi i wart naśladowania. Trzeba podkreślić, że Raczyński nie tylko przyglądał się zwiedzanym budowlom, ale poczynił szereg notat rysunkowych, które następnie wykorzystał Lanci. Kębłowska jest przekonana, że kaplica poznańska poprzez centralny układ i artykulację związana jest z budowlami Rawenny, zarówno z S. Vitale jak i z baptysterium. Natomiast szereg detali architektonicznych kaplicy, proporcje porządków, zawdzięczają swe powstanie budowlom sycylijskim¹⁶⁾. Ta sama autorka doszukuje się w wyborze włoskiej odmiany stylu bizantyjskiego głębszego symbolicznego znaczenia. Edward Raczyński chciał w ten sposób podkreślić, że Mieczysław i Bolesław, pierwsi władcy Polscy, przy tworzeniu potężnej monarchii opierali się na wzorach zachodnio-europejskich i że stamtąd wzięli cywilizację i sztukę. Dodatkowym bodźcem mógł być fakt, że cesarz Otton III, wspaniale goszczony przez Bolesława, koronowany był w Rawennie i miał silne związki z kulturą włosko-bizantyjską¹⁷⁾. Złota Kaplica została ukończona w roku 1837, tylko posągi obu władców roboty Christiana Raucha przywieziono dopiero w roku 1840 i niebawem ustawiono w jej wnętrzu. Pomnik narodowej sławy był zatem gotów¹⁸⁾.

Niebawem powstała na terenie Wielkopolski następna budowla o wnętrzu w stylu bizantyjskim, mianowicie kaplica grobowa w Antoninie, projektowana zapewne przez Karla Friedricha Schinkla i wzniesiona w latach 1837—1838 dla ks. Ludwika Pruskiej, jej męża ks. Antoniego Radziwiłła oraz ich dzieci. Kębłowska przypuszcza, że nawiązano tu świadomie do królewskiego programu Złotej Kaplicy. Natomiast architektura zewnętrzna mauzoleum antonińskiego, skomponowana w duchu „Rundbogenstil”, bliska jest projektom Schinkla w Grossbeeren z roku 1818¹⁹⁾.

Terminu „styl bizantyjski” konsekwentnie używał Adam Idźkowski od którego rozpoczęliśmy nasze rozważania. Skoro w „Planach budowli...” zalecił ten styl do stosowania architektom polskim, musiał podać jego przykład w części ilustracyjnej dzieła. I tu niespodzianka: Idźkowski jest nader powściągliwy w formułowaniu objaśnień do swoich projektów, zwłaszcza gdy chodzi o określenie stylu. W jednym jednak wypadku jesteśmy niemal pewni, że budowla została skomponowana w stylu bizantyjskim, wynika to bowiem z jej przeznaczenia. Chodzi o „kościół grecko-wschodni do guberni mohylewskiej” („Eglise greco-orientale” — Idźkowski wszystko tłumaczył na język francuski,

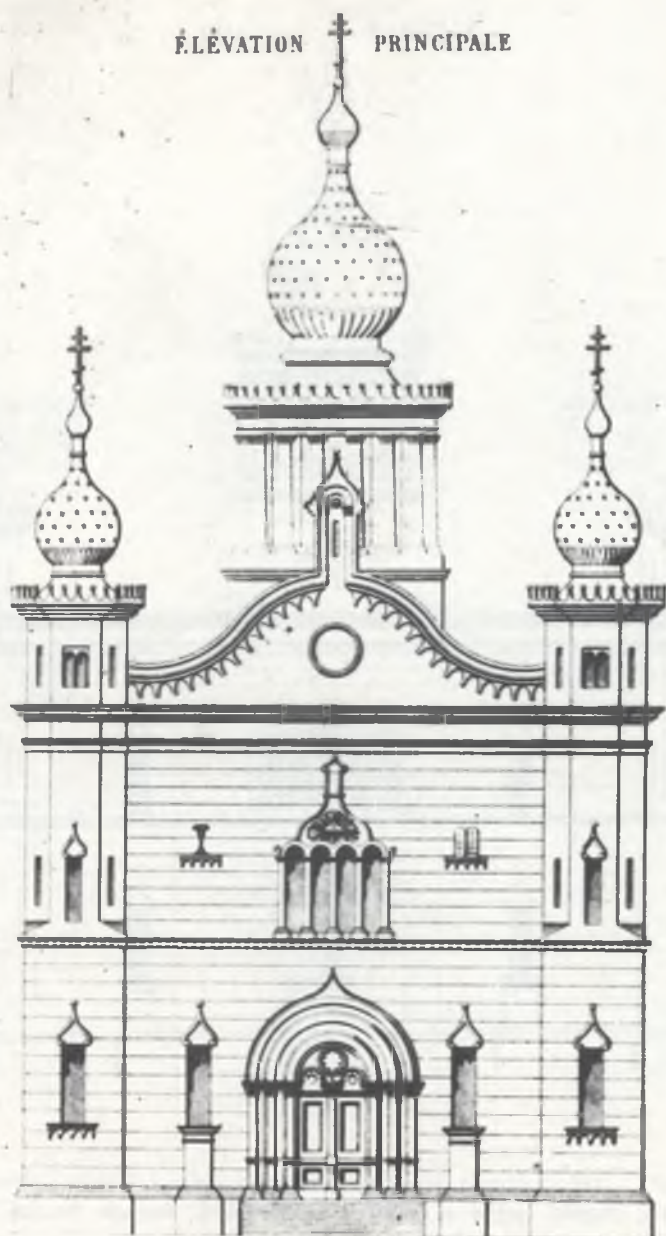
¹⁵⁾ Wszystkie cytaty za Ostrowską-Kębłowską, Złota Kaplica — pomnik narodu, s. 294.

¹⁶⁾ Ostrowska-Kębłowska, jw., s. 294.

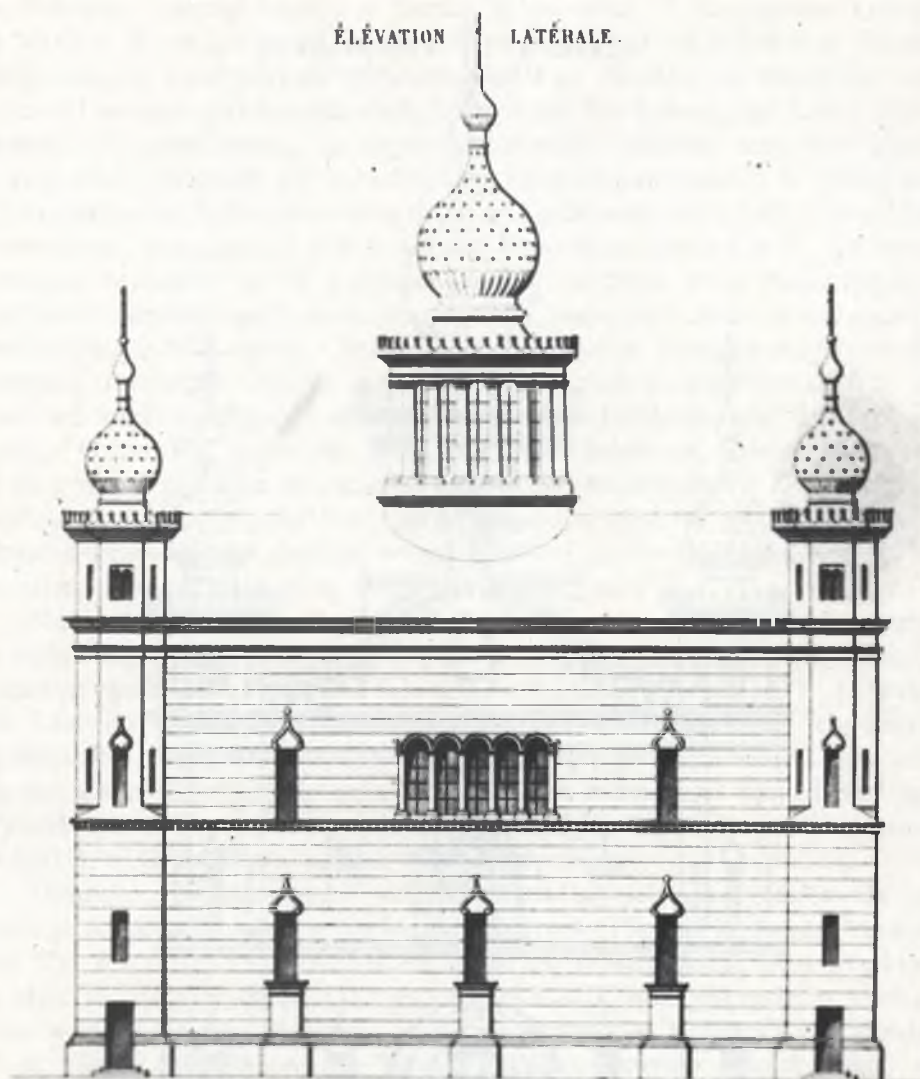
¹⁷⁾ Ostrowska-Kębłowska, jw., s. 304—305.

¹⁸⁾ Ostrowska-Kębłowska, jw., s. 296.

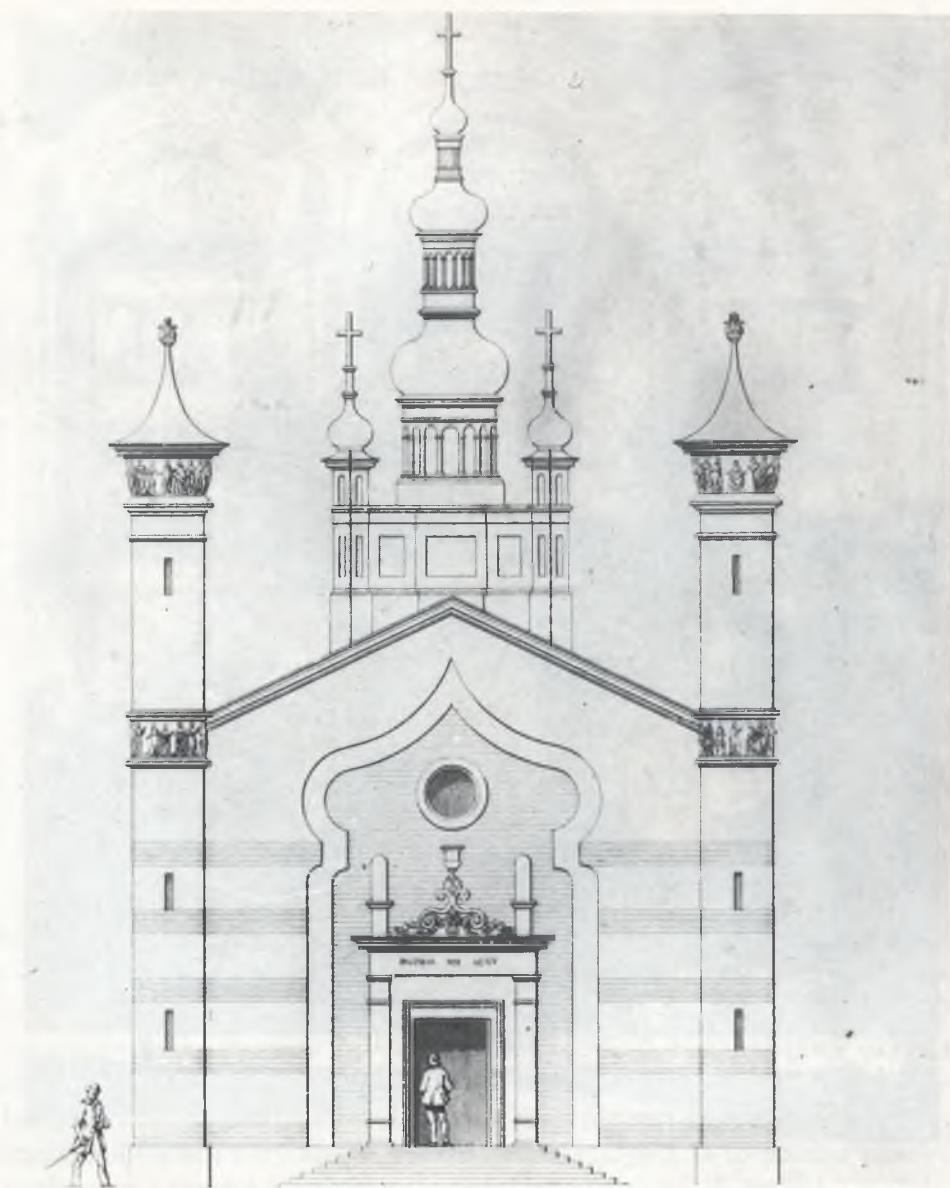
¹⁹⁾ Ostrowska-Kębłowska, jw., s. 294, przypis 25; por. również artykuł tej samej pt. Antonin, w: Schinkel i Polacy, Katalog wystawy..., s. 81—90.



59. A. Idzkowski, projekt cerkwi w guberni mohylewskiej, elewacja frontowa. Wg: „Plany budowli...”, 1843, pl. 73



60. A. Idźkowski, projekt cerkwi w guberni mohylewskiej, elewacja boczna. Wg: „*Plany budowli...*”, 1843, pl. 73

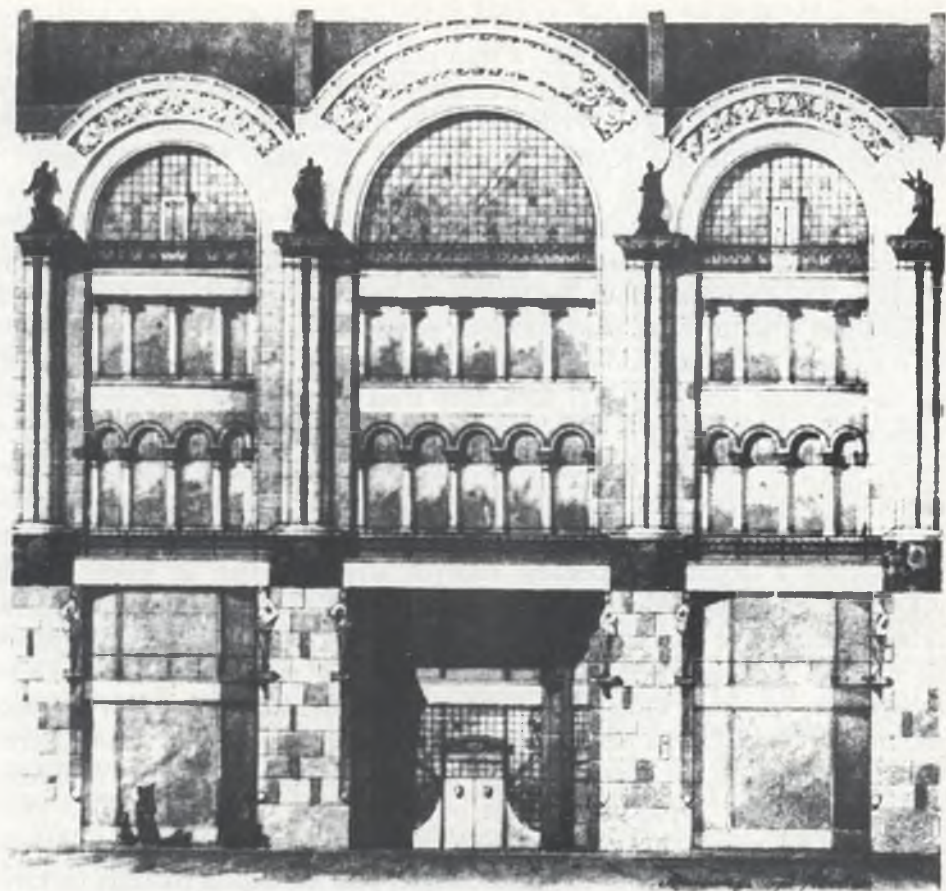


61. A. Idzkowski, projekt kaplicy ogrodowej, elewacja frontowa. Wg: „*Plany budowli...*”, 1843, pl. 102



62. Warszawa, cerkiew metropolitalna św. Magdaleny na Pradze

podobnie jak przysłowiowa polska hrabina, która nawet pacierz odmawiała po francusku w przekonaniu, że Pan Bóg lepiej zna język francuski niż polski i prędzej ją wysłucha. Plan, elewacje (il. 59 i 60) i przekrój tego kościoła zostały opublikowane na planszy 73 „Planów budowli...”. „Eglise creco-orientale” — to cerkiewka na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu z ośmiobocznymi wieżyczkami na narożach nakrytymi cebulastymi hełmami zwieńczonymi



63. M. Lalewicz, projekt domu handlowego, elewacja frontowa, 1906 r. Wg: *Jeżegodnik Obszczestwa Architektorow-Chudożnikow*, 1908 r.

prawosławnymi krzyżami. Ze środka dwuspadowego dachu wyrasta okrągła klasycystyczna latarnia złożona z tokańskich kolumniek dźwigających belkowanie, nakryta również cebulastym hełmem zwieńczonym prawosławnym krzyżem. Elewacje z wyraźnym podziałem na kondygnacje urozmaica pasowe boniowanie i prostokątne otwory z nadokiennikami w ośli grzbiet. Okazały, uskokowy portal z półkolistymi archiwoltami również wpisany jest w ośli grzbiet. Wielkie czteroarkadowe okno nad portalem wiąże wspólne zwieńczenie, w którym widzimy Oko Opatrzności. Podobne okna, tylko pięcioarkadowe, pozbawione zwieńczeń, zdobią drugą kondygnację elewacji bocznych. Elewacja frontowa zwieńczona jest szczytem o zarysie łuku wklęsło-wypukłego, raczej nie spotykanym w architekturze bizantyjskiej. W sumie projektowana świątynia stanowi przykład bardzo swobodnej, na wskroś samodzielnej inter-

pretacji tego stylu, o którym Idźkowski niewiele mógł wiedzieć, ponieważ brakowało „dzieł dydaktycznych” z jego prawidłami. Tylko portal i wieloarkadowe okna mają coś wspólnego z architekturą bizantyjską, cebulaste hełmy są bowiem importem z Rusi. Podobne hełmy stosowano czasami w cerkwiach wznoszonych na terenie Królestwa Polskiego, do czego jeszcze wrócimy.

Idźkowski kilkakrotnie usiłował nadać charakter wschodni projektowanemu przez siebie kościołom i kaplicom katolickim. I tak na planszy 102 „Planów budowli...” zamieszcza szereg kompozycji pod wspólnym tytułem „Motifs des chapelles pour les jardins”. Jedną z propozycji to kaplica o ozdobnej strukturze jak przedstawiona przed chwilą cerkiew, ale wzbogacona o motywy blisko-wschodnie i ruskie (il. 61). Miała to być kaplica katolicka, na co wskazuje krzyż łaciński wieńczący trójkondygnacyjny cebulasty hełm wieńczący latarnię. Trudno sobie wyobrazić, by ten projekt mógł być zrealizowany, tak jest bowiem dziwaczny. Szczególnie osobliwie wygląda renesansowo-klasycystyczny portal umieszczony w płyciźnie zamkniętej łukiem cebulastym. I jeden i drugi projekt Idźkowski świadomie skomponował w sposób eklektyczny z użyciem elementów różnych stylów, z tym że jeden z nich w kompozycji całości okazywał się wiodący w zależności od intencji architekta. Jeżeli to miała być np. cerkiew — cebulaste hełmy i arkadowe okna wybijały się na plan pierwszy. Właśnie te hełmy nadawały projektom Idźkowskiego zabarwienie rosyjskie, którego inni architekci na terenie Królestwa Polskiego starali się unikać. Trzeba przypomnieć, że cerkwie powstające na tym obszarze komponowano do lat czterdziestych XIX w., a nawet później, w duchu klasycyzmu, m.in. projektował takie cerkwie Adam Idźkowski. Rok 1840 stanowi w zakresie budownictwa cerkiewnego wyraźną cezurę. W tym właśnie roku wzniesiono w Kolonii Aleksandrowskiej pod Modlinem okazałą cerkiew według projektu Jana Jakuba Gaya nawiązującą wyraźnie do historycznych form architektury ruskiej XII w., co przejawiało się w układzie bryły i w formie hełmów. Natomiast portale, otwory i fryzy zaczerpnął Gay z romańskiej architektury zachodnio-europejskiej²⁰⁾. Rację miał z pewnością Raczyński ubolewając nad brakiem „dzieł dydaktycznych” z zakresu „budownictwa bizantyjskiego”.

Na terenie Warszawy pierwszymi cerkiewiami wybudowanymi całkowicie od nowa i nawiązującymi kształtem i wystrojem do starych świątyń prawosławnych były cerkwie św. Olgi w Łazienkach (dziś na rogu ul. Czerniakowskiej i Szwałężerów) i św. Magdaleny na Pradze (il. 62). Pierwsza z nich, wzniesiona w roku 1867 według projektu Teodora Witkowskiego, planem i bryłą nawiązywała, zdaniem Piotra Paszkiewicza, do prawosławnych budowli Grecji I tysiąclecia, natomiast jej powierzchowność została skomponowana w stylu romań-

²⁰⁾ Por. A. Rottermund, Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1 połowy XIX wieku, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1990, s. 121, il. 140.

skim²¹⁾. Drugą wybudowano w latach 1867—1869 według projektu Mikołaja A. Syczewa, któremu polecono wzorowanie się na świątyniach Kijowa. Była to pierwsza cerkiew warszawska skomponowana całkowicie pod wpływem architektury ruskiej i rosyjskiej²²⁾. Do czasów budowy wielkiego soboru na placu Saskim była z pewnością czołowym przykładem programu rusyfikacji Królestwa Polskiego. W myśl przyjętych w 1875 r. „Prawił dla ustroju cerkownych zdanij w Priwislinskim Kraju” we wszystkich od nowa budowanych i przebudowywanych świątyniach zachowany winien być koniecznie styl bizantyjski lub moskiewsko-bizantyjski²³⁾. Jak słusznie zauważył Paszkiewicz, było to preludium do wielkiej ekspansji prawosławia poza etnicznymi granicami Rosji²⁴⁾. Nie można się zatem dziwić, że styl bizantyjski, a zwłaszcza bizantyjsko-ruski kojarzył się Polakom przede wszystkim z prawosławiem i dlatego pozostał prawie niezauważony przez polskich architektów. Napisałem „prawie niezauważony”, bo na początku XX w. zdarzył się jednak wypadek posłużenia się tym stylem do skomponowania budowli świeckiej. Mianowicie Marian Lalewicz, jeden z najbardziej wziętych architektów czynnych w Petersburgu na początku bieżącego stulecia, zaprojektował w roku 1906 wielki dom handlowy (Małgorzata Omilanowska przypuszcza, że jest to pierwsza niezrealizowana wersja projektu słynnego domu Mertensa na Newskim Prospekcie)²⁵⁾. W projekcie tym Lalewicz zastosował po raz pierwszy pomysł użycia gigantycznych arkad obejmujących cztery kondygnacje (il. 63). Arkady te stanowią zasadniczy element artykulacji fasady. Obok silnego nalotu modernizmu dostrzegamy w tym projekcie bizantyjski i romański detal, a sam pomysł fasady jest dowodem, że jej autor widział na pewno kościół św. Marka w Wenecji, który oczywiście gruntownie przetworzył. Jest to jedna z nielicznych prób w środowisku polskich architektów posłużenia się stylem bizantyjskim do kompozycji nowoczesnej budowli.

Na zakończenie kilka uwag. Styl bizantyjski nie miał w Polsce XIX stulecia szans rozwoju. Nie tylko dlatego, że narzucony był przez rosyjskiego okupanta, nie tylko dlatego, że mało było „wydawnictw dydaktycznych” dotyczących „stylu Bizantyńskiego” (żeby raz jeszcze przypomnieć Edwarda Raczyńskiego), ale przede wszystkim dlatego, że bardzo mało nim się interesowano. Nie mieliśmy wśród polskich „inwestorów” mecenasa na miarę króla Ludwika II bawarskiego, któremu zamarzyłaby się romantyczna rezydencja w tym stylu. „The Dream King” (jak nazwał Ludwika Wilfrid Blunt)²⁶⁾ opanowany ideą

²¹⁾ Paszkiewicz, jw., s. 81—82.

²²⁾ jw., s. 82—92.

²³⁾ jw., s. 35—36.

²⁴⁾ jw., s. 36.

²⁵⁾ M. Omilanowska, Działalność architektoniczna Mariana Lalewicza w Petersburgu, Przegląd Wschodni, R. 1; 1991, z. 1, s. 118, il. 5 na s. 120.

²⁶⁾ Por. W. Blunt, *The Dream King*, Harmondsworth 1973.

monarchy z Bożej łaski polecił najpierw opracować Juliusowi Hofmanowi projekt bizantyjskiej sali tronowej zamku w Neuschwanstein (rozpoczętej w 1884 r.)²⁷⁾, a w rok później ten sam architekt wykonał na życzenie monarchy wizję okazałego zamku w tym stylu, który miał stanąć w pobliżu rezydencji w miejscowości Linderhof²⁸⁾. Nie było w Polsce warunków, by takie przedsięwzięcia podejmować. Wracając za ziemię należy stwierdzić, że nie znalazł się w Polsce rozdartej przez trzech zaborców badacz dużego formatu, który mógłby podjąć badania nad sztuką Bizancjum. Pierwszego wybitnego bizantyloga pozyskaliśmy dopiero w roku 1925 w osobie Profesora Wojysława Molé, ale w dwudziestoleciu międzywojennym i później nikomu nie przychodziło do głowy projektowanie w stylu bizantyjskim. A swoją drogą szkoda.

²⁷⁾ S. Russ, *Bayerische Königsschlösser: Linderhof, Neuschwanstein, Herrenchiemsee*, München 1972, s. 76—78.

²⁸⁾ Por. *König Ludwik II — Museum Herrenchiemsee. Katalog*. Herausgegeben von G. Hojer. Bearbeitet von E.D. Schmi, L. Seelig, S. Heym, H.H. Stierhof, A. Miller und W. Helmberger. Mit Beiträgen von G. Hojer und M. Petzet. München 1986, s. 445, poz. 343.

KILKA UWAG O HUSARSKICH PROPORCACH W XVII w.

W zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie przechowywane są dwa rodzaje proporców husarskich. Pierwsza seria — pochodząca z kościoła w Zasławiu na Wołyniu — liczy siedem jednakowych sztuk wykonanych z jasno-karminowego jedwabiu, dziś spłowiałego, ozdobionego naszytymi węzami białymi w części rozciętej, a krzyżem kawalerskim i skrzyżowanymi szablami — w części najbliższej drzewca. Całkowita długość proporca wynosi 4 metry, szerokość 69,5 cm. Druga seria liczy tylko dwa egzemplarze, wykonane z białego i czerwonego jedwabiu z krzyżem kawalerskim naszytym w kolorze odwrotnym, to jest czerwonym na białym polu, białym na czerwonym, wymiary 71 cm na 390 cm¹⁾. Omawia je pokrótce Zdzisław Żygulski junior w swej pracy o broni w dawnej Polsce²⁾. Natomiast proporce jakie widnieją w znanej ikonografii współczesnej, to jest z XVII i VIII wieku, zabrał swego czasu i omówił Stanisław Gepner³⁾.

Na temat proporców naszej husarii utrzymuje się powszechnie do dziś uporczywa legenda, mówiąca, że służyły one do płoszenia koni nieprzyjaciela. Winowajcą tej legendy jest Guillaume le Vasseur de Beauplan (ok. 1600—1673), inżynier wojskowy naszych Wazów, fortyfikator ziem ukraińskich i autor słynnej mapy Ukrainy z 1645 roku. Wydał on, jak wiadomo, książkowy opis Ukrainy, dedykowany królowi Janowi Kazumierzowi. Opis ten, ukazał się po raz pierwszy w Rouen w 1660, miał potem burzliwe dzieje i wielką popularność, trzy dalsze wydania francuskie, także niemieckie, angielskie i wreszcie polskie — ale po łacinie i dopiero w XVIII w.⁴⁾

¹⁾ Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Katalog zbiorów. Wiek XVII, opr. Z. Stefanowska, Warszawa 1968, s. 195—196, nr 303 i 304, nr inw. 677 oraz nr inw. 665, tabl. 40.

²⁾ Z Żygulski jun., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975, il. 212, s. 270—271.

³⁾ S. Gepner, *Proporce husarskie*, „*Broń i Barwa*”, II, 1935, nr 8, s. 183—185. Tamże wymienieni autorzy z epoki, notujący proporce.

⁴⁾ G. le Vasseur de Beauplan, *Description d'Ukraina, qui sont plusieurs provinces du Royaume de Pologne...*, Rouen, 1660. Por. *Polski Słownik Biograficzny*, t. I, Kraków 1935, s. 384—386, (K. Buczek).

A oto rzeczony tekst dotyczący proporców:

„Wierzchołek kopii zakończony był chorągiewką biało-czerwoną, niebiesko-zieloną lub czarno-białą — zawsze dwukolorową, cztery do pięciu łokci długości. Służy do płoszenia koni nieprzyjaciela; w momencie kiedy husarze, obniżywszy kopie, cwałem pędzą na wroga, chorągiewki furkocą, a konie nieprzyjaciela wyłamują się z szeregów”⁵⁾.

W języku polskim obszerne fragmenty książki Beauplana opublikował Niemcewicz w swym „Zbiorze pamiętników” i odtąd wkroczyła beauplanowska opinia do świadomości społecznej⁶⁾. Ulegli jej pisarze i artyści, miłośnicy przeszłości i historycy zawodowi. Wszystkie, tak jest — wszystkie, obrazy historyczne XIX i XX wieku przedstawiające husarskie szarże wyobrażają skrzydlatych jeźdźców z kopiami omotanymi przez niesłychanej długości proporce⁷⁾. Czarowi takiego rozumienia sprawy ulegli nawet historycy wojskowości. Nawet ostatnia całościowa praca o naszej husarii trzyma się bezkrytycznie opinii francuskiego kartografa⁸⁾.

Rozpatrzmy uważnie całą sprawę. Rozmiary kopii i proporców porównywał ze sobą już Stanisław Gepner. Wobec przeciętnej długości kopii ok. 5 metrów, doszedł do wniosku, że te dwa z Muzeum Wojska, były tak długie, że husarz mógł przytrzymywać ich końce ręką, ponieważ sięgały poniżej gałki. Wprowadzi istnieją wzmianki w tekstach źródłowych o proporcach nieco krótszych — np. u Daleraca — 3—4 łokcie, to jest 170 cm do 230 cm (u Beauplana — 4—5 łokci — to jest 230 do 280 cm), ale postaci rzeczy to w zasadzie nie zmienia. Wyobraźmy sobie teraz, że rzeczywiście następuje szarża cwałem chorągwi husarskiej z tego rodzaju proporcami. Otóż mogły one co najwyżej spłoszyć konia samego właściciela, a nie nieprzyjaciela, bo przy takich długościach wiewająca wstęga materiału biłaby konia po oczach i pysku. Na dodatek ów osławiony Beauplanowski furkot słyszalny byłby przede wszystkim przez rumaka dosiadanego przez naszego husarza, w ogóle nie przez nieprzyjaciela. Wojska atakowane słyszały przede wszystkim grzmot kopyt zwielokrotniony przez liczbę w miarę zbliżania się, głuszący wszelkie furkoty. To pierwsze zastrzeżenie, a drugie — to fakt, że tego rodzaju monstrualne proporce są oczywistą przeszkodą w ataku. Powodują znaczne zwiększenie oporu powietrza i tym samym — wysiłku cwałującego zwierzęcia.

⁵⁾ Cyt. za: J. Gintel, *Cudzoziemcy o Polsce, relacje i opinie*, Wybrał i opracował..., t. I, wiek X—XVII, Kraków 1971, s. 268.

⁶⁾ J.U. Niemcewicz, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce z rękopismów tudzież dzieł...*, Lipsk, 1859, t. III, s. 285, tłumaczenie dość dowolne.

⁷⁾ Szereg obrazów eksponowano np. na wystawie „Barwy Polskiego Oręża” [katalog wystawy], Warszawa 1988, s. 47, 59, 67 itp.

⁸⁾ J. Cichowski, A. Szulczyński, *Husaria*, Warszawa, 1977, s. 68. Tamże zebrane liczne obrazy batalistów — Kossaków, Haykowskiego, Byliny, Batowskiego, Brandta — wszystkie z monstrualnymi proporcjami.



64. M. Altomonte, studia husarzy, Melk, biblioteka opactwa

Są zatem ze względów użytkowych, praktycznych, zupełnym absurdem. Istnieje wreszcie, przy kopii trzymanej poziomo możliwość przypadkowego nadeptnięcia przez konia na porporzec.

Taki jest jednak autorytet słowa pisanego z epoki tzw. źródła, że nikt nie śmiał podważać beauplanowskiej opinii, nawet Gepner, stary kawalerzysta, który na pewno w tę bajeczkę wierzyć nie mógł. Dla przeważenia szali wyciągnijmy jeszcze jedno źródło z epoki, jeszcze jeden dokument, nie brany dotąd przez historyków wojen i uzbrojenia w ogóle pod uwagę — mianowicie studia rysunkowe i malarskie husarii, jakie z rozkazu Jana III przeprowadzał włoski malarz bitew w Polsce — Martino Altomonte (zm. 1742)⁹⁾. Biblioteka opactwa w Melk przechowuje szkicownik malarza, zawierający rysunkowe, drobiazgowo notatki, jakie Martino sporządzał patrząc na naszych husarzy. Bezpośrednio po Odsieczy Wiednia postanowił Jan III uwiecznić pędzlem swoje największe zwycięstwa, i to uwiecznić w sposób drobiazgowo prawdziwy. Rysował Altomonte namioty wezyra, szkicował polskie siodła i oporządzenie konia, tak różne od zachodnich, a wreszcie notował sylwetki, szyszaki,

⁹⁾H. Auenhammer, Martino Altomonte, Wien 1965.



65. M. Altomonte, Odsiecz Wiednia, szkic rysunkowy, Budapeszt, Muzeum Sztuk Pięknych



66. M. Altomonte, Odsiecz Wiednia, bozetto, Herzogenburg, mieszkanie prałata

lamparcie skóry naszych husarzy (il. 64). Te drobiazgowe studia służyły mu potem do skonstruowania całości — szkic rysunkiem i tuszem „Odsiecz Wiednia” przechowuje Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie (il. 65) a bozzetto olejne — mieszkanie prałata w Herzogenburgu w Austrii (il. 66)¹⁰⁾. Wszystkie te stadia powstawania kompozycji musiał kontrolować i korygować koronowany mecenas. Obraz ostateczny „Odsiecz” przeznaczony do Zamku w Żółkwi, się nie zachował, ocalała tylko do naszych dni wielkich rozmiarów replika autorska, wykonana na rozkaz króla do kościoła farnego w Żółkwi, a przechowywana dziś w Muzeum Zamku w Olesku. Myślę, że możemy wierzyć prawdzie, jaką pod okiem królewskim utrwalił w swoich szkicach i obrazach Altomonte. A wynika z tych szkiców i obrazów, że husarze nasi mieli w bitwie wiedeńskiej proporczyki wąskie i krótkie, wprawdzie także rozcięte, ale o długości najwyżej pół metra. Najkrótsze i najmniejsze na rysunku z Budapesztu, nieco dłuższe — na szkicu z Herzogenburga i obrazie z żółkiewskiej fary. Myślę, że zgadzało się to z rzeczywistością, a rzeczywistość z pragmatyzmem i zdrowym rozsądkiem królewskim.

Jaki z tego wniosek? ano taki, że husaria nasza miała dwie odmiany proporców — jeden monstualny — od parady, drugi minimalny — bojowy. Trzeba zatem zerwać z legendą o wielometrowych proporcach do płoszenia koni nieprzyjaciela. Rzecz ciekawa, że w użytek bojowy owych wielkich proporców wierzyli nawet znawcy historii wojskowości — np. wystawy figurek z okazji rocznicy Odsieczy, organizowane przez Miłośników Dawnej Broni i Barwy — przedstawiały epizody z pod Wiednia wyłącznie z użyciem tych monstualnych.

Myślę, że ktoś musiał zakpić z naiwnego ciekawskiego francuskiego kartografa, ktoś kogo Beauplan uważał za autorytet, skoro w owe płoszenie i użytek bojowy monstualnych proporców uwierzył. Czyżby sam hetman Koniecpolski? Kto by nie był tym żartownisiem — nie dajmy się nabrać na ten stary, już ponad 300-letni, kawał.

¹⁰⁾ M. Karpowicz, Polskie itinerium Marcina Altomontego, „Rocznik Historii Sztuki”, VI, 1966, s. 97—159; tenże, Martino Altomonte in Polen, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, XX, 1966, Heft 1, s. 15—25.

ЗАМЕТКИ О СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГАКОВНИЦАХ

В 1957 г. югославские ученые во время охранных работ в цитадели („малый град“) крупнейшей средневековой сербской крепости Смедерево (в 40 км. на юго-восток от Белграда) открыли при раскопках на глубине 2 м. вблизи стен большого дворцового здания деспота Юрия Бранковича свреобразный „клад“ — двенадцать древних бронзовых стволов огнестрельного оружия. Находка опубликована, но заслуживает специального комментария¹⁾.

Все стволы принадлежат крепостным ружьям — гаковницам. Стволы одиннадцати экземпляров удивительно похожи (рис. 67). Их калибр 12—18,3 мм, общая длина 48,8—76 см., ширина у дульного среза 3—6 см (у большинства приближается к 3,5 см), ширина казенной части 4—5 см. (у пяти образцов 4,5 см). Вес составляет 3800 — 10200 г. Все стволы восьмигранные. У некоторых грани дульной и казенной частей не совпадают, а смещены несколько в сторону по отношению друг к другу. Три экземпляра имеют дульное утолщение. У всех гаковниц посередине снизу паходится ступенуатый выступ — упор для стрельбы, сзади отверстие для вставки приклада. Все крепостные ружья заряжали лись с дула и снабжены запальным отверстием, расположенным на верхней грани.

Найденные гаковницы, очевидно, входили в состав крепостного арсенала и их судьба связана с историей сомой крепности. „Смедеревский град“ возник в 1428—1430 гг и (расширение укреплений происходно и позднее), выдержал две осады и в 1459 г. понал в руки турок²⁾.

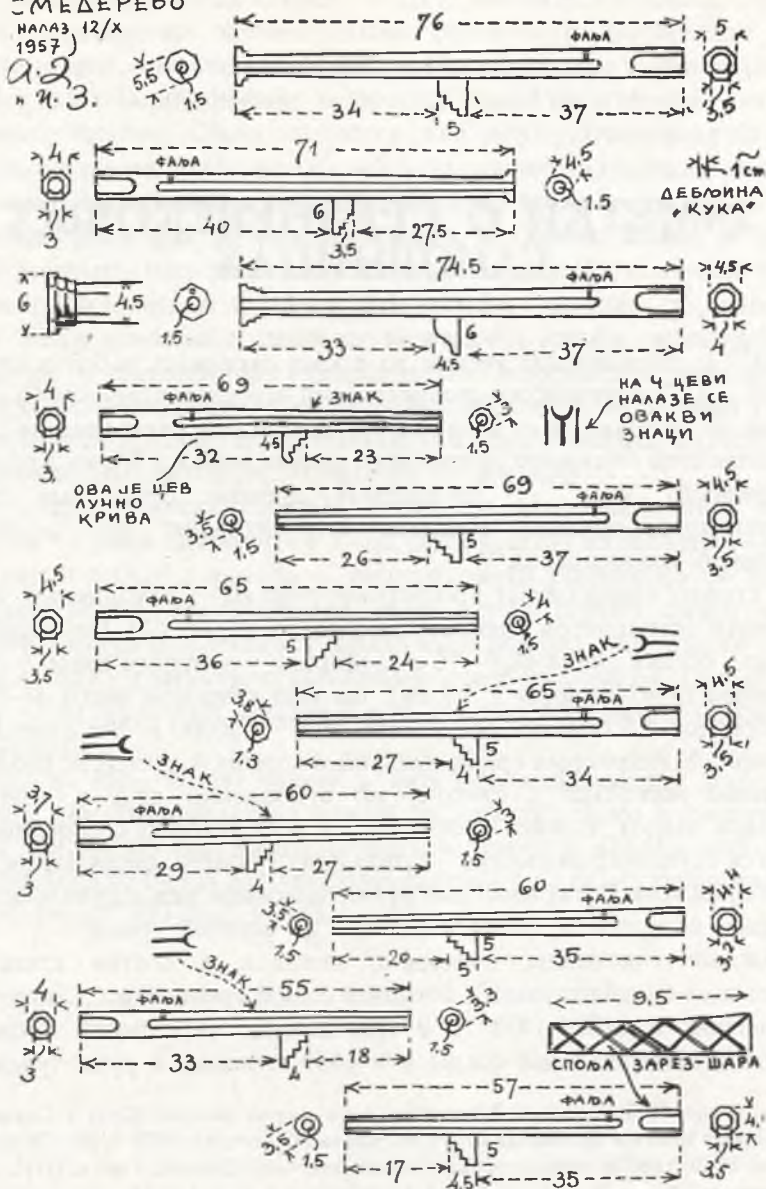
¹⁾ А. Дероко, И. Здравковоч. Защита остатака дворца деспота Юрча у Смедеревском граду. Зборник заштите споменика културе. Книга IX, Београд, 1958, с. 64—78, сл. 24—27; А. Дероко. Найестарийе ватрено оружје у средневекобной Црбйи. Глас САНУ, CCXLVI, кн. 9, Београд, 1961, с. 36—37, сл. 42—55; D. Pribaković. Ostava iz XV veka u malom gradu Smederevske tvrđave. Vesnik Vojnog muzeja jugoslovenske narodne armije. Beograd, 1962, p. 55—96.

²⁾ А. Дероко. Средньевековни градови у Србйи и Цпной горы и Македонийи. Београд, 1951, с. 147—148. Изображвние крепости смотри также П. н. Покрышких. Православная церковная архитектура XII—XVIII вв. в нынешнем Сербском королевстве. СПб, 1906, табл. CI—CIY.

СМЕДЕРЕВО

НАЛАЗ 12/X
1957)

а.2
н.ч.3.



67. Бронзове гаковници из Смедерево. По рисунку А. Дероко.

Сходство стоголов, найденных в Смедерево, свидетельствует, по-видимому, об их изготовлении в непродолжительный период времени, не позже XV в., что отмечают и сами находчики. Гаковницы, о которых идет речь, возможно, местного производства. Неподалеку от места находки обнаружена печь, скорее всего предназначенная для пушечного литья, и остатки литейных шлаков.

На четырех стволах оказались знаки с изображением полумесяца, по всей видимости, клейма не мастера, а турецкого арсенала. Этим знаком помечены многие предметы османского вооружения.

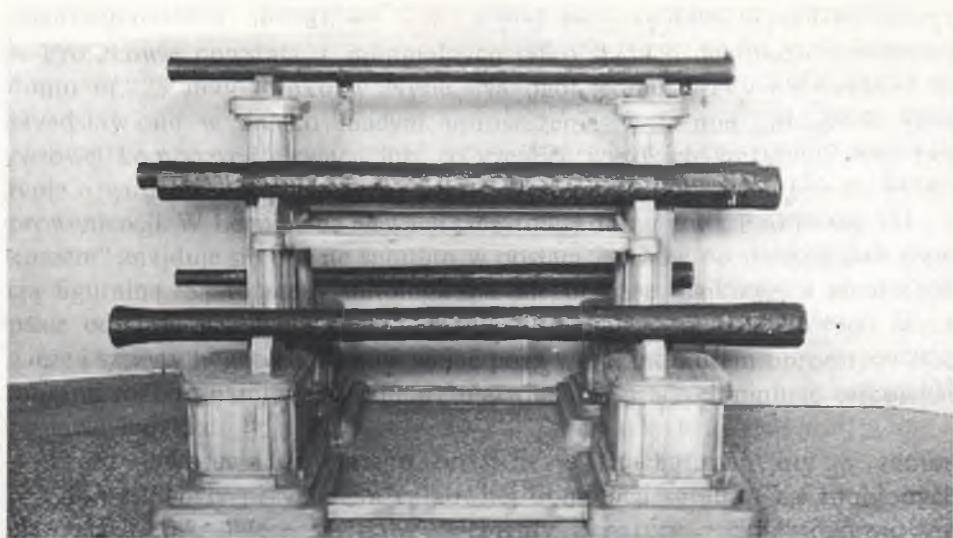
В самой Турции гаковниц, аналогичных смедеревским мне неизвестно. Зато их немало сохранилось в музеях Германии, Чехословакии, Венгрии, Югославии и других стран. Пущья этого типа с прикладом, вставленном в казенную часть ствола получили в европейском оружьеведении классификационное название „Nackenbüchse mit Stangenschaft“. Правда, большинство орудий железные и по сравнению с югославскими несколько большего размера и калибра (средняя длина 70—90 см., калибр 30—30 мм)³⁾.

Ряд признаков смедеревских стволов безусловно относят их к числу древнейших образцов ручного бронзового огнестрельного оружия. Таковы грани различные в казенной и дульной частях, отсутствие резких утолщений на стволе, наличие крюка — упора посередине ствола, отсутствие бокового затравочного отверстия и нолки, появившихся около 1500 года, отсутствие прицела и мушки. Относительная длина смедеревских стволов 1:33 — 50 калибров была достигнута в развитии данного оружия, примерно, в середине XV в. Следует добавить что смедеревские пищали одни из самых малых сохранившихся бронзовых ручниц и, очевидно, обслуживались одним человеком.

Смедеревские гаковницы датируют первой половиной XV в., до захвата Смедерево в 1459 г. Допустимо, что их узкая дата — вторая треть XV в. Того же времени и стволы с турецкими начертаниями. Не исключено, что эти клейма поставлены на захваченных османами европейских стволах в качестве знака государственной собственности. Позднее это оружие, как трофейное, могло оказаться у сербов. Такое мнение, высказанное в литературе, думаю, близко к истине. О вероятном местном изготовлении большинства смедеревских гаковниц свидетельствует еще одно обстоятельство.

Среди обнаруженных стволов шесть попарно почти тождественны. Их длина (для каждого двух экземпляров) 58,8 см—60 см., около 65 см. и 74,5—76 см., соответственно вес 3800 г — 4100 г., 5400 — 6150 г.

³⁾ J. Durdik. Znojenské puškařství v první třetině 15 století. Historie a vojenství, ročník 1955, 1, Praha, p. 80 sq.



68. Железные затинные пищали из Устюжну-Железнопольской. Собрание Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи



69. Затинная пищаль XVI в. из Тихвинского монастыря. Цобрание ВИМАИВ. Изображение дает представление о том, как выглядели пищали закрепленные в коподах

и 10090 г. — 102000 г. Что касается калибра, то он соответственно составлял 12 мм.—13,6 мм., 13,3—13,5 мм и 17,6 мм — 18,3 мм. Очевидно, что речь идет о трех партиях отливок, скорее всего, выпедших из одной мастерской. Совершенно ясны намерения мастера отлить как можно более одинаковые стволы. Как и в пушечном производстве, ремесленники стремились к установлению сходного калибра и общих размеров орудия,

их вес несколько колебался (в нашем случае от 110 г. до 750 г.). Средневековые орудия отливались с потерей формы. Поэтому при каждой новой формовке стволы получались разными. Однако, одну и ту же форму можно было снова воспроизвести по одинаково сделанным моделям и кружалам орудий. При этом самым устойчивым показателем был калибр. Для достижения сходной калибровки использовали железные сердечники-стержни стандартного размера. С их помощью выполнялся канал ствола орудий. Высказанные наблюдения подтверждает пример России, где уже с 80 гг. XV в. пушечные мастера делали целые серии орудий, одинаковых по калибру и близких по длине и весу⁴). В бронзовом литье раньше всего выработались передовые приемы серийного производства оружия. Именно поэтому типовое литье сыграло решающую роль в вооружении стран огнестрельным оружием.

На примере смедеревских стволов мы имеем древнейший в Европе пример существования типового литья в изготовлении ручного огнестрельного оружия. Распространенное мнение о том, что в середине века не существовало и двух одинаковых стволов встречается здесь с фактическим опровержением. Все сказанное требует оговорки. Единообразие литых стволов было условным, основанным на определенных измерительных и весовых допусках.

Стремление к относительному единообразному оружию, несомненно, общеевропейская тенденция. Присуще это и европейским гаковницам. Так одному из смедеревских стволов почти совершенно подобен, такой же находящейся в Вене. Оба экземпляра длиной 57 см., их калибр 13,6 мм. — 16 мм, вес 5300 г—4350 г. Р. Форрер относил веискую гаковницу к 1460—1470 гг⁵). По типологическим признакам смедеревским пищалям близки также ручница из Дрездена 1460—1470 гг⁶) и три бронзовых ствола XV в. из венгерских музеев⁷). Число сопоставлений можно продолжить, но и сказанного достаточно, чтобы на основании имеющихся данных наметить начальный этап развития европейского все более стандартизовавшегося, ручного огнестрельного оружия.

— II —

На вооружении городов многих европейских стран, гаковницы оставались вплоть до XVII в. Олень популярны они были в России, где

⁴) А.Н.Кирпичников. О единообразии в изготовлении русских средневековых орудий и их классификации. *Fasciculi Archaeologiae Historicae*. Fasc. II, 1987, p. 41—46.

⁵) R. Forrer. *Meine gotische Handfeuerrohre.*, Dresden, 1905, S. 26, Fig. 3.

⁶) P. Sixl. *Entwicklung und Gebrauch der Handfeuerwaffen*. ZWK, Bd. II, Abb. 84, Seite 444.

⁷) K. Kozák. *Magyar nyélbeütös szakállas puszkák*. *Folia Archaeologica* IX, Budapest, 1957, p. 167—176, Abb. XXIX, 1—2.

именовались затылками пищалями. Еще во второй четверти XVII в. затылки составляли почти половину городского наряда в 100 укрепленных пунктах Московского государства⁸⁾.

В российских музеях сохранилось более 50 таких образцов. Большинство их железные и относятся к XVI—XVII вв. Особенно примечательна коллекция затылков пищалей из Устюжны — Железнопольской (найдено 31, сохранилось 29 экземпляров), хранящаяся в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в С.-Петербурге (в дальнейшем ВИМАИВ). Если рассмотренные выше югославские стволы характеризуют начальный этап развития крепостных ружей, то устюженские пищаля относятся к концу этого развития. Однако о датировке устюженских стволов ведутся споры, их относили к XIV в.⁹⁾, XV в.¹⁰⁾, началу XVII в.¹¹⁾, второй половине XV — началу XVII в.¹²⁾ наконец, XV—XVI вв.¹³⁾.

Наиболее аргументированной попыткой датировать устюженские пищаля была работа Г.А. Максименкова. Его вывод о том, что грубое изготовление орудий, служившее в пользу их древнего происхождения (XIV или XV вв.) объясняется не древностью, а поспешностью их изготовления, по нашему мнению, в основном правилен. По Г.А. Максименкову, пищаля выкованы во время осады Устюжны в 1609 г., когда горожане делали свое оружие „не усыпаяще день и ночь”. При этом упомянутый автор допускает, что наиболее тщательно выполненные стволы могли быть изготовлены несколько ранее¹⁴⁾.

С первого взгляда не трудно установить, что устюженские пищаля неоднородны по своему составу, техническим данным, качеству изготовления (рис. 68). Например, среди массы тяжелых крепостных ружей имеются, по крайней мере, две пушки с цапфами (инв. номера 9/40 и 9/38, к ним приближается 9/10). Далее. Среди грубо откованных стволов

⁸⁾ А.Н. Кирпучников. Описная книга пушек и пищалей как источник по истории средневековой русской артиллерии. Сборник исследований и материалов Артиллерийского музея (в дальнейшем ИМАИМ), вып. IV, Л., 1959, с. 271.

⁹⁾ Эта точка зрения В.Г. Федорова не получила поддержки.

¹⁰⁾ Н.Е. Бранденбург. Исторический каталог С.—Петербургского Артиллерийского музея. част., II, СПб, 1877, с. 119—121, Н.Е. Бранденбург, впрочем, не отрицал боевого использования пищалей в начале XVII в.

¹¹⁾ Г.А. Максименков. Из истории древнерусской артиллерии. Советская археология, 1957, 3, с. 77—83.

¹²⁾ П.Д. Львовский. К вопросу о типах орудий древнерусской артиллерии. Сборник ИМАИМ, вып. III, Л., 1858, с. 226—237.

¹³⁾ В.Б. Вилинбахов. К вопросу о датировке устюжно-железнопольских пищалей. Сборник ИМАИМ, вып. IV, Л., 1959, с. 235—240.

¹⁴⁾ Г.А. Максименков. Из истории, с. 83.

выделяются два отличной работы с боковыми затравками, пицелями и мушками (рис. 68, верхний).

Разнохарактерность устюженских гаковниц правильно учел П.Д. Льбовский. 19—20 орудий он датировал как и Г.А. Максименков, 1609 г. Однако, оставшиеся 10 он отнес ко второй половине XV — первой половине XVI вв. Датировку последних 10 стволов он объяснял такими признаками, как органка и цилиндрическая форма стволов, отсутствие цапф, разнообразие веса размеров и калибров.

Заметим, что органка стволов не является только архаическим признаком и не исчезает, как думал П.Д. Льбовский, с появлением колесных лафетов. Граненые пицали, особенно железные, достаточно хорошо известны для XVI—XVII вв. Таковы, к примеру, пицаль из г. Лаишева середины XVI в., затинная ницаль мастера Микифора Семенова конца XVI в. из Кирилло-Белозерского монастыря, „нарядные пицали” второй половины XVII в. (все эти орудия находятся в собрании ВИМАИВ). В источниках XVI—XVII вв. некоторые пицали названы „гранистыми”, отчетливо видна органка на русском орудии второй половины XVII в. на рисунке Э. Пальмквиста в его Книге о шведском посольстве в России в 1673—1674 гг. Что касается цапф, то устюженские пицали не имеют их по той причине, что затинные и прикреплялись к деревянному ложу (рис. 69). На нескольких стволах сохранился крюкूपор для установки на бруствер крепостных сооружений.

Отсутствие дульного утолщения и усиления казенной части¹⁵⁾ не свидетельствуют обязательно о древности орудий. В собрании ВИМАИВ имеются такие почти цилиндрические стволы XVI—XVII вв., большей частью затинные пицали. Таким образом, ни один (разнообразие калибров объясним ниже) из приведенных П.Д. Львовским признаков не может, на наш взгляд, свидетельствовать о датировке 10 упомянутых орудий XV в.

Попытку отнести устюженские пицали к XV—XVI вв. предпринял В.Б. Вилинбахов. При этом он основывает свои доказательства на сравнении устюженских стволов с однотипными, но разновременными образцами российских и зарубежных музеев. Что касается сопоставления устюженский стволов с центрально-европейскими гаковницами XV в., то это не только доказывает тождества конструкции русских и иностранных орудий, но убеждает в их разновременности.

Гаковницы XV в., в том числе и рассмотренные выше югославские, имеют ряд признаков, отличающих их от устюженских образцов. Все они

¹⁵⁾ Кстати сказать, подавляющее большинство устюженских гаковниц утолщаются в казенной части.

граненные, причем расположение граней на казенной и дульной частях часто различно. Среди устюженских стволов только два имеют грани, расположенные по всей длине орудия, а не „в перебежку”. Многие особенности европейских гаковниц ХУ в также отличают их от более поздних устюженских (расположение крюка-упоря, форма дульного утолщения, способ скрепления с прикладом). На некоторых устюженских гаковницах имеются мушки и прицелы или прорезы от них. Удревняя изготовление этих пищалей, В.Б. Билибахов со ссылкой на Е.А. Разина утверждает, что мушки и прицелы появились в начале ХУ в.¹⁶⁾ В действительности, прицельные приспособления на гаковницах возникли в конце ХУ — начале ХУІ вв.¹⁷⁾ (приблизительно одновременно с боковой полкой).

Для обоснования более раннего происхождения устюженских орудий ссылаются на расположение на них затравочных отверстий, находящихся на верху стволов. Это, действительно признак ХУ в., однако, такая особенность может быть присуща некоторым образцам и более позднего времени, в особенности, тяжелям затыннымищалам, у которых зачастую отсутствовал замок и боковая затравка с иолкой. Возможно, что в ХУІ в. еще практиковалось устройство затравочного отверстия как сверху, так и сбоку ствола.

Некоротые устюженские стволы имеют явные признаки орудий ХУІ—ХУІІ вв. — регулярную органку по всей длине ствола (2 экз.), отсутствие граней (23 экз.), раструб дула (3 экз.), прицелы и мушки или прорезы для них (5 экз.), боковые затравки (2 экз.), цапфы (2 экз.), винград — хвост (1 экз.) и нет таких деталей, как скрепляющие обручи и кольца.

При исследовании устюженских нищалей, отличающихся в своем большинстве противоречивым сочетанием старых и новых конструктивных делателей (например, затравка на верху ствола — признак ХУ в. и при этом круглый не граненый ствол-характерный для ХУІ—ХУІІ вв.) нужно учитывать, что перед нами изделия „домашнего дела”, выкованные различными, очевидно, местными кузиецами. А в изготовлении железного наряда существовало большое разнообразие и дробность калибров¹⁸⁾. Затынные пищали, как простейшее огнестрельное оружие, долго сохраняли такие особенности своего устройства, которые на первый взгляд могут показаться архаичными. Устюженские пищали представляли тяжелые крепостные ружья, то есть, были оружием переходным от ручного

¹⁶⁾ Сам же Е.А. Разин пишет, что у русских орудий прицел и мушка появились в середине ХУІ в. (смотри его История военного искусства. т. II, М., 1957 с. 344).

¹⁷⁾ R. Forrer. Meine götische Handfeuerrohre., S. 29, Fig. 7, Tabl. I, 8.

¹⁸⁾ А.Н. Кирпичиков. Описная книга., с. 270.

к артиллерийскому. Действительно, большая часть этих стволов по своим признакам близка к легким пушкам (относительно значительный вес,, доходящий до 5—7 пудов, калибр 30 мм.—60,3 мм. в весовом отношении 0,5—2 фунта, конический ствол, запал, расположенный сверху). Меньшая же часть напоминает ручицы (вес около 2 пудов, калибр 20,5 мм., цилиндрический ствол с боковой полкой и затравочным ствертием. Все эти особенности доказывают, что разнохарактерность устюженских стволов не является обязательно следствием их большой разновременности.

Если признать, на чем сходится большинство исследователей, что все пищали местного происхождения, то относить хотя бы часть из них к XV в. совершенно нелогично. Известно, что Устюжна не ранее XVI в. приобрела значение государственного железоделательного центра и безосновательно предполагать в ней орыжейное производство раньше¹⁹⁾.

Таким образом, устюженские пищали, по всей вероятности, не древнее XVI в., а точнее относятся к последней трети XVI — началу XVII вв. Попытки датировать некоторые из них более ранним временем остаются неубедительными.

Устюженская коллекция показывает, как своеобразно развивалась рассматриваемое общеевропейское оружие в позднесредневековой России.

¹⁹⁾ Б.А. Колчин. Обработка железа в Московском государстве в XVI в. Материалы и исследования по археологии СССР, № 12, М., 1949, с. 198—199; С.В. Бахрушин. Железодельные районы в русском государстве в XVII в. Вопросы географии. Вып. 20, М., 1950, с. 51; Г.А. Максименков и И.Н. Хлопня. Археологические разведки в Устюжне и в прилегающих районах. Советская археология, 1958, 4, с. 192—193. Активное формирование в Устюжне парка городской артиллерии реально связать с временами возросшей внешней опасности, что имело место, начиная с 80 гг. XVI в.

TAPISERIA HERBOWA JANA ZAMOYSKIEGO

Starożytne powiedzenie *Inter arma silent Musae* nie miało zastosowania w poczynaniach Jana Zamoyskiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego. W czasie kampanii wojennej, toczonej przeciw wojskom moskiewskim Iwana Groźnego na terenie Inflant i Białorusi w latach 1579—1582, polski hetman zalegał długie miesiące pod zdobywanymi kolejno twierdzami: Płock, Wielkie Łuki, Zawołocie, Psków. Z obozu wojennego wysyłał liczną korespondencję nie tylko dyplomatyczną, ale także w sprawach naukowych i artystycznych, jakby dla zilustrowania innego starożytnego rzymskiego powiedzenia: *Musae Marti coniunctae*. W owych zajęciach literackich w obozie wojennym, przejawiała się u Zamoyskiego chęć świadomego naśladowania wielkich wodzów starożytnych, zwłaszcza Cezara.

W okresie wspomnianych kampanii wojennych Jan Zamoyski (il. 70) zakładał w swych dziedzicznych dobrach rezydencję i miasto Nowy Zamość. Przed wyjazdem na wyprawę zdążył jedynie zaangażować 1 lipca 1578 r. padewskiego architekta Bernarda Morando, który dał projekt pałacu i miasta. Już jednak pod nieobecność hetmana obierano miejsce i rozmierzano w terenie rezydencję, ulice i place Nowego Zamościa¹⁾. Z obozu wojennego pod Pskowem w grudniu 1581 r. słał listy w sprawie organizacji kolegiaty i akademii w Nowym Zamościu. W liście do Piotra Dunina Wolskiego biskupa płockiego, znamienne brzmią na ten temat słowa hetmana: *Inter has bellicas curas angit me cura templi eius et seminarii, quod ad laudem Dei in Zamoscio meo inchoavi*²⁾. Dbał też o rozgłos w Europie swoich osiągnięć militarnych, skoro w 1580 r. posłał do Rzymu rysunki Stanisława Pachołowskiego z wizerunkami zdobytych twierdz, aby je wysztuchował Giovanni Battista Cavalier³⁾.

1) S. Herbst, J. Zachwatowicz, *Twierdza Zamość*, Warszawa 1936, s. 4.

2) *Archiwum Jana Zamoyskiego (dalej AJZ)*, t. II, wyd. J. Siemieński, Warszawa 1909, s. 158—159, nr 528 — list pisany pod Pskowem 24.XII.1581 r.

3) M. Lewicka, *Mecenat artystyczny Jana Zamoyskiego*, (w:) *Studia Renesansowe*, t. II, Wrocław 1957, s. 325.



ILLVSTRISSIMO HEROI
 IOAN. ZAMOYSKI DE ZAMOSCIE.
 REGNI POLONIAE SVPREMO CANC. ET EXERCITT. GENERALI.
 BELZENSI, MARIABVRGENSI, DORPATENSI, KNYSZYNENSI, MIEDZYRECYNSI,
 GRODECENSI, AVVOROVIANSIQ. ET CET. CAPITANEO.

*Tam ferus tibi hosti, quam citus feris et uni
 Ex ore hic rabur dulci, et ille fugaci.
 Folia Zareschi, uncis seu bella minant.
 Olla seu corpus, unguere bella docet.*

Jacobus Lauro Romanus - RP.

*Hic omnes, prius tuum revocata curis, dux alibi
 Hic non, ubi hostis praedixi, fuerit manu.
 Sed corpus regali, tuum namq. expressum subit.
 Quid pergit, fama et gloria nunc obducit.*

70. Portret alegoryczny hetmana Jana Zamoyskiego, ryt. Jacopo Lauro, 1604 r.,
 ze zbiorów Biblioteki Ossolineum

W czasie trzeciej wyprawy i oblężenia Pskowa na przełomie 1581 i 1582 r., hetman Jan Zamoyski zlecił wykonanie we Flandrii tapiserii herbowej. Zachowała się w tej sprawie bardzo ciekawa korespondencja między Zamoyskim a jego doradcą artystycznym Tiedemanem Giese. Ten z kolei zwrócił się do burmistrza Gdańska, Johanna Lindego o ulokowanie zamówienia we Flandrii.

Tiedeman Giese (1543—1582) pochodził z patrycjuszowskiej rodziny gdańskiej. Dzięki wykształceniu prawniczemu i filologicznemu został zaangażowany na sekretarza królów polskich, najpierw Zygmunta Augusta, następnie Stefana Batorego. Był też „nieoficjalnym reprezentantem Gdańska na dworze polskim”. Za króla Stefana był sekretarzem w wielkiej kancelarii, dzięki zdobyciu zaufania Zamoyskiego⁴⁾. Z racji swojej funkcji w stałym kontakcie z kanclerzem wielkim koronnym. Dowodem zaufania było powierzenie mu różnych misji natury państwowej, ale również spraw artystycznych. Jan Zamoyski musiał cenić wysoko wiedzę, zdolności i przywiązanie Gdańszczanina. O bliskich związkach tych dwu ludzi świadczy to, że Tiedeman Giese napisał panegiryk upamiętniający Krystynę z książąt Radziwiłłów, drugą żonę Jana Zamoyskiego, zmarłą w Warszawie 29 lutego 1580 r.⁵⁾. Jako doradca kanclerza w sprawach artystycznych nie tylko pomagał angażować artystów muzyków z Flandrii⁶⁾, ale także sugerował ułożenie programu ideowego dzieła, jak w wypadku omawianych tapiserii, Tiedeman Giese zmarł 20 lutego 1582 r. w Rydze, gdzie na polecenie królewskie zabiegał o fundusze u księcia Kurlandii Magnusa na zaciąg żołnierzy na wojnę. Zdążył jeszcze w przeddzień napisać pełen humanistycznej godności i wewnętrznego spokoju, list pożegnalny do Jana Zamoyskiego, prosząc o opiekę i wstawiennictwo za braćmi u króla⁷⁾.

Ważną rolę przy realizacji zamówień artystycznych Jana Zamoyskiego odegrał Johann Linde (1542—1619), który w korespondencji Tiedemana Giesego z hetmanem występuje — zgodnie ze zwyczajem humanistycznym — pod zlatynizowanym nazwiskiem Lindanus. Pochodził z patrycjuszowskiej rodziny gdańskiej, był słuchaczem uniwersytetów we Frankfurcie nad Odrą i w Wittenberdze. Spełniał bardzo ważne misje w swoim rodzinnym mieście, reprezentując wielokrotnie Gdańsk na zjazdach miast hanzeatyckich; brał udział w wielu misjach zagranicznych. W 1580 r. z nominacji Stefana Batorego został burgrabią królewskiego Gdańska (tę jednoroczną godność piastował jeszcze kilkakrotnie). W 1581 r. został po raz pierwszy wybranym burmistrzem Gdań-

⁴⁾ P. Czaplewski i K. Lepszy, *Giese Tiedeman (1543–1582), sekretarz królewski*, (w:) *Polski Słownik Biograficzny*, t. VII, Kraków 1948–1958, s. 456–457.

⁵⁾ T. Gisius, *Christina Radivila vel de illustri uxore*, Knyszyn 1580. Panegiryk pośmiertny był co prawda dedykowany braciom Krystyny, ale inspiratorem tego dzieła był Jan Zamoyski, które wydał je swoim kosztem (zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Z dziejów polskiej książki w okresie renesansu*, Wrocław 1975, s. 209).

⁶⁾ *AJZ*, t. II, s. 341, nr 698, list Giesego z Rygi 23.I.1582 r.

⁷⁾ *AJZ*, t. III, s. 54–55, nr 744, list Giesego z Rygi 16.II.1582 r.

ska; był nim również w 1582 r., a później wybierany wielokrotnie na to stanowisko. Johann Linde — to jedna z czołowych postaci Gdańska w końcu XVI w⁸⁾.

Linde zajął się nie tylko ulokowaniem we Flandrii zamówienia na tapiserie dla Jana Zamoyskiego, ale również starał się o sprowadzenie na dwór kanclerski muzyków flandryjskich oraz rzeźbionych elementów marmurowych porządku korynckiego (może kominków) do westibulu wznoszonego pałacu w Zamościu⁹⁾. Można założyć, że wszystkie zamówienia artystyczne dla kanclerza w Gdańsku i w północnej Europie załatwiał burmistrz gdański Lindanus.

Zamówienie tapiserii herbowej Jana Zamoyskiego i jej program ikonologiczny możemy prześledzić dzięki zachowanym i opublikowanym trzem listom kanclerza, pisanym spod Pskowa do Tiedemana Giesego 26 grudnia 1581 r. oraz 7 stycznia i 4 lutego 1582 r., a także dwom listom sekretarza królewskiego do Zamoyskiego, wysłanym z Rygi 23 stycznia i 4 lutego 1582 r. Oryginalne teksty łacińskie wspomnianej korespondencji już dawno wydał Józef Siemieński w *Archiwum Jana Zamoyskiego* w t. II i III, ale ich bardzo ciekawa treść nie wzbudziła dotąd zainteresowania historyków sztuki. A przecież do żadnego innego zamówienia artystycznego w Polsce w XVI w. nie zachowała się tak obfita korespondencja, która ukazywałaby wymianę opinii między fundatorem i jego doradcą na temat programu i treści dzieła sztuki.

W pierwszym zachowanym liście z 26 grudnia 1581 r. kanclerz informował Giesego, niejako odpowiadającego na jego list z propozycją treści przedstawień na tapiseriach:

„Jeśli chodzi o dywany (*de auleis*), myślę w ten sposób, aby insygnia podtrzymywał z jednej strony Caranus Emathius z kozłem, z drugiej Solon Palladius z gałązką oliwną, zaś na górnej tarczy nad ostrzem trzeciej włóczni, która jest namalowana pośrodku, niech góruje, Cherubin. Niech zastanawia się Waszmość nad symbolem, bowiem ani owo *Utriusque*, ani owo — *Sarissae utriusque* nie akceptuję¹⁰⁾.

Z fragmentu wyżej cytowanego w polskim tłumaczeniu list, łatwo domyślamy się, że nie była to pierwsza korespondencja w sprawie projektu tapiserii. Można też wnosić, że Tiedeman Giese przysłał już projekt namalowany.

Nie czekając na odpowiedź Giesego, której w warunkach zimowych i odległości między Pskowem i Rygą, wynoszącej przeszło 290 km, należałoby spodziewać się przynajmniej po trzech tygodniach, Jan Zamoyski wysłał następny list, datowany spod Pskowa 7 stycznia 1582 r. List ten poświęcony wyłącznie tapiserii, świadczy jak dużą wagę przywiązywał hetman do zamówie-

⁸⁾ W. Sławoszewska, *Linde Jan von de (1542–1619), burmistrz i burgrabia królewski w Gdańsku*, (w:) *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVII, Wrocław 1972, s. 355–356.

⁹⁾ *AJZ*, t. II, s. 341–342, nr 698, list Giesego z 23.I.1582 r.

¹⁰⁾ *AJZ*, t. II, s. 171, nr 540, list J. Zamoyskiego dat. pod Pskowem 26.XII.1581 r.

nia artystycznego. W tej drugiej korespondencji Zamoyski znacznie bardziej precyzyjnie przedstawił program ikonograficzno-ideowy kompozycji:

„Co do tkanin, proszę, aby Pan zechciał łaskawie zatroszczyć się, by mogły być przygotowane, o których to ostatecznie piszę Waszmości: powinny być liściaste (foliata); insygnia (herb) należy ukazać dość duże; z prawej strony niech trzyma je Caranus Emathius, uzbrojony po macedońsku, pomalowany na tle kozłów i dopisujący imię — *Caranus Emathius*; z lewej strony Solon ubrany w pallę z gałązką oliwną, z dopiskiem — *Solon Palladius*. Ponad ostrzem trzeciej włóczni, jednakże poniżej korony, którą będą opasane insygnia, niechaj pojawi się postać (*facies*) Michała Anioła, jak zwykle maluje się, uzbrojona, jednakże imię niech nie będzie dopisane, a poniżej na końcu tarczy, pośrodku — Serafin, jak go pospolicie maluje się, bez dopisania imienia. Niech będzie ten symbol: *effugi viscera mea* (wynałazłem wnętrzości moje). Wawrzynową koroną niech będą opasane insygnia. Z mojego tytułu niechaj będzie tylko to: *Ioan. de Zamoscio*. Podobizny Michała Archanioła i Serafina niech będą stosunkowo niewielkie, tak, by przynajmniej ukazały się takimi, jakimi są”. W cedule listu wprowadził Zamoyski jeszcze jedną, dość istotną zmianę „Niechaj wyżej będzie umieszczony Serafin, ponieważ należy do wyższego chóru, a niżej Michał¹¹⁾”.

Na wysłanie listu Zamoyskiego z 26 grudnia i z 7 stycznia, odpowiedział Tiedeman Giese z Rygi 23 stycznia 1582 r. Ważną treść tej korespondencji pisanej także po łacinie, przytaczam w polskim przybliżonym tłumaczeniu:

„Tkaniny będą przygotowane według polecenia Waszej Dostojności. Po prawej stronie będzie do insygniów dołączony Solon Palladius z gałązkami oliwnymi, a po lewej — Caranus Emathius z kozą. Gdy Wasza Dostojność wybierze Cherubina czy też Serafina oraz symbol i miarę i poinformuje mnie o tym, to zatroszczę się o namalowanie w Wilnie całych insygniów z emblematem i wyślę jak najszybciej będę mógł. Następnie po uznaniu przez Waszą Dostojność, zatroszczę się, aby były te rzeczy utkane w Belgii i dostarczone Waszej Dostojności najdalej w październiku. Lindanus pisze mi, że on się o to może zatroszczyć. Co do symbolu, który mnie Wasza Dostojność każe obmyśleć, zaiste nie znajduję niczego, co by mogło zadość uczynić bystrości Waszej Dostojności. Nigdzie bowiem nie mogłyby być lepiej i mądrzej wyróżnione te sariasy (włócznie) Waszej Dostojności, jak są przez Waszą Dostojność przedstawione, a mianowicie: jedna skierowana do Pobożności (byleby nie była zwrócona przeciw luteranom), druga w kierunku sztuk wojennych, a trzecia w kierunku działań publicznych (*togae actiones*). A cóż może być innego jako symbole podpisane, cóż — powiadam, jeżeli jest jedno to słowo: *Qualibet* (jakakolwiek), bądź *Sarius Quacunque Sarissa* (Sariusz mający jakąkolwiek Sarisse); aby zrozumiano jako pobożność wojnę i pokój nieco

¹¹⁾ *AJZ*, t. II, s. 266 nr 623, list J. Zamoyskiego dat. pod Pskowem 7.I.1582 r.

jaśniej byłyby podpisane: *Mars, Pietas, Suadaque* (sic) *Sarissas*. Ten podpis byłby dłuższy i jaśniejszy od hemistychu, na co należy zwrócić uwagę. Ale Wasza Dostojność może to w jednym momencie zastanowienia się lepiej i bystrzej wskazać, niż ja przez długie rozważania”¹²⁾.

Ostatnią wzmiankę o tapiseriach znajdujemy w liście Tiedemana Giese do Zamoyskiego, pisanym z Rygi 15 lutego 1582 r. Donosił on kanclerzowi, że: „odbicia będą wykonane według ostatniego polecenia Waszej Dostojności, byleby tylko była podana miara największej wysokości, bez której nie mogą być zamówione tkaniny”¹³⁾.

Śmierć Tiedemana Giesego przerwała dalszą korespondencję. Późniejsze zachowane źródła milczą na temat zamówienia tapiserii we Flandrii. Nie wymieniają tapiseri z herbem Jelita inwentarze zbiorów Jana Zamoyskiego¹⁴⁾.

Przytoczona korespondencja między Zamoyskim i Giesem, choć niekompletna, rzuca ciekawe światło na kształtowanie programu ideowego i artystycznego dzieła sztuki przez fundatora i jego doradcę. Była to narada dwu wykształconych humanistów, popisujących się znajomością antyku i języka symboliki oraz umiejętnością łączenia obrazu z lapidarnym tekstem, zgodnie z zasadami modnej w XVI wieku emblematyki.

Tarcza z herbem Jelita otoczona girlandą laurową miała być flankowana przez dwie postacie starożytne. Po jednej stronie Solon Palladius z gałązką, jeden z „siedmiu mędrców greckich” z VI—V wieku ateński prawodawca, który drogą pokojową przeprowadził reformę państwa. Po drugiej stronie — Caranus Emathius w zbroi macedońskiej, legendarny dowódca wojskowy i założyciel państwa macedońskiego. Caranus i Solon mieli tu personifikować cnotę męstwa w czasie wojny hetmana Zamoyskiego i mądrość w rządzeniu państwem przez kanclerza w czasie pokoju. Wykładnikiem połączenia tych cnót w osobie Zamoyskiego miała być proponowana przez Giesego pierwsza dewiza *Utriusque*.

Pierwotny projekt inskrypcji był bliski dewizie przyjętej przez Jana Zamoyskiego *Utraque civis*, którą umieścił na rewersie swego medalu w połączeniu z dwiema splecionymi girlandami: oliwkową u góry i laurową u dołu¹⁵⁾.

¹²⁾ *AJZ*, t. II, s. 341, nr 698, list T. Giesego dat. z Rygi 23.I.1582 r.

¹³⁾ *AJZ*, t. III, s. 53, nr 743, list T. Giesego dat. z Rygi 15.II.1582 r.

¹⁴⁾ J. Kowalczyk, *Zbiory artystyczne Jana Zamoyskiego*, (w:) *Z dziejów kolekcjonerstwa na Lubelszczyźnie*, Lublin 1989, s. 6—9, 27. W pałacu Henryka Potockiego w Chrzastkowie koło Koniecpoła znajdowała się tapiseria z herbem Jelita o wymiarach ok. 2,5x2 m. ale uległa spaleniowi wraz z pałacem przez wycofujących się Niemców w styczniu 1945 r. Tapiserię tę kilkakrotnie oglądał przed wojną p. Jan Zamoyski, ostatni ordynat, któremu za tę informację uprzejmie dziękuję. Zabytkowa tkanina odziedziczona po Koniecpolskich spokrewnionych z Zamoyskimi nie była znana badaczom i brak jej fotografii.

¹⁵⁾ M. Gumowski, *Medale hetmana Jana Zamoyskiego*, „Teka Zamojska” R. I, 1938 nr 2, s. 69—71; Neugebauer, *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina*, Francofurti 1619, s. 399 — autor pokreślał antyczną treść znaku z dewizą: *Hieroglypton desumptum ex veterum Romanorum consuetudine*.

Kozioł u stóp Caranusa atrybuował nie tyle założyciela państwa, ale raczej protoplastę wszystkich rodów rycerskich, pieczętujących się kozłem. Należy pamiętać, że ród Zamoyskich wywodził się z Kozłorogów-Jelitczyków zwanych też Sariuszami; miał pierwotnie gniazdo w ziemi sieradzkiej i łęczyckiej, w miejscowościach: Łąznin, Mojkowice. Przodkowie Jana Zamoyskiego mieli początkowo pieczętować się herbem ze znakiem półkozica na tarczy. Gdy jednak Florian Szary (Sarius) otrzymał od króla Władysława Łokietka za zasługi wojenne herb z trzema włóczniami, wówczas półkoziec został umieszczony u góry jako klejnot, w zwieńczeniu szlacheckiej korony z hełmem nad tarczą herbową. Nazwa nowego herbu „Jelita” rzekomo pochodzi od faktu zranienia przez nieprzyjaciół wspomnianego Floriana Sariusza w bitwie pod Płowcami w 1331 r. trzema włóczniami, które utkwiły w jego wnętrzościach¹⁶⁾.

Jan Zamoyski akcentował dawne pochodzenie rodu i często nawiązywał do tradycji, dlatego stosował niejednokrotnie nazwisko dwuczłonowe: *Jan Sarius Zamoiski*. Nie przypadkiem jedno z założonych miast w dobrach ukraińskich nazwał Sarogrodem (zwanym później Szarogrodem), podkreślając w akcie fundacyjnym z października 1585 r. historyczno-rodową genezę tego imienia¹⁷⁾. Dla kanclerza i hetmana spokrewnionego przez drugą żonę Krystynę Radziwiłłówną z Piastami i Jagiellonami, wywód rodowy z 1. połowy XIV wieku nie mógł wystarczyć. Dlatego też w 1589 r. zlecił badanie źródłowe w księgach grodzkich Łęczycy i Orłowa aby wyświetlić początki rodu Jelitczyków i jego rozkrzewienie¹⁸⁾. Tiedeman Giese w panegiryku na cześć Krystyny Radziwiłłówny wyprowadził przodków hetmana od czasów Bolesława Chrobrego¹⁹⁾. Ale w końcu XVI wieku, w okresie poszukiwań starożytnej etnogenezy szlachty polskiej, nawet wiek X nie wydawał się dostatecznie daleki. Wywody etymologiczne nie miały uzasadnienia historycznego, ale przecież nie o to chodziło. Liczył się efekt propagandowy i uzasadnienie wysokiej pozycji w społeczeństwie stanowym.

Proponowana przez Tiedemana Giesę druga dewiza na tapiserie *Sarisse utriusque* jest ciekawym, choć skomplikowanym przykładem nawiązania do macedońskiego pochodzenia. Sarissa — była to długa starożytna włócznia macedońska używana przez piechotę²⁰⁾. Dlatego też nazwa tej broni występuje tu w powiązaniu z legendarnym założycielem państwa macedońskiego, Caranusa Emathiusa. Nb. Emathia — to pierwotna nazwa Macedonii. Sięgnięcie przez Zamoyskiego do przykładu Caranusa Macedońskiego, było umotywo-

¹⁶⁾ B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków 1858, s. 256; K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. IV, Lipsk 1839, s. 482—483.

¹⁷⁾ *AJZ*, t. IV, wyd. K. Lepszy, Kraków 1948, s. 412, dok. 15.

¹⁸⁾ J. Kowalczyk, *W kręgu kultury dworu Jana Zamoyskiego*, Lublin 1980, s. 30.

¹⁹⁾ Gisius, op. cit., k. K 3—4; Kowalczyk, op. cit., s. 98.

²⁰⁾ G. Libertini, *Sarissa*, (w:) *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, t. XXX, Roma 1936, s. 872; Lamer, *Sarisse* (v. *Sarissa*), (w:) Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopadie der classischen Alterumswissenschaft*, seria II, t. 1, cz. 2, Stuttgart 1920, szp. 2515—2530.

wane analogią między kształtem włóczni macedońskiej i elementu herbu Jelita Zamoyskich oraz pokrewieństwem nazwy sarissy z pierwotnym nazwiskiem gałęzi rodu Sariusz (Szary).

Od czasów starożytnych włócznia symbolizowała dzielność wojenną i należała do insygniów władz cesarzy rzymskich, królów i książąt średniowiecznych. Dowodem na to są wizerunki na pieczęciach i monetach Piastów z XII i XIII wieku. Atrybutem władzy cesarskiej średniowieczu była włócznia św. Maurycego, a królów polskich — kopia tej włóczni podarowana przez Ottona III Bolesławowi Chrobremu w 1000 roku²¹⁾.

Z polskich autorów ciekawie wypowiedział się na temat symboliki włóczni Kasper Niesiecki z okazji objaśniania genezy herbu Jelita w *Herbarzu polskim* z 1. XVIII w.:

„Starodawny to tedy herb, a jeszcze za pogańskich monarchów w Polsce w swoich herbowych znać dobrze zasłużony, skądby jednak swoje miał początki, trudno zgadnąć dla dawności jego. To wiem, że przedtem kopia znakiem była królewskiej godności, *Bina manu lato crispantem hastilia ferre memorat*, Virgil. *Aeneid*. Lysippus za świadectwem Plutarcha kopią w ręce dał Aleksandrowi Wielkiemu, gdy jego statuetkę wyrobił: a pogańskie zabobonne wieki bożkom swoim na znak bóstwa ich władzy, kopie w ręce dawali, jako Marsowi, Palladzie itd. mówi Cyrill. Wiemy to z *Festa Pompejusza*, że rycerskim ludziom, na znak męstwa ich, kopie rozdawano, także Lucio Sincio Denatato osiemnaście kopii za odwagę jego w różnych okazyjach pokazując dostało się, o czym Valer. Maximus lib. 3. cap. 2. fol. 136. i Lipsius *de milit. Roman.* lib. 5. fol. 448. Wiemy i to że kiedyś kwitnął Sarus Król Gotów, który Radgasa zbił na głowę, i niewolników od niego odbił, koło roku 406. Parisius in *Slavia* rozumie, że imię Szary w Polsce naszej od potomków tego Sariusza rozplenione. Tenże powiada, że herb ten nabyty od jednego z Sarmatów na wojnie z Rzymianami, trzema włóczniami przebitego, ile jako on dowodzi, że Polskie dłuższe są, Rzymskie zaś krótsze, i do tego kształtu, jaki jest w herbie, podobniejsze, i zowią się *Sarissae*”. Nic też dziwnego, że Niesiecki uważał, iż: „znać tedy, że herb ten jako go Jelitczykowie zażywają, dawniejszy jak od tej batalji” pod Płowcami²²⁾.

Tiedeman Giese nie mógł znać późniejszych dzieł Lipsiusa i o Słowianach²³⁾, ale autorzy tacy jak Valerianus Maximus, i inni starożytni byli mu dobrze znani.

²¹⁾ A. Alföldi, *Hasta – summa Imperii. The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome*, „American Journal of Archeology”, T. 63, 1959, s. 1—27.; M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986, s. 23; Z. Piech, Strój, insygnia książąt piastowskich do końca XIV w. cz. I, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XXXVIII, 1990 nr 1.

²²⁾ Niesiecki, op cit, t. IV, s. 483.

²³⁾ O bałkańskiej kolebce Słowian w pismach historyków polskich i europejskich w XVI w., zob.: Ulewicz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 1950, s. 95, 152.

Wprowadzanie nazwiska Sariuszów przez Jana Zamoyskiego nie od wodza Gotów Sarusa, ale od włóczni macedońskiej sarissy i obranie jako patrona Caranusa, było zgodne z panującą w XVII wieku etnogenezą Polaków wywodzonych z Macedonii, a nawet z Grecji. Stanisław Sarnicki pisząc w 1581 r. o śpiewaniu pieśni rycerskich uważa za kontynuację greckiego zwyczaju utrwalonego w Iliadzie Homera, „który to obyczaj jeszcze w naszym narodzie trwa”²⁴⁾.

Włócznie w herbie Jelita, wywiedzione przez Zamoyskiego z macedońskiej sarissy, najlepiej — zdaniem Tiedemana Giesego — symbolizują trzy cnoty kanclerza i hetmana: dzielność wojenną, cnotę miłości i mądrości w działaniu publicznym. Dlatego też doradca proponował na tapiserię heraldyczną aż trzy zbliżone do siebie dewizy: *Qualibet, Sarius quacunq̃ue serissa* oraz *Mars, Pietas, Suadaque sarissae*. Ambiwalentne znaczenie symbolu włóczni nie powinno dziwić, bo często jest spotykane w ikonologii w XVI stuleciu. Łączenie włóczni z symbolem cnoty miłości wywodzi się zapewne z literatury chrześcijańskiej, od św. Ignacego Antiocheńskiego, jednego z Ojców Apostolskich. W *Liście do Polikarpa* zalecał on chrześcijanom: „Podobajcie się temu, który jest wodzem Waszym, niech wśród Was nie będzie żadnego zbiega. Chrzt niech Wam będzie jak oręż, wiara jak szyszak, miłość jak włócznia, cierpliwość jak pełna zbroja”²⁵⁾.

Postacie aniołów, ujmujących tarczę z herbem Jelita także mogły stanowić aluzję do cnót kanclerza i hetmana. Serafin u góry symbolizował *Caritas*, a Michał Archanioł — to patron chrześcijańskich rycerzy odznaczających się *virtus heroica*.

Zachodnioeuropejską modę na tapiserie herbowe w Polsce zapoczątkował z pewnością Zygmunt August. W serii dwunastu arrasów wykonanych w Brukseli — dwa godła, królewskiego Orła i wielkoksiażęcą Pogoń na tarczach pod koroną i mitrą, wpisane w pola owalne, łączą postacie uskrzydłonej Wiktorii z girlandą laurową i złamaną włócznią, lub *Cereny* z rogiem obfitości i sierpem²⁶⁾. Jako element porównawczy dla omawianego projektu tapiserii Zamoyskiego, służyć tu może oczywiście postać Michała Archanioła, choć na gobelinie królewskim znaczenie symboliczne ze względu na liczne atrybuty jest inne.

Pierwszą u nas tapiserią herbową o kompozycji emblematycznej jest zapewne arras wykonany w 1560 r. w warsztacie Antonas Leyniersa w Brukseli, na zamówienie Krzysztofa Krupskiego starosty horodelskiego i ofiarowa-

²⁴⁾ J. Kowalczyk, *Triumf i sława wojenna „all'antica” w Polsce XVI w.*, (w:) *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 319. O pochodzeniu Słowian od Greków miało świadczyć podobieństwo języka i obyczajów (zob.: K. Warszewicki, *De origine et derivatione generis et nominis Polonici dialogus*, Vilnae 1580; podaję wg Estreichera *Bibliografia polska*, t. 32, Kraków 1938, s. 227).

²⁵⁾ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 467.

²⁶⁾ M. Piwocka, *Arrasy z groteskami*, (w:) *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, pod kier. J. Szablowskiego, Warszawa-Antwerpia 1975 s. 347—352.

ny Zygmuntowi Augustowi. Mały i skromny herb starosty Krupskiego został umieszczony pod okazałym Orłem Białym z inicjałem królewskim na piersi. Orzeł stoi łapami na banderoli z napisem: SCABELLVM PEDVVM TVORVM (podnózek stóp Twoich)²⁷⁾. Nie tylko oprawa herbu królewskiego w girlandzie laurowej, ale także bogate tło z pejzażem leśnym mogło inspirować polecenie Zamoyskiego, aby jego tapiseria herbowa była *foliata*.

We Flandrii był tkany w 1636 r. gobelin z herbem Korab biskupa krakowskiego Jakuba Zadzika, ale bez postaci towarzyszących znakowi rodowemu, tylko z atrybutami godności biskupiej²⁸⁾. Dopiero na flamandzkiej tapiserii Stefana Korycińskiego, kanclerza wielkiego koronnego z lat 1653—1658, znajdujemy tarczę z herbem Topór, flankowaną przez dwie postacie: cywilną i wojskową, starego senatora i rycerza w sile wieku, a pod nimi napis: CONSILIO ET VI (rozważą i siłą). Nadto w bordiurze umieszczono w owalach cztery emblematy słowno-obrazkowe, podkreślające konieczność cnót do sprawowania wysokiego urzędu w Rzeczypospolitej²⁹⁾.

Z krótkiego przeglądu wynika, że zaprojektowane w 1582 r. przez Zamoyskiego i Giesego, tapiserie z herbem Jelita o bogatym programie ideowo-ikonograficznym były w swoim gatunku prekursorskie. Tak jak wiele innych działań kanclerza i hetmana na polu kultury artystycznej.

²⁷⁾ Piwocka, op. cit., s. 353—358: Z. Wdowiszewski, *La tapisserie des Jagiellons au blason Korczak*, „Biulletin du Musée National de Varsovie”, T. II, 1961 nr 4.

²⁸⁾ Tapiseria herbowa bpa J. Zadzika znajduje się w zbiorach Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie; publikowana w dziele: A. Brückner, *Encyklopedia staropolska*, wyd. II, t. I, Warszawa 1990, s. 363.

²⁹⁾ Z. Żygulski, *Dzieje rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987, s. 44—45, oraz duża reprodukcja kolorowa; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 316, il. 260. Tapiseria znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

ORIENT NA ZAMKU W PSZCZYNIE

Wśród problemów badawczych związanych z dziejami zamku w Pszczynie coraz większą uwagę w ostatnich latach wzbudza dawne wyposażenie jego wnętrza. Jak wynika z powstałych już na ten temat opracowań, opartych przede wszystkim na zachowanych archiwaliach, głównie inwentarzach i księgach rachunkowych, tworzyły go — co zrozumiale — w przeważającej części obiekty pochodzenia europejskiego¹⁾. Obok nich jednak, od połowy XVII stulecia, zaczęły pojawiać się na zamku pszczyńskim pierwsze wyroby orientального rzemiosła.

Najstarsze informacje przynosi tutaj inwentarz z 1664 roku. Przy opisie zawartości siodlarni (Sattel-Kammer) należącej do ówczesnego właściciela zamku pszczyńskiego Erdmanna Leopolda Promnica (1631—1654—+ 1664), wymienione zostały między innymi: jedno siodło tatarskie z ocynowanymi strzemionami oraz para tatarskich strzemion („ein Tattarischer Sattel mit Verzünhten Bügeln”, „ein paar Tatarische Bügell”). Można też przypuszczać, że wschodni typ siodła reprezentowało inne z wymienionych, a mianowicie złotem i srebrem haftowane siodło wraz z „przynależnościami z przodu i z tyłu”, parą olstrów na pistolety i popręgiem z połączanymi strzemionami²⁾.

Nieco większe zainteresowanie, tym razem „rzeczami tureckimi”, nastąpiło w kilka lat po głośnym zwycięstwie wiedeńskim króla Jana Sobieskiego w 1683 roku i zapewne nie bez wpływu panującej w sąsiedniej Polsce mody oriental-

¹⁾ Z prac na temat dawnego wyposażenia zamku pszczyńskiego wymienić można między innymi: Kruczek J., *Architektura i wyposażenie zamku pszczyńskiego w XVII i na początku XVIII wieku*, w: *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie* (dalej MMWZP), t. II, Pszczyna 1983, s. 7—34; Kruczek J. i Ziemiński J., *Dekoracja wnętrza i wyposażenia zamku pszczyńskiego na podstawie inwentarza z lat 1841—1846*, w: MMWZP, t. III, Pszczyna 1984, s. 78—95 czy Polak J., *Finansowe aspekty przebudowy rezydencji pszczyńskiej w latach 1870—1876*, w: MMWZP, t. III, Pszczyna 1984, s. 96—114.

²⁾ Inwentarz ten, podobnie jak i kolejne, cytowane w niniejszym artykule znajdują się w posiadaniu Archiwum w Pszczynie (Oddział Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Katowicach). Sygnatura inwentarza z 1664 roku: Archiwum Książąt Pszczyńskich (dalej AKP) IV 516, s. 11.

nej³⁾. Przejawiło się ono w Pszczynie prowadzonymi za czasów Baltazara Erdmanna Promnica (1659—1678—+1703) zakupami broni i akcesoriów ubioru. Dla przykładu, w 1685 roku nabyto turecką szablę za 3 talary i 6 groszy oraz turecką strzelbę za 3 talary i 5 groszy, natomiast cztery lata później, tj. w 1689 roku odnotowano w księgach rachunkowych kolejne wydatki poczynione w kilku pierwszych miesiącach. I tak 11 stycznia wypłacono Żydowi nazwiskiem Hirschel 14 florenów i 26 krajcarów za srebrny, turecki turban, 12 stycznia kasa dworska wyasygnowała 22 floreny i 20 krajcarów na turecki pas i nóż, w dniu 16 lutego nabyto turecką chustę na szyję i 3 szpile za kwotę 10 florenów, dzień później dostarczono na zamek atlasowy, turecki kaftan („Atlasanien Rock”), który kosztował 22 floreny i 30 krajcarów, a 13 maja wspomniany już Żyd Hirschel sprzedał na zamek 2 pasy tureckie biorąc za nie 45 florenów⁴⁾. Za jednego z ostatnich Promniców, a mianowicie Erdmanna II (1683—1704—+1745), zgodnie z panującą w Europie modą pozyskano pewną ilość porcelany saskiej. Było to w 1735 roku, można zatem sądzić, że należała ona do grupy wyrobów będących naśladownictwem wzorów chińskich⁵⁾

Chińska porcelana znajdowała się natomiast na pewno na zamku w okresie, panowania rodziny Anhaltów z Köthen, z których najwybitniejszą postacią był książę Fryderyk Erdmann (1731—1765—+1797), twórca barokowej rezydencji w Pszczynie, pełniącej rolę ośrodka życia kulturalnego i towarzyskiego⁶⁾.

Jak świadczą zapisy w inwentarzu porcelany stołowej z 1782 roku, wśród blisko 200 sztuk różnego rodzaju naczyń pochodzących z wytwórni francuskich, saskich i niemieckich znajdowały się też barwnie malowane, chińskie filiżanki, dzbanki, cukiernice i puszki służące do podawania napojów wschodniego pochodzenia; kawy, herbaty i czekolady. Inwentarz wspomina również o chińskim komplecie „większych naczyń” przeznaczonych do mycia i płukania wyżej wymienionych⁷⁾. Za następców Fryderyka Erdmanna, w pierwszym czterdziestoleciu XIX wieku, zasób naczyń stołowych powiększył się o chińskie talerze i kompotierki, barwnie malowane i złożone, które później dostały się w posiadanie Hochbergów⁸⁾.

³⁾ O wpływach orientalnych w sztuce i kulturze polskiej por. między innymi: Łodziński W., *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1978, s. 111, 150 i 160; Mańkowski T., *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, Wrocław-Kraków 1959; *Orient i orientalizm w sztuce*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986.

⁴⁾ AKP IV 24, s. 148 i 177; AKP IV 28, s. 129—130.

⁵⁾ O naśladownictwach porcelany chińskiej w Miśni por.: Chrościcki L., *Porcelana — znaki wytwórni europejskich*, Warszawa 1974, s. 238—239; Petrus J.T., Piątkiewicz-Dereniowa M., Piwocka M., *Wschód w zbiorach wawelskich*. Przewodnik, Kraków 1976, s. 21—22.

⁶⁾ Kruczek J. i Włodarska T., *Życie dworskie w Pszczynie 1765—1846*, Pszczyna 1984, s. 19—15.

⁷⁾ AKP IV 521, s. 1—4.

⁸⁾ AKP IV 335, s. 108 i 237; AKP IV 540, s. 5.

W tym samym czasie, tj. w 1 połowie XIX stulecia pojawiały się we wnętrzach zamkowych pierwsze meble określane w inwentarzach mianem chińskich. Były to dwa stoły: jeden „stary, mały, chiński stół” oraz drugi, „czworoboczny stolik chiński, częściowo złożony, z porcelanowymi wykładzinami”⁹⁾.

Pod koniec XVIII wieku wpływy chińskie objęły również architekturę i uwidoczniły się w budowlach wznoszonych na terenie parku zamkowego w związku z okolicznościowymi uroczystościami dworskimi. Tak było na przykład w 1791 roku, kiedy to z okazji ślubu księżniczki Anny Emilii Anhalt z Janem Henrykiem VI Hochbergiem z Książa koło Wałbrzycha, ustawiono przy alejach parkowych 3 duże pawilony chińskie oraz 2 większe i 4 mniejsze bramki chińskie¹⁰⁾.

Źródła z czasów panowania rodziny Anhaltów wspominają także o różnych przedmiotach tureckich. Najstarszym z nich jest obszerny wykaz rzeczy, które zdecydowano się wyprzedać na zorganizowanej wówczas aukcji. Cenny ten druk zawierający kilkaset pozycji wymienia między innymi turecki nóż w srebrnej oprawie, 2 tureckie fajki, parę tureckich spodni sukiennych, turecki obrus oraz „zwykłą flintę” z turecką lufą¹¹⁾. Obiektów tureckich nie brakowało w zbiorze broni książęcej. Jej rejestry sporządzone kilkakrotnie na początku XIX wieku, a dotyczące stworzonej przez Fryderyka Erdmanna „Gewehr-Kammer” informują o wydzielonej tam grupie uzbrojenia zwanej „Türkisches Gewehre”. Zaliczano do niej „pięknie wykładaną” strzelbę, małą flintę „w krótkiej oprawie”, małą strzelbę z niemieckim zamkiem, parę pistoletów „ze srebrnym oporządzeniem”, parę pistoletów sygnowanych „Lazarino” z żelaznymi okuciami, szablę z rękojeścią z kości słoniowej, kolejną szablę w serbnej oprawie, ładownicę z 16 ładunkami oraz ... polską szablę „bez rękojeści”¹²⁾.

Moda turecka znalazła swój wyraz także w repertuarze i instrumentarium nadwornej kapeli Anhaltów, która przy pomocy talerzy, kotłów, tamburynu, półksiężyców, trójkąta i dzwonków wygrywała muzykę janczarską na dziedzińcach zamkowych oraz w pobliskim parku¹³⁾.

Uzupełnić warto, że w utworzonym przez wielokrotnie już wspomnianego księcia Fryderyka Erdmanna Anhalta księgozborze zamkowym można było spostkać szereg książek historycznych i podróżniczych traktujących o krajach oraz miastach Bliskiego i Dalekiego Wschodu: Turcji z Konstantynopolem, Mołdawii, Arabii, Syrii, Indiach, a nawet Syjamie i Japoni. Możliwe, że pod

⁹⁾ AKP IV 335 jw.

¹⁰⁾ AKP II 655.

¹¹⁾ Starodruk w zbiorach Archiwum w Pszczynie, sygnatura biblioteki 1542.

¹²⁾ AKP VI 951, s. 9.

¹³⁾ Kruczek J., Z dziejów kapeli dworskiej w Pszczynie, 1767—1846, Pszczyna 1981 (brak paginacji); O muzyce janczarskiej wspomina w swoich pamiętnikach zachowanych w rękopisie księżna Luiza Ferdynanda, żona Fryderyka Erdmanna Anhalta: AKP II 854, zapis z dnia 11 maja 1777 roku.

wpływem ich lektury jeden z synów księcia, a mianowicie Fryderyk Ferdynand (1769—1830) rządzący w Pszczynie w latach 1797—1818, przedsięwziął w 1805 roku podróż do Konstantynopola drogą przez Polskę, Mołdawię, Wołoszczyznę i Rumunię¹⁴⁾.

W 1846 roku dobra pszczyńskie wraz z zamkiem przeszły we władanie rodziny Hochbergów z Księża, ściślej Jana Henryka X (1806—1855), od 1850 roku noszącego tytuł księżęcy (Fürst von Pless). Przejął on część pozostawionego przez Anhaltów wyposażenia, w tym między innymi porcelanę chińską i instrumentarium kapeli (łącznie z instrumentami do muzyki tureckiej), a obiekty wywiezione przez poprzednich właścicieli zastąpił innymi. Posłużyły one do urządzenia wnętrza, które otrzymały nową funkcję¹⁵⁾, a w ich składzie odnajdujemy między innymi chińskie meble i porcelanę.

I tak na parterze, w „sklepionym pokoju i mieszkalnym” księżnej stała chińska, bogato złożona szafka z półkami, na których były ustawione gipsowe popiersia książąt, natomiast na pierwszym piętrze w „sklepionym pokoju wieżowym” znajdowały się 2 chińskie stoły, jeden wielki, drugi mały, oba ze złożonymi, rzeźbionymi ozdobami,

¹⁴⁾ O zasobie biblioteki zamkowej pisał Polak J. Starodruki. Katalog zbiorów, Pszczyna 1984; por. też: Kruczek J., Włodarska T. Życie dworskie ..., jw. s. 22 i 134.

¹⁵⁾ Kruczek J., Włodarska T., Życie dworskie ..., jw. s. 25. Por. też inwentarz porównawczy z lat 1841—1846, AKP IV 335. Jeszcze w 1855 roku z Pszczyny odeszło przez Gliwice do Kōthen 7 wozów z meblami stanowiącymi własność księżnej Anhalt, por. AKP IV 566, s. 17, poz. 179.



71. Szafka narożna w guście chińskim, Anglia lub Niemcy, I połowa XIX w.(?), Zbiory muzeum w Pszczynie, nr inw. MP/S/984

chińska, bogato złocona szafka na takich samych nogach (zapewne kabinet), 2 chińskie szafki narożne (il. 71) w kształcie piramidy („Pyramide Eckschränke”), 2 chińskie ekrany kominkowe, 3 duże i 2 małe „okrągłe” wazy z porcelany chińskiej „in rustiquer Form” umieszczone na drewnianych podstawach oraz 2 małe rokokowe etażerki wypełnione chińską porcelaną. W mieszczącym się na tej samej kondygnacji, w jej skrzydle środkowym Ogrodzie Zimowym stała sofa, 2 okrągłe stoły i 7 krzeseł „in chinesische Manier gearbeitet und gemahlt”; jest to pierwszy zapis w inwentarzach (1846 rok) mówiący wyraźnie o meblach w guście chińskim¹⁶⁾.

Sztuka i rzemiosło orientu zyskały na znaczeniu w czasach Jana Henryka XI Horchberga (1833—1907), który objął dobra pszczyńskie w 1855 roku¹⁷⁾. Niedoceniany dotąd inwentarz z 1865 roku, a więc sporządzony na pięć lat przed rozpoczęciem wielkiej przebudowy zamku (1870—1876), pozwala obserwować spore nasycenie niektórych wnętrz zamkowych przedmiotami zarówno z Bliskiego jak i Dalekiego Wschodu, występującymi obok obiektów pochodzenia europejskiego. Należały do nich porcelana i bibeloty chińskie, tkaniny tureckie oraz różne rzeczy zwane orientalnymi, wywodzące się za sztuki mauretańskiej i perskiej¹⁸⁾. Na parterze zamku, w znanym już pokoju mieszkalnym i pracy księżnej, wyposażonym w meble z drewna orzechowego, olejne portrety członków rodziny książęcej, sylwetki w złoconych, barokowych ramach i różnego rodzaju szkło inwentarz wymieniał między innymi: wazę z chińskiej porcelany, mały flakon chiński, mały puchar z porcelany chińskiej, chińską czarkę z kamionki, zdobioną malowidłem puszkę z porcelany chińskiej, 2 chińskie figurki i porcelanową cukiernicę, zdobioną reliefem figuralnym i malowaną. W sklepionym, zielonym salonie, który również znajdował się na kondygnacji parteru i był urządzony ciemnymi meblami dębowymi „w stylu renesansu”, wiszącymi lustrami weneckimi, trofeami myśliwskimi oraz stojącymi na boazerii i półkach mebli statuetkami gipsowymi, wyrobami Wedgwooda i szkłem pozostałym po Fryderyku Erdmannie Anhalcie było kilkanaście sztuk chińskiej porcelany, w tym 2 duże, okrągłe misy, 2 misy w oprawach z brązu i podobnie wykonane pudełko na cygara, 1 duża i 4 mniejsze wazy, kolejnych 6 mniejszych waz, dzbanek oraz 7 filiżanek. W tym samym pomieszczeniu, na podłodze rozłożono wielki, turecki kobierzec pluszowy. Podobnie jak to miało miejsce w innych rezydencjach, na zamku pszczyńskim nie mogło brakować pokoju typowo męskiego. Był nim na kondygnacji parteru pokój bilardowy

¹⁶⁾ AKP IV 355, jw., s. 98. Numery 2 szafek narożnych: MP/S/984 i 985.

¹⁷⁾ Polak J., Finansowe aspekty ... jw., s. 97—101; Weigelt C., Die Grafen von Hochberg vom Fürstenstein, Breslau 1896, s. 333—343; Genealogisches Handbuch des Adels, Bd. V, Limburg a. d. Lahn, 1959, s. 535—536.

¹⁸⁾ Wydaje się, że za przykład mogą posłużyć tutaj perskie kadzielnice zachowane w Muzeum w Pszczynie, nr inw. MP/PSZ/277 i 278, wazka metalowa i bliskie jej stylowo 2 wazoniki, nr inw. MP/S/2773, 2774 i 2777. Przedmioty te datować można na przełom XIX i XX wieku.

pełniący jednocześnie rolę palarni. W inwentarzu określano go jako „duży, sklepiony pokój bilardowy z boazerią”. Na tej ostatniej właśnie — co wyraźnie zostało zaznaczone — ustawionych było szereg orientalnych przedmiotów, między innymi: 25 różnych naczyń i małych naczynek (dzbanuszków, kufelków i flaszek), 18 wyrobów ze szkła, 2 złożone kociołki, 4 wielkie i 2 mniejsze, metalowe misy, misę posrebrzaną, metalowe naczynie w kształcie mózdzierza, bez pokrywy i podstawy, drewnianą manierkę z blaszanymi okuciami oraz dzbanek do kawy wykonany ze złożonej blachy miedzianej. Obok wymienionych orientaliów wspomina się tutaj ponadto o „starym, orientalnym stojaku do tureckich fajek i tureckiej puszcze na tytoń”, wschodnim rogu na proch wykonanym z poroża jelenia i „obrazkach” z wypchanymi, orientalnymi ptakami umieszczonymi w czarnych ramach drewnianych. Wyposażenie pokoju — nie licząc bilardu i kilku innych stołów do gry — uzupełniały rokokowe meble (sofa i krzesła); stała tam też wielka kanapa nakryta turecką narzutą, na której leżało 5 wielkich poduszek obszytych pluszem o orientalnym wzorze. Dodać należy, że stół bilardowy przykryty był również tkaniną z tureckim wzorem.

Chiny i Europa — to najkrótsza charakterystyka pokoju wieżowego mieszczącego się na reprezentacyjnym, pierwszym piętrze zamku. Obok kompletu białych i złożonych mebli, 2 portretów, Fryderyka Erdmanna Anhalta i jego żony Luizy Ferdynandy oraz 6 „pięknych, rzeźbionych i złożonych kandelabrow” znajdowały się tam jeszcze 2 chińskie stoły, większy i mniejszy, z blatem ustawionym na bogato rzeźbionych i złożonych grupach dzikich zwierząt, chińska szafka z okuciami z brązu, 3 większe i 2 mniejsze ozdoby kominkowe, 3 duże, 3 średnie i 2 małe wazy porcelanowe i 4 chińskie figurki; w pokoju tym stały ponadto, wymienione już w inwentarzu z 1846 roku, 2 małe, przyściennie, złożone etażerki w stylu rokokowym z chińską porcelaną. Pojedyncze przedmioty wschodnie znajdowały się jeszcze w kilku dalszych wnętrzach. Na parterze, w sklepionym pokoju mieszkalnym zwanym też pokojem pracy i należącym do księcia rozłożone były pod stołami 2 wielkie, tureckie dywany oraz stało duże, orientalne pudło z tytoniem, wykonane ze srebrzonego metalu, wsparte na różkach kozła, w małym pokoju gościnnym, sąsiadującym z pokojem warty zamkowej wisiał orientalny zegar z lakierowaną, miedzianą tarczą, a w pokoju ze srebrami znajdowały się „chińskie naczynia różnego kształtu i smaku” oraz inne, orientalne przedmioty jak: taboret inkrustowany macicą perłową, stojak-wieszak do lamp i wielka, metalowa misa. Na pierwszym piętrze, w pokoju narożnym zwanym też paradnym („Parade-Zimmer”) stojący tam kominek zdobiły bliżej nieokreślone wschodnie przedmioty, a w znajdującym się opodal Entree, tj. przedpokoju, inwentarz wymieniał znane już wcześniej czarne szafki chińskie w kształcie piramid, natomiast w skromniej urządzonych pokojach gościnnych drugiego piętra kilkakrotnie wspominał o słomianych matach chińskich leżących na podłodze¹⁹⁾.

¹⁹⁾ Inwentarz z 1865 roku, sygn. AKP IV 524.

Dość szczegółowo opisane w inwentarzu z 1865 roku wyposażenie poszczególnych wnętrz było w następnych latach stale uzupełniane przez prowadzone zakupy obiektów: oryginalnych wschodnich jak i wykonanych w Europie w guście wschodnim. Przykładowo, w 1866 roku berlińska firma handlowa Bracia Beck sprzedała na zamek w Pszczynie dywan „Smyrna” za 180 talarów, a w 1867 roku berliński handlarz Siosala (lub Szosal) dostarczył 2 chińskie wazy porcelanowe, natomiast firma Bouillett’a z Paryża 8 chińskich rolet²⁰⁾.

Zakupów dzieł sztuki, sprzętów i innego rodzaju przedmiotów przeznaczonych do wnętrz zamkowych nie przzerwano nawet w czasie wielkiej, podjętej przez Jana Henryka XI przebudowy i rozbudowy zamku pszczyńskiego (1870—1876). Mimo, iż pochłaniała ona wielkie sumy myślano już o wyposażeniu przeznaczonym do „starych”, zmodernizowanych oraz nowo powstałych wnętrz²¹⁾.

Posiadane już meble i sprzęty poddawano gruntownej renowacji zatrudniając malarzy, złotników, stolarzy i tapicerów; sprowadzono równocześnie obiekty nowe, produkowane współcześnie, o walorach wybitnie użytkowych. Zwracano się też bezpośrednio do artystów zamawiając u nich obrazy, sztychy i rzeźby, nie omijając przy tym salonów antykwarycznych wyszukując przedmioty „antyczne”, w tym również pochodzenia orientalnego, głównie chińskiego i japońskiego. Jak to zwykle bywało w takich przedsięwzięciach, obok rzeczy niewątpliwie oryginalnych nabywano też pochodzące z wytwórni europejskich modne wyroby będące naśladownictwem wschodniej sztuki i rzemiosła. Jeszcze w czasie trwania prac budowlanych pozyskano między innymi wielką, dekoracyjną wazę ceramiczną w guście chińskim, wykonaną przez E. Collinta w 1873 roku w jego fabryce w Boulogne-aux-Seine we Francji, a krótko po ich zakończeniu, tj. w 1877 roku przywieziono tutaj z Berlina meble bambusowe („Bambus Mobil”) i inne, drewniane „rzeczy chińskie”²²⁾.

Historyzujące — podobnie jak sam zamek — wnętrza siedziby Jana Henryka XI zorganizowane według zasady *horror vacui*, charakteryzowały się funkcjonalnością i przepychem, wynikającym tak z reprezentacyjno-mieszkalnych cech samej rezydencji jak i wysokiej pozycji społecznej właściciela²³⁾. Zachowany jedynie dla pierwszego piętra inwentarz z 1880 roku, w którym spisano w celach asekuracyjnych co wartościowsze obiekty informuje, że znajdowały się wśród nich też chińskie meble i porcelana. Były to: 4 lampy na chińskich podstawkach, 2 chińskie szafki, chińska popielnica i 2 chińskie stoły oraz 2 duże wazy chińskie z przedstawieniami figuralnymi, jedna waza

²⁰⁾ AKP IV 571, poz. 1455; AKP IV 572, poz. 157 i 392.

²¹⁾ Polak J., *Finansowe aspekty ...*, jw., s. 106.

²²⁾ AKP IV 576, s. 115. Na temat E. Collinota por. Thiema-Becker, t. VII, Berlin 1912, s. 235. Numer inwentarzowy wazy MP/PSZ/78.

²³⁾ Polak J., *Finansowe aspekty ...*, jw.,; Ziemiński J., *Dyspozycja wnętrza zamku pszczyńskiego na początku XX wieku*; w: MMWZP, t. II, s. 94—109.

72. Waza typu Imari, Japonia, XVIII w., zbiory Muzeum w Pszczynie, nr inw. MP/S/198



podobna do poprzednich ale smuklejszej formy, jedna wielka, czerwona waza chińska na czarnej podstawie i podobna do niej waza koloru żółtego, 2 wysmukłe wazy chińskie kolorowo malowane, 2 wazy chińskie stojące na marmurowych postumentach oraz wysoka na $3/4$ metra waza chińska z „obrazkowymi” przedstawieniami²⁴⁾.

Doskonały pogląd o wyglądzie trzech wnętrz zamkowych w 1883 roku dają fotografie akwareli autorstwa W. Geisslera²⁵⁾ przedstawiających sypialnię i salon księżnej Marii von Kleist, pierwszej żony Jana Henryka XI oraz salon zwany mniejszym. W ostatnim z wymienionych pomieszczeń (obecny Salon

²⁴⁾ AKP III 242, poz. 70—79 (porcelana chińska) oraz strony 10—33.

²⁵⁾ Fotografie akwarel w zbiorach Muzeum w Pszczynie, nr inw. MP/PSZ/757a-c. Geissler Wilhelm (ur. 1848 w Hannoverze), malarz i grafik działający w Berlinie do około 1913 roku, por. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, t. XIII, Leipzig 1920, s. 355.



73. Sepecik bambusowy, Japonia, II połowa XIX w., zbiory Muzeum w Pszczynie, nr inw. MP/S/3430

Wielki), po bokach, w przejściu do sąsiadującej z nim biblioteki rozpoznać można stojące na 2 marmurowych postumentach duże wazy japońskie typu Imari (il. 72), zachowane zresztą do dnia dzisiejszego²⁶⁾.

Przedmioty wschodnie przybywały w następnych latach na zamek nie tylko drogą prowadzonych zakupów, ale także wraz z nowymi jego mieszkańcami, czego dowodem może być piękny, japoński sepecik bambusowy (il. 73) przywieziony przez drugą żonę Jana Henryka XI, Matyldę, burgrabinę zu Dohna-Schlobitten (1861—1943), poślubioną w 1886 roku²⁷⁾.

Moda na chińszczyznę i japońszczyznę trwała także w XX stuleciu, a jej miłośniczką była żona Jana Henryka XV Hochberga (1861—1938), Angielka, Maria Teresa Cornwalis-West (1873-1943), znana bardziej jako księżna Dai-

²⁶⁾ Numery waz typu Imari w zbiorach Muzeum w Pszczynie: MP/S/196, 197 i 198.

²⁷⁾ *Genealogisches Handbuch ...*, jw. s. 535. Numer inwentarzowy szafeczki: MP/S/3430. Na spodzie szafki nalepka z napisem: „EIGENTHUM FÜRSTIN MATHILDE”.

sy²⁸⁾. Po śmierci swego teścia w 1907 roku dokonała ona szeregu zmian w wyposażeniu wnętrz zamkowych, które najogólniej mówiąc polegały na rozjaśnieniu tonacji, wstawieniu nowych, sprowadzonych z Anglii mebli, wymianie obić oraz wyeksponowaniu przedmiotów wschodnich. Główna rola przypadła wówczas delikatnym, chińskim i secesyjnym haftom na jedwabiu, tapetom z motywem chińskich bambusów, meblom zdobionym laką oraz japońskiej i chińskiej porcelanie. Podobnie jak w XIX stuleciu, także i teraz obok oryginalnych wyrobów wschodnich dostały się na zamek ich europejskie naśladownictwa, między innymi meble w guście angielsko-chińskim²⁹⁾. Ich rozmieszczenie w poszczególnych wnętrzach możliwe jest dzisiaj do ustalenia dzięki inwentarzowi z około 1915 roku oraz powstałym w zbliżonym czasie fotografiom, z których wynika niezbicie, że przedmioty orientalne znajdowały się przede wszystkim na reprezentacyjno-mieszkalnym, pierwszym piętrze zamku. Na dekorację obszerne-go korytarza-galerii składały się (obok trofeów myśliwych i broni) małe, średnie i duże, chińskie wazy porcelanowe oraz pojedyncze, duże wazy typu Imari ustawione na konsolach pod lustrami i obrazami, a także na marmurowych postumentach; w mieszczącej się w narożniku północno-wschodnim sypialni księżnej waza typu Imari stała pomiędzy oknami na białej, złoczonej konsolce, w salonie mniejszym (Salon Wielki) obok chińskich mebli, tj. 2 szafek i stołu z blatem nakrytym płytą ze szkła inwentarz wymieniał 12 różnej wielkości waz chińskich oraz chińską kadzielnicę, a w sąsiadującej z salonem bibliotece umieszczony był chiński stół z wysmukłym, japońskim wazonem. Kolejne 4 wazy japońskie zdobiły narożny pokój bilardowy, wiele naczyń wschodnich ekspozowanych było na boazerii pokoju pracy księcia zwanym też Pokojem Promniców, rzeczy wschodnich nie brakowało też w apartamentach księżnej Daisy; sypialni rokokowej, a przede wszystkim salonie. W pierwszym z tych pomieszczeń, poza 2 wazami chińskimi stojącymi na marmurowym kominku zwracał uwagę niewielki oryginalny, japoński sepecik podróżny, określany w inwentarzu jako „Japanische Schmuck-schrankchen”, co oznaczałoby, że księżna przechowywała w jego szufladkach biżuterię i kosztowności, w drugim wnętrzu o klasycznej architekturze, dominowały jasne tkaniny chińskie, meble zdobione laką i złoczone lustra w stylu angielsko-chińskim. Według wspomnianego wyżej inwentarza stały tutaj 2 szafki chińskie w kształcie piramidy, japońskie biurczko, komoda z płytą ze szkła, kabinet na rzeźbionych i połączanych nogach, parawan i kosz

²⁸⁾ Genealogisches Handbuch..., jw.; Koch I. W., Daisy von Pless. Fürstliche Rebellin, Berlin 1991.

²⁹⁾ Obiekty w guście angielsko-chińskim to między innymi: lustro nr inw. MP/S/1928, czarny stolik i krzesła nr inw. MP/S/424, 426 i 427 i biurko księżnej nr inw. MP/S/423 i in.

na węgiel; całość dopełniały wazy i wazoniki wschodnie, czarno lakierowane meble w guście chińskim i ciemne, metalowe wazy o motywach secesyjnych³⁰⁾.

Pojedyńcze przedmioty wschodnie znajdowały się jeszcze w innych częściach zamku. Na parterze, w garderobie cesarza, na kominku stały 2 wazy japońskie, na korytarzu przed schodami paradnymi obok zielonej wazy z serpentynitu była, druga waza określana jako japońska, a w jednym z pomieszczeń trzeciego piętra przechowywano zbiór broni indyjskiej³¹⁾.

Mówiąc o oriencie na zamku pszczyńskim na początku XX stulecia, a warto jako ciekawostkę podać, że wpływy wschodnie widoczne były nie tylko w wyposażeniu wnętrza — czego najlepszym przykładem był salon Daisy — ale i w ubiorze; na przykład oficjalny strój dworski tej księżnej wyróżniał się kosztownym trenem z materii przetykanej złotą nicią pochodzącej z Indii³²⁾.

Większość wymienionych przedmiotów orientalnych, mebli tkanin i porcelany pochodzącej z czasów przebywania na zamku w Pszczynie rodziny Hochbergów zachowała się do dnia dzisiejszego. Uzupełnione powojennymi zakupami są one eksponowane w poszczególnych wnętrzach pszczyńskiego zamku, przede wszystkim jednak składają się na wyposażenie obecnego tzw. Pokoju Chińskiego.

³⁰⁾ AKP IV 526 a; fotografie w zbiorach Muzeum w Pszczynie, nr inw. MP PSZ 758—779; fotografie darowane do Muzeum w Pszczynie przez księcia Bolka von Pless, w dniu 15 sierpnia 1991 roku (łącznie 24 sztuki).

³¹⁾ AKP IV 526 a, jw.

³²⁾ Fürstin von Pless, *Tanz auf dem Vulkan*, Bd. I, Berlin 1930, s. 138. Księżna wspomina w pamiętniku, że materiał otrzymała w prezencie od wielkiego księcia indyjskiego.

JESZCZE RAZ O SZCZERBCU

Polski miecz koronacyjny, najświetniejszy obok Chrobrowej Włóczni św. Maurycego symbol dawnej chwały Królestwa, wciąż przyciąga uwagę nie tylko profesjonalnych historyków, ale także i tych wszystkich, którym nie jest obojętny z górą tysiącletni rodowód naszej państwowości. Trzeba przytem przyznać, że choć poświęcono Szczerbcowi pokaźną ilość naukowych i popularnonaukowych publikacji¹⁾, nie udało się jak dotąd wyjaśnić wszystkich szczegółów jego dramatycznych dziejów.

Przede wszystkim wciąż jeszcze nie można jednoznacznie stwierdzić, czy zabytek przechowywany dziś w Zbiorach Wawelskich jest tym za co uchodzi: autentycznym mieczem użytym przy koronacji Władysława Łokietka w r. 1320, a następnie przy królewskiej sakrze większości naszych monarchów aż do Stanisława Augusta Poniatowskiego. Wciąż wraca cięń podejrzenia, że może mamy do czynienia tylko z kopią Szczerbca, sporządzoną w XVII w. i przechowywaną następnie w radziwiłłowskim Nieświeżu, o czym świadczy lustracja tamtejszego skarbcza spisana w r. 1740²⁾.

Jerzy Lileyko w swej niedawno wydanej pracy, poświęconej polskim regallom³⁾, przedstawił dzieje dyskusji nad autentycznością Szczerbca i raz jeszcze dokonał szczegółowej analizy wszystkich danych, przemawiających bądź to za tą autentycznością, bądź to przeciw niej. Wykorzystał przytem niezwykle ważne, a dotychczas niedoceniane świadectwo, w postaci bardzo dokładnej, rysunkowej dokumentacji polskich regallów, sporządzonej przez Jana Krzysztofa Wernera w r. 1764, w związku z koronacją Stanisława Augusta,

¹⁾ Najnowsze zestawienie ważniejszej literatury: M. Rokosz, *Legenda Szczerbca*, *Studia Historyczne* R. XXXI, z.1 (120), s. 3—21. W tym zestawieniu nie znalazło się już niemal jednocześnie opublikowane ważne studium: J. Lileyko, *Regalia polskie*, Warszawa 1987, gdzie o Szczerbcu na ss. 65—78. O zainteresowaniu Polonii zagranicznej może świadczyć ostatnio nie wolny od uproszczeń i błędów artykuł: M. Oleksy, „Szczerbiec” owiany legendą, *Losy Polskie — Polonia*, Nr 16/91, (1991), s. 4.

²⁾ Z nowszych badaczy najdobitniej wyraża te podejrzenia Z. Żygulski jun., *Broń w dawnej Polsce*, Warszawa 1975, s. 91.

³⁾ L. Lileyko, *ibid.*

na którą klejnoty koronacyjne sprowadzono z Krakowa do Warszawy. Podsumowując rozważania J. Lileyki i dodając do nich niektóre, wcześniejsze obserwacje, można dojść do następujących wniosków.

1. Miecz opisany w lustracji nieświeskiej z r. 1740 różni się wyraźnie w szczegółach od niewątpliwego Szczerbca z dokumentacji Wernera z r. 1764, która z kolei jest zgodna z miedziorytem z r. 1819, przedstawiającym miecz oferowany wówczas gen. Wincentemu Krasińskiemu przez Dymitra Łabano-wa, a dziś przechowywany na Wawelu. Miecz nieświeski mógł zatem być tylko przybliżonym naśladownictwem, ale nie wierną kopią oryginału.

2. Jest mało prawdopodobne, aby XVII-wieczny rękodzielnik, sporządzający nieświeską replikę Szczerbca potrafił naśladować średniowieczne napisy



74. Cesarski miecz koronacyjny. Rękojeść i górna część pochwy (Wiedeń, Skarbiec). Początek XIII w., głowica późniejsza

i ornamenty z wiernością, która zapewniłaby im czystość stylu równie nieposzlakowaną jak ta, którą wyróżniał się oryginał i którą obserwujemy na okazie z Wawelu. Wiadomo iż dopiero XIX-wieczni falsyfikatoryzy osiągnęli należytą biegłość w ścisłym kopiowaniu stylowych cech podrabianych zabytków.

3. W okazy wawelskim obie boczne płytki trzonu rękojeści, opatrzone inskrypcjami, ważnymi dla identyfikacji miecza, zostały zastąpione wyraźnie późniejszymi, pokrytymi prostym, geometrycznym i dość prymitywnie wykonanym ornamentem. Z dokumentacji graficznej Wernera (1764) i opisowej Jacka Przybylskiego (1792) wynika, że już za ich czasów jedna z płytek była uszkodzona, a napis na niej zdefektowany. Jednocześnie z lustracji z r. 1740 dowiadujemy się, że na okazy nieświeskim odpowiednie płytki istniały w cało-



75. Rękojeść miecza z grobu króla Sancho el Bravom zmarł w 1295 r.

ści, a napisy na nich (mniejsza z tym, czy prawidłowo odczytane) zachowały się w pełnym brzmieniu. Gdyby to właśnie ten okaz nieświeski znajdował się dziś na Wawelu, należałoby przyjąć, że na obydwóch mieczach uszkodzeniu uległy w obu wypadkach, niezależnie od siebie te same fragmenty rękoiści, co wydaje się mało prawdopodobne.

4. Niepokojący niektórych znawców czworokątny w przekroju, a więc niewygodny w praktycznym użyciu trzon rękoiści Szczerbca, jest zupełnie usprawiedliwiony w mieczu mającym paradno-obrzędowe, a nie bojowe przeznaczenie, co trafnie podnosi J. Lilejko. Do przytoczonej przez niego analogii, jaką stanowi przechowywany w Wiedniu, koronacyjny miecz cesarski, (il. 74) dodać można jeszcze i znany miecz z grobu kastylijskiego króla Sancho IV el Bravo (il. 75). Oba te piękne i ozdobne okazy białej broni mają trzon rękoiści o przekroju czworokątnym⁴⁾, co wskazuje, że przypadek Szczerbca nie jest bynajmniej odosobniony i dobrze mieści się w realiach epoki. Warto tu przypomnieć, że miecz cesarski pochodzi z początków XIII wieku (z wyjątkiem głowicy, która jest późniejsza), a miecz kastylijski został złożony do grobu wraz ze swym panem w r. 1295⁵⁾.

Jeśli uznamy, że w postaci wawelskiego okazu mamy do czynienia z oryginalnym, Łokietkowym Szczerbcem, a nie z jego kopią, to nie oznacza to wcale, aby takie kopie, mniej lub bardziej wierne nie istniały, a przynajmniej nie mogły istnieć. Jedną z nich byłby właśnie okaz nieświeski. Przed niedawnym czasem udało mi się natrafić na ślad innej jeszcze kopii Szczerbca, a przynajmniej na ślad zamiaru jej sporządzenia. Śladem tym jest szkic rękoiści mieczowej, wykonany przez głośnego w swoim czasie restauratora, ale i falsyfikatora zabytkowej broni, Mariano Fortuny (il. 76). Rękoiść uwidoczniiona na tym szkicu wykazuje tak znaczną zbieżność z rękoiścią Szczerbca, że trudno tu mówić o podobieństwie tylko przypadkowym⁶⁾. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można przyjąć, że Fortuny widział Szczerbiec, przechowywany w tym czasie przez zagranicznych kolekcjonerów, jako doskonały znawca trafnie ocenił niezwykle walory miecza i utrwalił je na szkicu, zamierzając zapewne w przeszłości wykorzystać ten wzór w swej falsyfikatorskiej praktyce. Nie jest zatem wykluczone, że kiedyś na jakiejś aukcji wypłynie niespodziewanie jeszcze

⁴⁾ Z. Żygulski pisze, że oba zbliżone do Szczerbca miecze hiszpańskie (z grobu króla Sancho el Bravo i „Santa Casilda”) mają trzony rękoiści „oble, owinięte drutem, nabijane ćwiekami, zawsze dostosowane do uchwytu dłoni”: *ibid.*, s. 92. Opis ten pasuje do miecza „Santa Casilda”, ale z pewnością nie odpowiada mieczowi króla Sancho, co łatwo ustalić nawet na podstawie ryciny z tejże samej książki Z. Żygulskiego: *ibid.*, s. 91, rys. 43 c, oraz g.

⁵⁾ M. Głosek, *Miecze środkowoeuropejskie z X—XV w.*, Warszawa 1981, s. 176, nr kat. 489; R. E. Oakeshott, *The Sword in the Age of Chivalry*, London 1964, t. 1, 7.

⁶⁾ M. Głosek, *Miecze środkowoeuropejskie z X—XV w.*, Warszawa 1981, s. 176, nr kat. 489; R. E. Oakeshott, *The Sword in the Age of Chivalry*, London 1964, t. 1, 7.

⁶⁾ S. V. G. (rancisay ?), *Fortuny as a Collector and Restorer of Ancient Arms and Armour*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. 1921, s. 235—237.



**FIG. 1. SKETCH OF A
SWORD BY FORTUNY**

76. Mariano Fortuny: szkic rękojeści
mieczowej

jeden „szczerbcopodobny” zabytek, przysparzając nowych kłopotów zainteresowanym badaczom.

Kłopoty nie ograniczają się, jak wiadomo tylko do ustalenia autentyczności wawelskiego Szczerbca. Nie do końca ustalony jest również pogląd na czas jego powstania, przyczem datowanie oscyluje pomiędzy połową XII i połową XIII wieku. Dolną i górną granicę, uwzględnianą w dotychczasowej dyskusji wyznaczały rok 1146, w którym po wygnaniu Władysława II, pryncypat opanował Bolesław Kędzierzawy, oraz rok 1248, w którym zmarł bezpotomnie Bolesław Konradowic, książę sandomierski i mazowiecki. Oprócz tych dwóch Bolesławów, za ewentualnego posiadacza Szczerbca uznawano też Bolesława Mieszkowica, poległego w bitwie nad Mozgawą w roku 1195.

W swym szkicu o wawelskim mieczu, opublikowanym w r. 1968⁷⁾, opowiedziałem się wyraźnie po stronie Bolesława Konradowica. Zaważyła na tym w znacznym stopniu typologiczna analiza zabytku. Na jej podstawie stosując typologię Oakeshotta, zaliczyłem Szczerbiec do typu XII, rozpowszechnionego przede wszystkim w wieku XII, co niejako automatycznie eliminowało obu wcześniejszych Bolesławów. Stwierdziłem nawet, że z dokonanego przeglądu analogii „wynika jednoznacznie, że miecze najbliższe Szczerbcowi



77. Miniatura z „*Cantigas de Santa Maria*” króla Alfonsa X (1252—1284)

pochodzą z XIII stulecia i to raczej drugiej połowy”. Istotnie, wśród owych analogii dwie najwcześniejsze datowano na ok. 1250, trzecią na około 1280, czwartą (miecz „Sahta Casilda”) na drugą połowę XIII w., piątą wreszcie stanowi piękny miecz króla Sancho el Bravo, złożony jak wiemy, w grobie swego pana w r. 1295. Analogie te można oczywiście znacznie pomnożyć. Dla przykładu przytaczam tu jeszcze jedną, w postaci miniatury z „*Cantigas de Santa Maria*” króla Kastylii Alfonsa X (il. 77) panującego w latach 1252—1284⁸⁾.

⁷⁾ A. Nadolski, Szczerbiec (próba analizy bronzioznawczej) w: Na granicach archeologii, *Acta Archaeologica Lodziensia* Nr 17, Łódź 1968, s. 105—124.

⁸⁾ Wg J. le Goff, *L'apogée de la chrétienté*, v. 1180-v. 1330, Paris 1982, s. 60—61.

Trzeba przyznać, że nawet Bolesław Konradowic, zmarły w r. 1248, z trudem mieścił się w tak kształtujących się ramach chronologicznych!

Przed dwoma laty profesor Janusz Bieniak w trakcie koleżeńskej rozmowy zwrócił mi uwagę na przeoczoną dotychczas możliwość przypisania Szczerbca jeszcze innemu Bolesławowi z pośród polskich książąt dzielnicowych. Chodzi tu mianowicie o Bolesława Pobożnego, który władał Wielkopolską wraz z bratem Przemysławem w latach 1239—1257, a po jego śmierci samodzielnie aż do roku 1279.

Swego czasu, polemizując z przypisywaniem Szczerbca poległemu nad Mozgawą Bolesławowi Mieszkowicowi, pisałem, że pomijając już argumenty zaczerpnięte z typologicznej analizy miecza, niepewna wydaje się droga, na jakiej Łokietek mógłby wejść w posiadanie miecza należącego pierwotnie do przedstawiciela linii Piastów wielkopolskich, niechętnych linii kujawsko-mazowieckiej, reprezentowanej przez Łokietaka. Ten ostatni objął wprawdzie w r. 1296 na krótki czas rządy w Wielkopolsce, ale jeśliby nawet zawładnął przy tej okazji Szczerbcem, to trudno byłoby zrozumieć dlaczego przy swej późniejszej o ćwierć wieku koronacji, miałby się posłużyć tym właśnie obcym mieczem⁹⁾.

Rozumując w ten sposób, podobnie jak inni, zainteresowani badacze, z chwałebnym, jak się okazało, wyjątkiem profesora Bieniaka, nie brałem pod uwagę, że w r. 1293 (data nie całkiem pewna!) Łokietek poślubił Jadwigę, córkę Bolesława Pobożnego. Sam Bolesław wprawdzie już wówczas nie żył, ale nie ulega wątpliwości, że późniejszy odnowiciel jedności Królestwa, wszedł tym samym w bliskie związki z linią wielkopolską, reprezentowaną przez Przemysła II, bratanka Bolesława i stryjecznego brata Jadwigi. Posłużenie się przy sakrze królewskiej w r. 1320 obrzędowym mieczem odziedziczonym po teściu i to zapewne nie bez pośrednictwa szwagra, który w r. 1295 „przywrócił Polakom znaki zwycięstwa” byłoby zupełnie zrozumiałe... Tym bardziej zrozumiałe, że podkreślenie związku z tradycją Gniezna i Poznania miało dla odbudowanego Królestwa pierwszorzędne znaczenie. Wiadomo, że czescy rywale i ich sojusznicy odmawiali Łokietkowi prawa do godności króla polskiego, tytułując go królem „krakowskim”¹⁰⁾.

Naszkicowana tu hipoteza otwiera bardzo interesujące możliwości badawcze, ale wymaga — rzecz jasna — solidnego uzasadnienia, które nie mieściłoby się w skromnych ramach tej wypowiedzi. Poprzestaję na zagajeniu dyskusji.

⁹⁾ A. Nadolski, *ibid.*, s. 117.

¹⁰⁾ Na ten temat trafnie M. Rokosz, *ibid.*, s. 15—16, gdzie jednak nie dostrzeżono ewentualnej roli Bolesława Pobożnego.

AN EIGHTEENTH-CENTURY COPY OF A POLISH ROYAL SWORD, FROM THE COLLECTION OF GEORGE IV

The weapons in the British Royal Collection, which are now mostly housed at Windsor Castle, range in date from the Bronze Age until today, and in origin from China westward to the forests of North America and from New Zealand northward to Scotland. The spoils of Seringapatam in Mysore rub shoulders with the armour of Henry VIII, the arms of Russian Cossacks, pattern swords for the British Army, West African weapons, and the ceremonial sword of Consul Bonaparte. By far the greater part of these treasures were brought together by George IV, both before and after he came to the throne in 1820. The contents of the Prince's collection, when it was kept at his London residence, Carlton House (ill. 78), was all carefully recorded by the Keeper of his Armory, Benjamin Jutsham, in a manuscript catalogue probably started about 1804. Besides the Prince's own personal weapons both military and sporting, it contains pieces collected as curios or sent home as trophies of Britain's victorious arms, objects presented by British officers and by foreign ambassadors, arms and uniforms bought by the prince as patterns for his own regiment, the 10th Light Dragoons, and, after he became Regent, patterns for the whole army. After the death of George III in 1820, the personal weapons and private collection of the late King were added to his son's amazing treasure house¹⁾.

Only seven of the weapons described in the Carlton House Catalogue are said to be Polish. Four of these are officer's sabres of the end of the eighteenth century²⁾. One was given away by George IV himself in 1821³⁾ and two have not yet been identified in the Collection today.

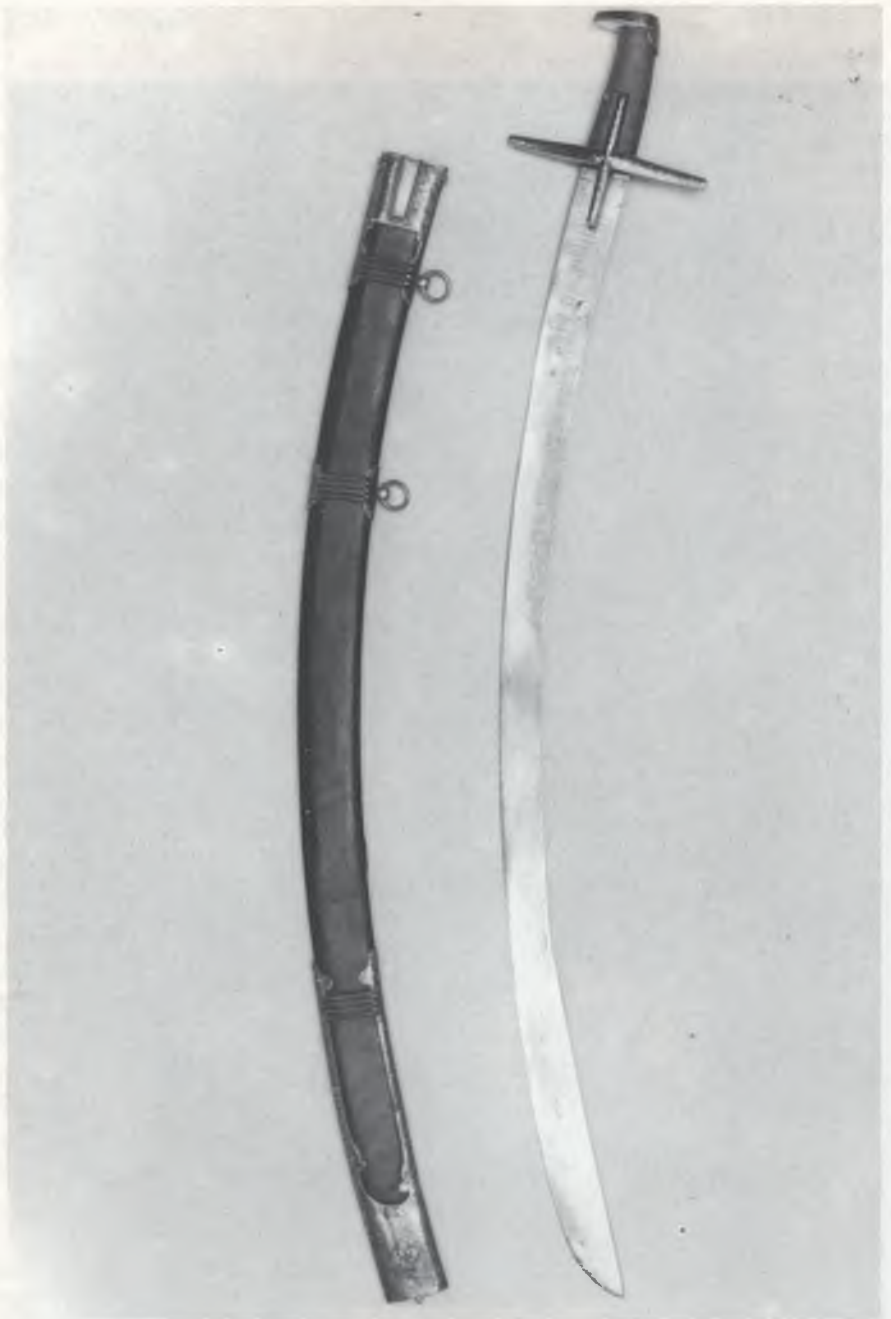
¹⁾ A.V.B. Norman, 'The dating and identification of some swords in the Royal Collection at Windsor Castle', *Journal of the Arms and Armour Society*, X, Leatherhead, Surrey, 1976—9, p. 231.

²⁾ Sir Guy Laking, *The Armoury of Windsor Castle, European Section*, London 190, Nos. 881, 899, 905, 951.

³⁾ Carlton House Catalogue, No. 2901. In the transcript the diagonals indicate the end of a line in the original text.



78. A water-colour drawing of the Armoury Room at Carlton House by A.W.N. Pugin. The mounted figure in the center represents Tizoo Sultan of Mysore (d. 1799). Royal Collection, St. James's Palace. C. Her Majesty Queen Elizabeth II



79. The gold-mounted sabre in the British Royal Collection, Windsor Castle, copied from the sword of Stephen Batori, King of Poland. Made in London in 1797/8. Royal Collection, St. James's Palace. C. Her Majesty Queen Elizabeth II



80. The gold and enamelled hilt of the sabre



81. The etching on the blade of the sabre

The more important of the two which have not yet been identified is No. 327, which is described thus: „A Sabre Damascus, One Edged water marked /Gilt ornamented Blade in Characters/ Horn Gripe, Steel Cross Guard — / Black Fish Skin Scabbard Steel Chape”. Apparently it had been presented to the Collection in 1787 by Sir Ralph Payne⁴⁾. According to the column in the Catalogue devoted to „Remarks”, this Sabre (ill. 79) „belong'd to the famous Stephen Batorie, Prince of/Transylvania, who was elected/ King of Poland in 1576 and/reign'd over that Kingdom, between/ 10 & 11 Years.../ distinguish'd as Batori was by his/ military Exploits, and brilliant/ Victories, which procured him the/ Appelation of 'Scourge of the Russian/ & Ottoman Empires' he was no less/ Celebrated for his Wisdom in the Arts/ of Peace, for his Equity, Clemency,/ Benevolence, Generosity, and for/ private, as well as for public Virtues/... this Sabre afterwards belong'd to the/Celebrated Polish General Hodkiewicz,/ who was one of the first Warriors/ of his Age, and was Grand General/ de Pologne, when John Sobieski was/ petit General, it was next the /Poperty of John Sobieski himself,/and descended to Stanislaus Poniatowsky/ the present King of Polonia, who gave it to his Nephew, Prince/ Joseph Poniatowsky, who gave/ it to Sir Ralph Payne at Prague,/ in August 1787”.

The description continues thus: „The Blade of/ the Sabre is of Damascene Steel/ and the following is a litoral/ Copy of the Translation, which was/ given to Sir Ralph Payne, by an/ Oriental Interpreter at Vienna, of/ the Characters inlaid in Gold upon/ it — 1st une Sentence Arabe disant; /Certainement 'Dieu existe:—/ O! Bienfaiteur — 2^d Le Nom d'Artiste 3^d Deux Vers Persans suivis/ de deux Autres: les deux premiers/ desent'Soyez en Garde' Contre/ moi: cependant je ne porte pas/ toujours 'la Mort/ la Peste la Ruine,/ O! mon Fils'. les deux Autres:/ 'Quand meme vous auriez un Bouclier/ à vous couvrir, a vous defendre/ la Force du Coup' sera plus forte/ plus grande”. The position of the quotation marks is most unclear.

The fact that Jutsham, who was not appoint to the post of Keeper of the Prince's Armoury until 1803, refers to Stanislaus Poniatowski as being the present King of Poland, when he had in fact abdicated in 1795, indicates that at this point he was copying from some document.

Normally the entries in the Carlton House Catalogue were annotated in the middle of the nineteenth century with their new catalogue number in the re-arranged collection in the North Corridor at Windsor Castle. In this case there is no annotation.

⁴⁾Sir Ralph Payne, later 1st Baron Lavington of Lavington in the Peerage of Ireland (1738?—1807), was a native of St. Christopher in the Leeward Islands. His wife, Francoise Lambertine, was a close friend of the Princess Joseph Poniatowski. He was a politician and twice served as Governor of the Leeward Islands.

The sword which was given away, mentioned above, is described thus (ill. 80):

„A Sabre Polish — One Edged Blade in/ imitation of Damask — the/ Blade inlaid with Gold/ ornaments — Potrait & Crown — /on the Back of the Blade is/ the following Inscription in/ Gold Letters Viz-/ Stephanus Bathareus Rex/ Polonia Princeps Transilvaniae/Gold Enameld Hilt & Cross Guard/ Gold Wire Gripe — Black Leather/ Scabbard Deep Gold Enameld Chape”. It had been presented to the Collection on 22 May 1819 by „General Taylor”⁵⁾. Under „Remarks” this sword is said to have belonged to Baron Hompesch and to have been given away by the King while on his post-Coronation visit to Hanover, his second kingdom, in 1821⁶⁾.

Nothing is said about whose hands this sword had passed through on its descent to Hompesch. Interestingly enough, the Baron apparently had a sword which was said to be a copy of one which had belonged to John Sobieski. This is mentioned in the Carlton House Catalogue under No. 453, which in turn is a copy of Hompesch’s sword.

This copy, which is No. 935 in Sir Guy Laking’s catalogue, is a single-edged curved sabre with a cross-hilt of the type frequently found on sixteenth-century sabres in Poland and Hungary⁷⁾.

The hilt, which is of gold, consists of an asymmetrical pommel-cap projecting forward and extending a short way along the spine of the grip, and a pair of straight quillons of rectangular section, tapering slightly towards their square ends, and a pair of long narrow langettes on each face of the guard in Eastern European fashion. The pommel-cap is egg-shaped in plan with its more tapered end projecting forward strongly. The extension along the spine has an ogival end. Except for the overhang of the pommel-cap towards the hand, the whole surface is decorated with very dark blue **base taille** enamel. On the pommel-cap are trefoliolate panels framing sprays of seminaturalistic flowers gold in reserve against blue. The remainder of the surfaces is decorated with a pattern of small cinquoils amid tightly scrolling foliage in dark blue in reserve against gold. The quillons and langettes have similar panels at their ends and roots, all surrounded by flowers and scrolling foliage as on the pommel. The panel on the end of each langette is decorated with a saltire between four leaves. The sides of the quillons are decorated with a reticulated pattern in dark blue in

⁵⁾ Major General Sir Herbert Taylor (1775—1839) had a highly successful career as a staff officer in the British Army, being successively Private Secretary to the Commander in Chief, to Queen Charlotte, and finally to William IV.

⁶⁾ Charles, Baron Hompesch, was a German soldier who served in the British Army from September 1799, when the Army List records him as a local Lieutenant General in North America. Four years later he is listed as a substantive Lieutenant General. Apparently he served in the Prince’s own regiment for a short time. He died on 30 June 1812.

⁷⁾ For instance, a sword in the Polish Army Museum in Warsaw, (Inv. No. 340), illustrated by Zdzisław Żygulski in his *Stara broń w polskich zbiorach*, Warsaw 1982, pl. 21 a.

reserve against gold. The edges are each picked out with a row of rocker-work. Struck on the underside of the pommel-cap are five marks: 1) the King's head, the duty mark in the form used from 6th July 1797 to 28th May 1798; 2) the leopard, the sterling mark; 3) the capital letters M-G in a rectangular punch, the maker's mark; 4) the capital letter B in a shield with cut corners, the London date-letter for 1797/8; and 5) the capital letters IP in an oval punch its longer axis lying longitudinally.

The wooden grip of oval section, which tapers slightly away from the guard, is bound with a herring-bone of gold wire of medium gauge.

The moderately curved, single-edged blade of isosceles section, has a shamfre 9 3/4 in. long. The tip is in line with the spine. The surface has been etched all over, partly to accentuate the natural watering, and partly to leave the inscriptions in relief (ill. 81). On the outer face are two pairs of transverse panels flanking an oval panel, all framing inscriptions in Arabic script. Beyond these and close to the spine of the blade is an inscription in Arabic script not confined within a panel, but ending in foliate scrolls. All the raised areas bear signs of having been fire gilt. On the inner face is a crescent man-in-the moon between two stars. Deeply struck on the inner face, 4 1/2 inches from the hilt, is a mark of a crescent man-in-the-moon. The inscriptions appear to have been copied from the original sword by someone unfamiliar with Arabic (see Appendix).

Wooden scabbard covered in black leather with three gold mounts decorated to match the hilt, the top two with loose-rings on their spines. The top locket, which has a bold moulding to fit around the langette, has a central opening on each face, rectangular with inset corners. The band for the ring, which is an integral part of the mount, consists of four narrow transverse bars of triangular section. Struck in the inlet for the langette on the reverse are the first four marks found on the pommel-cap. The middle locket consists largely of a band like that on the top locket. Struck on the spine is the second mark and on the ring the third mark. The long, square-ended chape has a similar band near its edge and a large irregular opening in its centre. Struck on the spine towards the mouth are the first, second, and fourth marks⁸⁾.

The maker's mark M-G is probably that of Michael Gamon, a goldworker, entered at Goldsmiths' Hall on 3 May 1786, when his address is given as No. 7, Well Yard, Little Britain. Nine days later he is recorded at No. Noble Street. He may be the same as the Michael Gamon recorded in 1770 and 1773 as a smallworker, at No. 3, Paul's Cours, Huggins Lane, Wood Street⁹⁾. Only the hilt and scabbard mounts would have made by this man.

⁸⁾ The sword is 36 1/8 in. long overall; the blade is 31 5/8 in. long by 1 3/8 in. broad 1 in. from the hilt; the shamfre is 1 7/16 in. wide at a point 4 in. from the tip.

⁹⁾ Arthur G. Grimwade, *London Goldsmiths, 1697—1837, their marks and lives*, London 1976, pp. 284, 374, 518.

The blade would have been supplied and mounted by a specialist swordcutler, which in this case, according to the Carlton House Catalogue, was „Prosser”. John Prosser was one of the most important and innovative makers of his day. Over the period of his whole life, the Prince owned at least sixty swords made or supplied by him. Many of these were given away, some before they even entered into the Catalogue, the recipients mainly being the Prince’s friends or the officers of his own regiment, the XI Light Dragoons, later Hussars. In April 1796 Prosser was already established at No.9, Charing Cross, where the firm remained until 1853¹⁰⁾. Unfortunately, although a great many of the receipted bills of this firm are presented in the Royal Archives, the series does not begin until 1799. The second maker’s mark inside the pommel-cap, IP, is that John Prosser registered at Goldsmiths Hall on the 4 th April 1796¹¹⁾.

The illustrations are reproduced by gracious permission of Her Majesty Queen Elizabeth II. I should like to express my warmest gratitude to Sir Geoffrey de Bellaique, Director of the Royal Collection, for very kindly allowing me to publish this note, and to my colleague David Rankin-Hunt for his help in preparing it. I am also extremely grateful to Professor A.D.H. Bivar of the School of Oriental and African Studies, the University of London, for reading and translating the inscriptions on the blade of this sword, and for very kindly allowing me to publish his letter on the subject as an appendix.

¹⁰⁾ W.E. May & P.G. Annis, *Swords for sea service*, London 1970, II, p. 300.

¹¹⁾ Grimwade, *op. cit.*, pp 118—9, & 634. I am most grateful to James Jackson, the Queen’s Armourer, who drew my attention to this mark which he found when dismantling the sword during its recent conservation.

APPENDIX

The inscriptions are not specimens of correct Arabic. They are more, or in most cases less, recognizable imitations of conventional formulae often found on swords, by someone who was ignorant of Arabic, and merely seeking to produce the effect of an Arabic inscription. In these situations, it is difficult to obtain clear readings. There is always guesswork involved in trying to make out what the engraver intended, unless one has actually seen the originals by which they were inspired.

Looking at the sword-blade with the point towards the bottom of the picture, and the hilt at the top, the first cartouche nearest the hilt seems intended to read:

1. *Huwa al-^CAlī* „He is the Exalted One”

The next one down is very debatable, and could be taken in several ways, depending on how it decides to divide the words. Probably it renders an invocation of the Almighty:

2. *Yā Mālik...* „O Possessor!”

The invocation uses one of the ninety-nine „Beautiful Names” of Allāh, al-Mālik „The Possessor”. After the letters read, there seem to be three more, unreadable, letters.

The large round cartouche contains a rather jumbled inscription. Probably it is meant to read:

3. *Yā Allāh Yā Kāfī* „O God! O All-Sufficient One!”

The fourth cartouche was plausibly explained by Professor Michael Rogers as a jumbled rendering of the words:

4. *Tawakkalt ^Calā Allāh* „I have placed my dependence on Allāh”
(lit. „I have taken Allāh for my Advocate”)

The fifth cartouche is unintelligible. Possibly it could have something to do with the manufacture of the sword, but even an enlarged photograph is unlikely to be helpful.

The sixth inscription is meant to read the other way up, i.e. from the hilt end. It is, I think, quite clear, and expresses a common invocation:

6. *Yā Allāh* „O God”

The long inscription which runs down the back edge or the blade is meant to be read from the back of the blade. It is not strictly legible, but contains jumbled phrases only a few of which are recognizable. Although the outline does not fully conform, it is probably meant to read:

- 7a. *Rabb al-^Cālamīn* „Lord of the Worlds”

The miniature word above the end of this phrase is most likely intended to read: *Allāh* which would be taken at the beginning of the phrase: „Allah is Lord of the Worlds” (i.e. of this world and the afterlife).

The next short group of letters represents the outline of a phrase. They have to be read starting on the top line, and then working down and slightly back:

7b. *Fath garīb*

„Victory is nigh”

The phrase *Nasr min Allāh wa fath garīb* „Intercession(comes) from God, and victory is nigh” is of regular occurrence on Islamic swords, but is not complete on this specimen.

The remainder of this inscription seems unintelligible. It is quite complicated, and apparently contains the letter *gāf*, which occurs only in Persian words. Perhaps the engraver has been copying phrases at random, and very inaccurately, from several specimens.

DIE ANHALTISCH-POLNISCHEN BEZIEHUNGEN AM ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS UND EINE VERLORENE TÜRKENBEUTE

1783 wurde im Schloß von Nieśwież durch die Familie Radziwiłł erstmals türkisches Beutegut vom Entsatz von Wien in einer Gedächtnisausstellung in einen quasimusealen Zusammenhang gebracht¹⁾.

Unabhängig davon erfolgte wenige Jahre später im 1785/86 errichteten Gang zum Rittersaal des Gotischen Hauses zu Wörlitz ebenfalls die Aufstellung türkischer Waffen zu Gedächtniszwecken.

Dieses Gotische Haus, ursprünglich eine Gärtnerwohnung, wurde durch seinen Bauherren, den Franz von Anhalt-Dessau (1740—1817) ab 1785 nach und nach zu einem Museum altdeutscher Kunst und Familiengeschichte umgestaltet. Mit den hier ausgestellten türkischen Waffen wollte Fürst Franz an seinen Urgroßvater, den Fürsten Johann Georg II. von Anhalt-Dessau (1627—1693) erinnern, Sein Porträt, aber auch das König Jan Sobieskis und der Königin Maria waren von diesen Waffen umgeben.

Johann Georg II. von Anhalt-Desau war seit seiner Heirat mit Henriette Catharina von Nassau-Oranien (1637—1708) im Jahre 1659 (Abb. 82) der Schwager des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich Wilhelm (1620—1688). Zugleich wurde er Statthalter in der Kurmark. Damit kam ihm während der diplomatischen Verhandlungen im Vorfeld der Türkenfeldzüge in den 80-er Jahren des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle zu. Polen und Österreich, beide durch den türkischen Vormarsch in Gefahr geraten, fanden sich schnell zu einer Allianz zusammen. Brandenburg jedoch verweigerte sich auf französisches Drängen einer antitürkischen und damit prokaiserlichen Allianz. Seit etwa 1680 reisten polnische Abgesandte stets vergebens nach Berlin. Angesichts der wachsenden Gefahr verstärkte Wien 1683 seine Bemühungen, weitere deutsche Fürsten für den Krieg mit der Pforte zu gewinnen. In dieser Situation machte sich Johann Georg II. bei seinem Schwager zum Anwalt des Kaisers. Kurfürst Friedrich Wilhelm begann nun die Situation, in der der Kaiser um seinen Kriegseintritt, der französische König Ludwig XIV. um sein Stillhalten warb,

¹⁾ Wimmer J., Wiedeń 1683, Dzieje kampanii i bitwy, Warszawa 1983, s. 428.



82. Fürst Johann Georg II. und seine Gemahlin am Krankenbett ihrer Tochter. Gemälde von A. Snypan (um 1687). Staatliche Galerie Moritzburg

auszunutzen. Durch seine schwankende Haltung wollte er den Preis seines Handelns in die Höhe treiben. Schon war er bereit, für 680 000 Taler sechs Reiter- und sechs Infanterieregimenter zu stellen, als im letzten Moment der französische König die Subsidien nochmals erhöhte. So konnte Bischof Andrzej Chryzostom Załuski (1651—1711) im Sommer 1683 lediglich erreichen, daß die aus dem Wehlau-Bromberger Vertrag resultierenden Truppen von Brandenburg gestellt wurden²⁾.

In den Tagen der Schlacht um Wien im September 1683 finden wir Johann Georg II. jedoch wieder im Kriegslager. Hier muß er nun in engem Kontakt mit König Jan Sobieski getreten sein. In den Folgejahren unterzeichnet Sobieski seine Briefe an ihn stets mit „bonus amicus & affinis“. Seit 1683 bis 1690 stehen beide Fürsten nun in einem losen, freundschaftlichen Briefwechsel. Bestimmte anfangs noch der Türkenkrieg den Briefinhalt, so kommen Ende 1686 beide überein, die Beziehungen ihrer Familien enger zu knüpfen. In einem Brief vom 7. August 1687 hält Jan Sobieski offiziell für seinen Neffen

²⁾ ebenda, s. 278 f.

Jerzy Józef Radziwiłł (1668—1689) bei Johann Georg II. um die Hand seiner Tochter Maria Eleonore (1671—1756) an. Als Unterhändler reist im August 1687 wiederum Bischof Załuski nach Dessau³⁾.

Über seinen Aufenthalt am Dessauer Hof gibt es ein sehr interessantes Zeugnis in Form eines Gemäldes des Hofmalers Abraham Snaphan (1651—1691). Es zeigt auf einem Krankenlager liegend die Prinzessin Maria Eleonore und davor sitzend Henriette Catharina und Johann Georg II. Im Hintergrund ist, an seiner Kleidung deutlich erkennbar, Andrzej Chryzostom Załuski dergestellt. Auch die neben ihm stehende männliche Person kann durch ihre Habitus zweifelsfrei als Pole abgesehen werden. Ob es sich bei ihm um den zukünftigen Bräutigam Jerzy Józef Radziwiłł handelt, vermag ich jedoch nicht zu sagen.

Auch dieses Gemälde, das sich heute in der Galerie Moritzburg Halle befindet, gehörte ursprünglich zum Bestand des Gotischen Hauses.⁴⁾

Am 3. September 1687 fand in Dessau die Hochzeit zwischen Maria Eleonore von Anhalt-Dessau und Jerzy Józef Radziwiłł statt. Zweifelsohne war dies eine politische Heirat.

Bereits 1680 hatte Prinz Ludwig von Brandenburg (1666—1687) still Ludwika Karolina Radziwiłłówna (1667—1695) geheiratet, die Erbin großer Ländereien in Litauen war. Johann III. wollte die Radziwiłłówna ursprünglich mit seinem Sohn Jakub verheiraten und sah nun seine persönlichen Pläne gescheitert. Litauische Güter in der Hand der Hohenzollern stellten aber auch eine politische Gefahr für die Rzeczpospolita dar⁵⁾. Durch die Verbindung seines Neffen, ebenfalls eines Radziwiłł, mit der Tocheer des kurmākischen Statthalters und brandenburgischen Feldmarschalls hoffte er wohl, ein gewisses Gegengewicht schaffen zu können.

Leider war dieser anhaltisch-polnischen Verbindung kein langer Bestand beschieden. Wenige Tage nach seiner Wahl zum Wojewoden von Troki starb am 3. Januar 1689 Jerzy Józef Radziwiłł. Maria Eleonore kehrte als Witwe nach Dessau zurück, wo sie im hohen Alter am 18. Mai 1756 starb.

Vom Schlachtfeld vor Wien nahm Johann Georg II. nicht allein die Freundschaft Jan III. von Polen mit nach Dessau. Auch eine recht interessante Sammlung türkischer Beutestücke gelangte nach Anhalt. Zwar läßt sich diese Sammlung zahlenmäßig nicht mit der Jan III. auf dem Wawel oder Ludwig Wilhelms von Baden in Karlsruhe⁶⁾ vergleichen, sie reiht sich jedoch ein in die

³⁾ Im Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Außenstelle Oranienbaum (LSAO) existieren 9 Briefe Johann Sobieskis an Johann Georg II. aus der Zeit zwischen 1683 und 1690. Die Akten, die die Heirat Marie Eleonores mit Jerzy Józef Radziwiłł direkt betreffen, sind leider während des Krieges verlorenggegangen. LSAO, Abt. Dessau, Rep. A 9 a IIa Nr. 38.

⁴⁾ Rode, A.v., Das Gothische Haus zu Wörlitz, nebst anderer Ergänzungen der Beschreibung des Herzoglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz, Dessau 1818, S. 39.

⁵⁾ Wimmer, J., a.a.O., S. 77.

⁶⁾ Die rund 380 Stücke umfassende Sammlung wurde zuletzt sehr ausführlich beschrieben in: Die Karlsruher Türkenbeute. Hrsg. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, München 1991

Sammlungen, die nach der Wiener Schlacht in verschiedenen europäischen Residenze entstanden.

Leider existiert kein zusammenhängendes Inventar dieser Sammlung aus der Zeit ihrer Ankunft in Dessau, so daß sich die Sammlung nur auf der Grundlage anderer Inventare rekonstruieren läßt. Hauptgrundlage bilden hierbei die großen Inventarverzeichnisse, die 1693/94 nach dem Tode Johann Georg II. aufgestellt wurden⁷⁾.

Danach umfaßte die Sammlung ursprünglich 62 Objekte. Im einzelnen an Waffen: 7 Säbel mit Scheiden, 12 türkische Pistolen, 4 Bögen, 4 Köcher, 1 Beil, 7 Messer mit Scheiden, 4 Janitscharenrohre, 2 Morgensterne, 1 Lanzenspitze; an anderem militärischen Gerät: 1 Fahne, 1 Roßschweif, 1 Janitscharenmütze, 3 Kettenhemden, 2 Sättel mit Steigbügel, 2 Zaumzeuge, 1 Peitsche; an Gebrauchsgegenständen: 2 runde Teebänke, 1 Fußtaborett, 1 türkischer Rock, 1 Paar Pantoffeln, mit Strümpfen, 1 Buch mit Futeral, 1 Teppich, 2 Decken. Bereits während der Aufnahme des Inventars 1693 zeigte sich, daß die einzelnen Objekte schon nicht mehr als geschlossene Sammlung aufbewahrt wurden, sondern über mehrere Räume im Schloß Dessau verstreut waren.

Mit Ausnahme eines mit Silber beschlagenen und vergoldeten Säbels, der dem Fürsten Heinrich Casimir II. von Nassau-Diez geschenkt wurde⁸⁾, behielt Fürst Leopold I. (1676—1747) nach dem Tode seines Vaters alle Stücke im Hause. Hier haben sie weiterhin ein mehr oder weniger unbeachtetes Dasein als Erinnerungsstücke und Kuriositäten geführt.

Nach dem Tode Leopold I. ließ sein Sohn Leopold II. Maximilian (1700—1751) 1747 ein Inventar über sämtliche Gewehre aufstellen. Darin finden wir auch die vier Janitscharenbüchsen wieder, die hier genauer beschrieben wurden⁹⁾. 1749 ließ Leopold Maximilian dann einen beachtlichen Teil der Türkenbeute aus der Rüstkammer entfernen, wohin während der Herrschaft Leopold I. gelangten. Das werden im Einzelnen:

- ein weißer türkischer Roßschweif, oben zwei grüne Steine, in Silber gefaßt
- ein türkischer Säbel, die Scheide mit Silber, vergoldet und schwarz geätzt
- ein türkischer Säbel, die Scheide mit Silber und vergoldet
- ein türkischer damasierter Säbel, die Scheide mit Silber, schwarz geätzt
- ein Säbelscheide mit Silber und vergoldet
- ein damasierter Dolch mit einer silbernen Scheide
- ein großer und ein kleiner Köcher mit silbernen Senkeln
- drei türkische Bögen
- zwei türkische Sättel mit Gold und Silber beschlagen
- ein Kantschu mit Silber beschlagen¹⁰⁾.

⁷⁾LSAO, Abt. Dessau, Rep. A 13 b Nr. 10.

⁸⁾LSAO, Abt. Dessau, Rep. A 13 b Nr. 10 f. 6.

⁹⁾LSAO, Abt. Dessau, Rep. A 13 b Nr. 13 f. 304.

¹⁰⁾LSAO, Abt. Dessau, Rep. A 13 b Nr. 13 f. 319.

Wohin diese Gegenstände gebracht wurden, ließ sich nicht feststellen. Jedoch gingen sie nicht verloren, da sie sich z. T. später im Gotischen Haus zu Wörlitz wiederfinden.

Hier erwähnt Carl August Boettiger 1797 eher beiläufig, daß die Wände „mit alten Dolchen, Säbeln, Feurgewehren, ja selbst mit einem türkischen Roßschweif militärisch aufgeputzt sind“¹¹⁾.

Diese Aufstellung nennt auch August Rode in seinem 1817 erschienenen Führer durch das Gotische Haus, der gleichzeitig das 1. Inventarverzeichnis des Gebäudes ist. Bei ihm lesen wir: „Türkische Trophäen: Roßschweif, Fähnlein, Bogen, Köcher, Pfeile, Schwerdter, Dolche, welche im Jahre 1683 Fürst Johann Georg II. vom Entsatz von Wien, dem er beiwohnte, mitgebracht“¹²⁾. Diese Objekte befanden sich damals im Gang zum Rittersaal. Ebenfalls in diesem Raum erwähnt Rode drei Kettenhemden¹³⁾, und „einige alte Schießgewehre“¹⁴⁾, vermutlich ebenfalls türkische Stücke.

Fürst Leopold III. Friedrich Franz (1740—1817) war, es, der diese Objekte aus ihrem bisherigen losen Zusammenhang hier in Wörlitz nach über 100 Jahren zu einer geschlossenen Sammlung zusammenstellte.

Im Gotischen Haus sammelte Franz „alles, was dazu dienen konnte, seinen Geist in die Vorwelt zu versetzen. ... Daher die Rückblicke in wichtige Zeitbegebenheiten, Erinnerungen an alte Sitten, Gebräuche, Meinungen. ... Daher endlich so viele schätzbare Kunstzeugnisse jener Zeit“¹⁵⁾. Aus den ursprünglich aus privater Neigung entstandenen Sammlungen im Gotischen Haus gestaltete Franz langsam ein Museum, das, obwohl von ihm bewohnt, auch in bestimmtem Maße öffentlich zugänglich war. Der museale Charakter, den die Objekte jetzt annahmen, wurde durch die Komplettierung mit den anfangs erwähnten Porträts noch verstärkt.

Franz, der als sehr kenntnisreicher und eifriger Sammler galt, dürfte wohl alle, für ihn noch erreichbaren Stücke aus Dessau hier in Wörlitz konzentriert haben.

Die nunmehrige Zusammensetzung der Sammlung zeigt, daß bereits nach etwa 100 Jahre die Gebrauchsgegenstände verloren gegangen sind, lediglich die Waffen und das militärische Gerät besaßen für die anhaltischen Fürsten im 18. Jahrhundert noch Sammlungswert, der wohl auch durch ihren militärischen Gebrauchswert mitbestimmt wurde.

Neben den durch Franz im Gotischen Haus versammelten Objekten gelangten zu einem nicht mehr bestimmbar Zeitpunkt auch noch die zwei Sättel nach Wörlitz. Im Gotischen Haus blieb die Sammlung für etwa weitere

¹¹⁾ Boettiger, C.A., Reise nach Wörlitz 1797, ed. E. Hirsch, Wörlitz 1985, S. 42.

¹²⁾ Rode, A.A., a.a.O., S. 10.

¹³⁾ ebenda, S. 11

¹⁴⁾ ebenda, S. 11

¹⁵⁾ ebenda, S. V

hundert Jahre im Zusammenhang bestehen. Lediglich die beiden Sättel wurden in den Südseepavillon auf dem Eisenhart gebracht¹⁶⁾.

Ein weiterer wesentlicher Einschnitt in die Geschichte der Sammlung erfolgte nach dem 1. Weltkrieg. In einem Staatsvertrag vom 30. Dezember 1918 übergab das Fürstenhaus Anhalt seine Kunstsammlungen in Wörlitz gemeinsam mit einigen anderen Sammlungen und Schlössern an die neugegründete „Joachim-Ernst-Stiftung“. Diese Stiftung begann 1920 im ehemaligen herzoglichen Schloß zu Zerbst mit der Einrichtung eines anhaltischen Landesmuseums. Zu diesem Zweck wurden aus verschiedenen anderen anhaltischen Sammlungen Objekte nach Zerbst gebracht, darunter aus Wörlitz am 20. Mai 1922 „2 Sättel, türkisch, reich tauschiert, Pistolentaschen, Sattelbock, 3 Kettenhemden“¹⁷⁾.

Diese Gegenstände wurden im großen Festsaal des Zerbster Schlosses gemeinsam mit vielem anderen militärischen Gerät ausgestellt (Abb. 83). Der amtliche Führer von 1928 nennt kurz „Türkische Waffen, Kettenhemden und Sättel“¹⁸⁾ ohne nähere Angaben über die Objekte zu machen.

Die in Wörlitz verbliebenen Objekte zählt eine Inventarliste von 1932 folgendermaßen auf: „6 Säbel mit Scheiden, 7 Messer mit Scheden, 1 Lanzen spitze, 1 Roßschweif, 1 Fähnchen, 4 Bögen, 2 Köcher, 46 Pfeile, 2 Morgensterne, 1 orientalischer Helmschmuck“¹⁹⁾.

Damit sind wir bereits beim letzten Kapitel der Geschichte dieser Sammlung angelangt.

Mit dem Beginn des Krieges 1939 wurden auch die Museen stärkeren Sicherheitsvorschriften unterworfen. Bereits seit 1941 waren die Wörlitzer Sammlungen nicht mehr zu besichtigen. 1942 begann man schon mit der Auslagerung der ersten Gemälde und im Herbst 1943 wurden auch die Kunstwerke aus dem Gotischen Haus und dem Schloß Wörlitz verpackt und ausgelagert.

Die türkischen Objekte wurden in die Kisten 30 und 31 mit der Aufschrift „Gartendirektion Wörlitz“ verpackt und Ende September 1943 in das Salzbergwerk Solvayhall bei Bernburg gebracht, wo sie die gesamte Kriegszeit über bleiben. Auch die in Zerbst befindlichen Objekte wurden verpackt und nach Solvayhall gebracht; die Gewehre in der Kiste Nr. 27 und die Sättel nebst Zubehör sowie die Kettenhemden gemeinsam mit einer Streitaxt und einer Peitsche in der Liste Nr. 30²⁰⁾.

Bei einem Besuch am 26. Juli 1945 in Bernburg konnte der Wörlitzer Gartendirektor Karpe den Schacht nicht besichtigen, erhielt aber vom

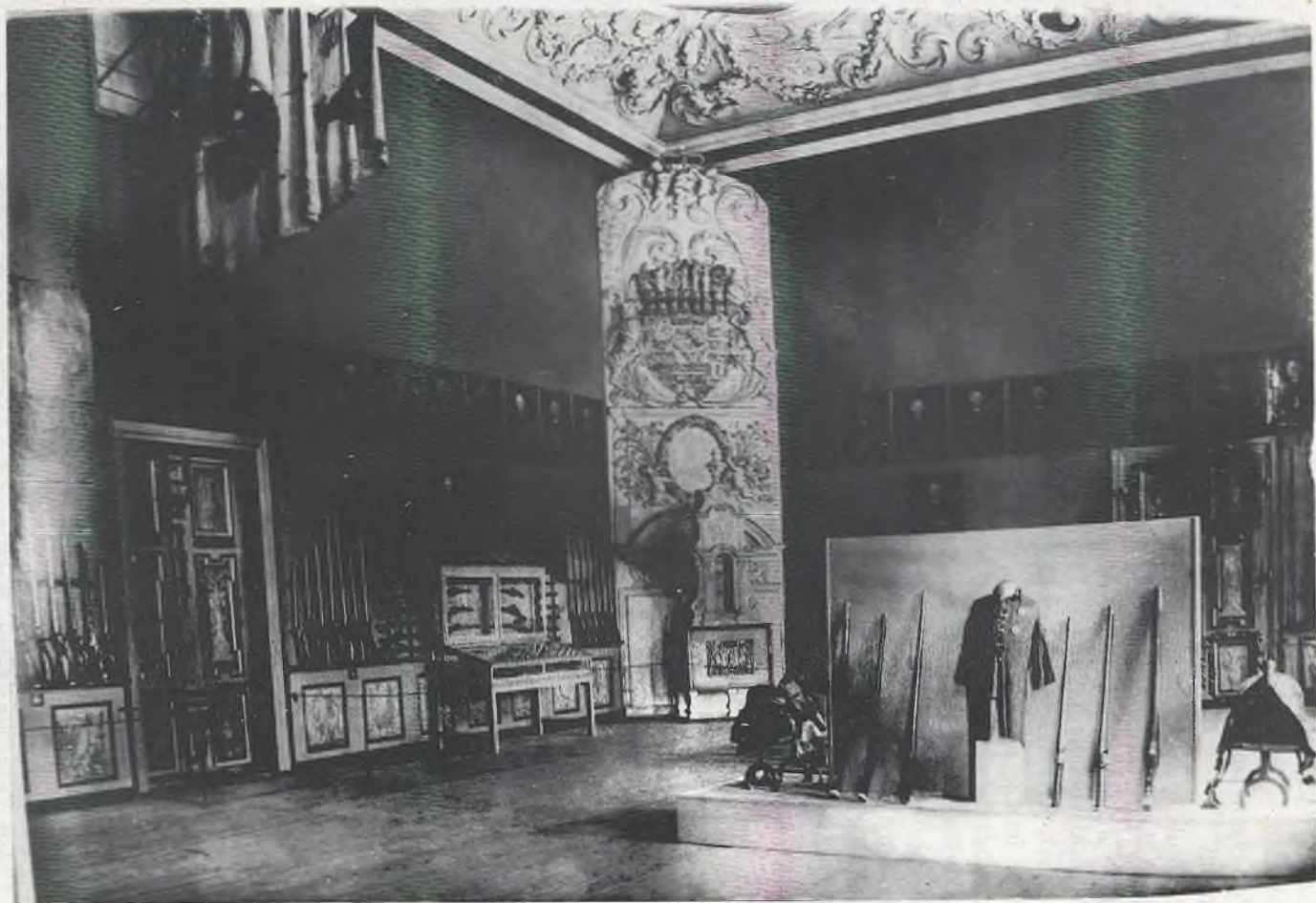
¹⁶⁾ Inventar Eisenhart 1906, s. 3, (Handschriftl. Manuskript)

¹⁷⁾ Acta J.E.St. Bibliotheken und Sammlungen II, I, 4,1 f. 6

¹⁸⁾ Führer durch das Schloßmuseum Zerbst, Hrsg. Hinze, Dessau 1928, s. 18

¹⁹⁾ Inventar Gotisches Haus 1932, s. 9 (Handschriftl. Manuskript)

²⁰⁾ Liste Schloßmuseum Zerbst — ausgelagerte Kisten



83. Schloss Zerbst, Grosser Saal. Zustand um 1930

Bergwerksdirektor Nösse die Auskunft, daß „eine Anzahl Kisten erbrochen wurden und zwar von ausländischen Zivilarbeitern und von amerikanischen Soldaten. Diese hätten aber offenbarn nur Lebensmittel, Kleidung oder Wertgegenstände gesucht, für die Bilder hätten sie kein besonderes Interesse gezeigt“²¹⁾.

Heute ist bekannt, daß die Amerikaner damals in Bernburg das Atchiv der IG Farben suchten. Nach ihnen kam die Rote Armee, die die Kisten am 24. April 1946 in die UdSSR abtransportieren ließ. Damit verlieren sich die Spuren der türkischen Sammlung. Bei allen Bemühungen, die ausgelagerten Kunstwerke nach Kriegsende wieder nach Wörlitz zurückzubekommen, hat man sich leider immer nur auf die Gemälde konzentrieret. Ausgelagerte Möbel und kunsthandwerkliche Arbeiten blieben unberücksichtig. Über ihren Verbleib stellte man keine Nachforschungen an, so daß heute gerade in diesem Bereich die empfindlichsten Lücken in den Wörlitzer Sammlungen klaffen. Im Zusammenhang mit der deutschen Einheit tauchen jetzt wieder scheinbar verlorene Kunstwerke in den USA und der UdSSR auf. Das gibt mir die nicht unbegründete Hoffnung, daß auch die türkische Sammlung aus Wörlitz nicht verloren ist, sondern heute noch, vielleicht in Einzelobjekte verstreut in Ost oder West existiert.

²¹⁾Acta Verhandlungen betr. Rückführung von Gemälden aus der UdSSR, f. 1.

„L(o)KI”: TAJEMNICZY TEKST RUNICZNY Z BIBLIOTEKI ZAMKU W PSZCZYNIE KOMUNIKAT WSTĘPNY

W bibliotece Zamku w Pszczynie (Muzeum Wnętrz Zabytkowych) znajduje się osobliwa „książeczka” formatu 4 na 10 cm o drewnianych okładkach i cienkich, również drewnianych, stroniczkach (jest ich zapisanych 74) ułożonych w harmonijkę. Pochodzenie książeczki jest nieznane (w rękach autora niniejszego komunikatu znalazła się ona w 1983 r., kiedy to na zaproszenie dyrektora Muzeum w Pszczynie, p. Janusza Ziemińskiego, tłumaczyłem *Autobiografię* G. Ph. Telamanna).

Tajemniczy książeczka napisana jest starogermańskimi runami. (na jej „stronie tytułowej” widnieją trzy runy: L K I; wstępnie zatem odczytuje je jako wyraz „Loki”: jest to imię germańskiego boga zła, a ściślej tzw. „boga szelmy” — *trickstera* — z poduszczenia którego zabity został ulubieniec bogów solarny Baldur (Balder). Tentatywnie więc przedstawianemu tekstowi nadaję roboczy tytuł: „Loki”).

Runiczny tekst — czy raczej teksty — „Lokiego” podzielone są na *sui generis* części; jest ich w zasadzie 50 lub 52 (jeśli wziąć pod uwagę nie podzielone normalnie końcowe stroniczki całego tekstu na których — ss. 59—62 — znajduje się (również tajemniczy) rysunek. Powiedzmy od razu, że także sam tekst jest w kilkunastu miejscach przetykany plamami, które robią wrażenie rysunków o kształcie najczęściej zbliżonym do karcianych kar, niekiedy kojarzących się z postacią w średniowiecznych szatach (zakonnikiem ?), ptakiem lub ostrzem włóczni. Wspomniany „tajemniczy rysunek” ciągnie się przez kilka stron (w/w): w swej pierwszej, jakby górnej, części przedstawia wyraźnie postać ludzką w ruchu, z również wyraźnie zaznaczonymi oczami i podniesioną prawą nogą, tudzież — dwoma czułkami czy antenami wyrastającymi z jej głowy; czułki te zresztą czy anteny — oprzyjmy się chwilowo pokusie „dānikenowszczyzny” — nie muszą z postaci tej czynić palec astronauty, lecz zwyczajnie mogą być dwoma liniami oddzielającymi od siebie dwie grupy run znajdujące się na tej stroniczce. Pozostałą część rysunku stanowi pięć „kar” połączonych między sobą. Na ostatniej z tych stroniczek (62) znajduje się wizerunek dwóch ni to ryb (za tym domysłem świadczyłby ich kształt i coś w rodzaju tylnych pletw), ni to owadów (mają one odnóża wyrastające z ich tułowia).

Runy tekstów „Lokiego” zapisane są w pionowych rzędach (przeciętnie od 10 do 15 w jednym rzędzie) z góry na dół — mało prawdopodobna wydaje się możliwość czytania ich w porządku odwrotnym. Od razu — przy próbie wstępnej ich lektury — rzuca się w oczy to, że wiele z nich ma charakter nietypowy (w konfrontacji z runami znanymi z dostępnych mi książek „runoznawczych”: patrz bibliografia), a co więcej również wiele pisanych jest tzw. znakami demonicznymi (zapisywanymi odwrotnie od normalnych).

Tak więc pierwszą — oczywiście przedwczesną — koncepcją interpretacyjną, jaka nasuwa się w obliczu przedstawionego tekstu runicznego, jest koncepcja „demonologiczna”: w pewnym stopniu upoważnia do jej wysunięcia zarówno tytuł książeczki z jej pierwszej strony, jak i duża ilość zawartych w niej znaków „demonicznych”.

Niestety pierwsze próby odczytania tak, zdawałoby się fascynującego i obiecującego tekstu skończyły się niepowodzeniem. Iżby nie być gołosłownym, zacznę od przedstawienia transliteracji pisma runicznego z pierwszej stroniczki „Lokiego”:

io/ng/th	o/ng	ig/d	g	o/ng	l
r ?	k	o/ng	r	i	g
t/z	io/ng/th	r/b ?	n/d ?	g	g ?
k ?	s	?	ig/d	l/a ?	k
io/ng ?	o/ng	o/ng	o/ng	n/d	s
o/ng	n/d	a	a	ig/d	il
il	il	n/d	?	o/ng	g
s	i	a	o/ng	a	o/ng
o/ng	g/e ?	o/ng	g	s	g
io/ng/th	ig/in/d ?	io/ng/th ?	t/z	o/ng	l ?
z/k ?	g	o/ng ?	o/ng	z/k ?	a
o ?	o/ng ?	l	g ?	io/ng	o/ng ?
i	?	a	a	g	n/d
	o/ng	o/ng	n/d		g
	s				
g	a	o/ng	?		
u	n/d	k	g ?		
io/ng	ig ?	io/ng	g		
ii ?	o/ng	n/d	n/d		
ig/d	a	t/z	i		
z ?	a	io/ng	o/ng		
g	?	n/d	io/ng		
il	???	t/z	s		
o/ng	g	g	o/ng		

i ?	k	il	?
s	?	d/o/ng ?	il
d/o/ng	s	g	s
g			
il			

Tytułem objaśnienia:

1. Zrazu nie prezentuję oryginalnych run: nie wiem, czy drukarnia miałaby odpowiednie czcionki.

2. Znaki zapytania dotyczą już to znaków runicznych nieczytelnych, już to niewyraźnych.

3. Transliteracje przedzielone kreską / oznaczają dwu lub wieloznaczność interpretacji (w różnych systemach runicznych bywa różnie).

Generalnie więc — jak sądzę, dlatego, że mamy tu do czynienia z — występującym niekiedy — prywatnym kodem czy szyfrem runicznym — takst „Lokiego” jest w obecnej fazie wstępnych studiów nad nim — niezrozumiały. Z pewnością — jak by go nie czytać — nie układa się w zrozumiałe słowa ani zdania. Nie sposób na razie powiedzieć, w jakim języku został napisany — jeśli w ogóle mamy tu do czynienia z jakimś językiem.

Jeśli zaś przyjąć jego „demonologiczną” interpretację (w ramach bardzo ostrożnej hipotezy), to można by przypuścić, że „Loki” jako tekst stanowi zbiór zapisów jakichś praktyk magicznych, np. wróżebnych. Nie jest wszakże wykluczone, że dotyczą one zjawisk klimatycznych czy pracy na roli — na co mogłoby wskazywać jego podział na 50 czy 52 części (ilość tygodni w roku).

W tej sytuacji — jeśli nie chcemy wyrzec się zrozumienia „Lokiego” — należałoby zaangażować do jego odcyfrowania jakiegoś wybitnego niemieckiego lub skandynawskiego znawcę run, który — w porównaniu z autorem niniejszego komunikatu jako Atanazy Kircherem — mógłby stać się jego Champollionem.

BIBLIOGRAFIA

Diringer, David: *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, przekład Wojciecha Hensla, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972,

Gorsleben, Rudolf John: *Hoch-Zeit der Menschheti*, Koehler&Amelang, Leipzig 1930.

Howard, Michael A.: *The Renus and Other Magical Alphabets*, Thorsons Publishers Limited, Wellingborough, Northamptonshire, 1978,

Kosbab, Werner: *Das Runen-Orakel*, Herman Bauer Verlag, Freiburg im Br. 1982,

Piasecka, Maria: *Sztuka wróżenia z run*, Agencja Omnipress, Warszawa 1991,

Spiesberger, Karl: *Runenmagie. Handbuch der Runenkunde*, Verlag Richard Schikowski, Berlin 1954,

Stefański, Lech Emfazy: *Magia run*, Athanor, b.m. i b.d.

Tracey, Kim: *Secrets of the Runes*, Sphere Books Limited, London 1979.

THE BOWMAN'S THUMB-RING Tool of Asia's warriors and hunters¹⁾

A few hundred metres from the Czartoryski Palace, which Professor Zdzisław Żygulski Jr works with scholarship and charm for many years, stands Cracow's Church of Saint Mary. Every hour, a call sounds from its tower to commemorate the death of a trumpeter at the fall of the medieval capital in 1241. Through its use as a noon-day radio call-sign, all Poland knows that it was a Tatar arrow that cut short his plaintive notes. Few know that when he loosed his arrow, the *barbarzynka's* bowstring thumb was protected by a carefully fashioned ring-shaped guard.

These thumb-guards were used by Asiatic archers, who used a version of the so-called 'Mongolian' loose²⁾ to draw their bowstrings³⁾. Different methods evolved in other parts of the world⁴⁾, but in those Eastern lands where the arts of war and the chase were at all sophisticated, the bow was pulled with the thumb placed around the string below the arrow, and locked with one or two fingers. Some form of protection was needed if the friction of the string of a powerful bow was not to incapacitate the bowman after shooting only a few

¹⁾ This paper is based on a lecture delivered to the VIIth Congress of the International Association of Museums of Arms and Military History, Warsaw, 1978. Profesor Zygułski was then President of the association, and the author had the honour to serve him as Secretary-General.

²⁾ Edward S. Morse, „Ancient and Modern Methods of Arrow-release”, *Bulletin of the Essex Institute*, Volume 17, Salem, Mass., October — December 1885.

³⁾ Paul E. Klopke, *Turkisch Archery and the Composite Bow*, published by the author, Evanston, Illinois, 2nd edition, 1947.

Aspects of the practice of archery in the Near and Middle East also discussed in N. A. Faris and R. P. Elmer, *Arab Archery*, Princeton, 1945; A. Boudet-Lamotte, *Contribution à l'Etude de l'Archerie Musulmane*, Damascus, 1968; J. D. Latham and W. F. Peterson *Saracen Archery*, London, 1970. See also Edward McEwen, Robert L. Miller and Christopher A. Bergman, „Early Bow Design and Construction”, *Scientific American*, June 1991.

For the composite bow in war, readers are referred to Walter Emil Kaegi Jr, „The Contribution of Archery to the Turkish Conquest of Anatolia”, *Speculum: A Journal of Mediaeval Studies*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass., Volume XXXIX, 1964.

⁴⁾ The geographical distribution of bow types is treated, *inter alia*, by E. G. Heath, *The Grey Goose Wing*, Reading, 1971.

arrows. The guards which were to evolve as the answer to this problem were, outside of Japan where a glove was worn, almost invariably in the form of a ring of some hard material, either cylindrical, or eccentric with a pronounced 'lip' that may almost be regarded as an extension of the bezel of an ornamental finger ring. As well as reducing the friction between string and thumb, the guard ensured a smoother release of the arrow, something that must have been an incidental bonus in its earliest days.

An interest in these tools of the warriors, hunters, and herdsman of Asia, where millions must have been made during the bow's millennia of supremacy as a projectile weapon, has tempted the author into writing this paper. It is no more than a summary of his own observations and reading in the works of others; an introduction to the study of an insignificant but essential artifact that may have been used by Assyrian kings and their warriors in the 7th century BC, yet forms to this day part of the equipment of archers in Butan, Mongolia and Korea.

Although archers' rings have been collected as curiosities for centuries, their development remains uncharted. Since few can be dated or the known to come from identifiable locations one cannot say certainly whether their differences are temporal, functional or geographical, or how the form of each type of ring may have been governed by the proportions and structure of the bow it was used with. More must be identified in the small-finds boxes of scientific excavations before we have a corpus of evidence on which to base a chronology or the sketchiest of taxonomies.

Two basic types of Asiatic archers' ring are known. The nearcylinders from China are not rare and will become yet more common as artisans continue to turn them from jade and lesser stones to satisfy a seemingly insatiable demand. They will not be treated here as they are a suitable topic for a different study, one more properly founded on the history of Chinese crafts than the practicalities of battle and hunting⁵⁾.

This paper will discuss only the asymmetrical 'lipped' forms of bowmen's rings, *Zehgir* in the Turkish and Persian languages, in which one side extends towards and protects the thumb's distal joint when drawing the bow. The distant ancestry of the type may lie in a Chinese design, carved from jade, the earliest of which are thought to be of the Eastern Chou period, i.e. the 5th century BC⁶⁾. The lip is known in Turkish and Persian as the *Dimagh*,

⁵⁾ Willard E Bishop, „On Chinese Archers' Thumbings", *Archery*, USA, November, 1954. Charles E Grayson, „Archers' Thumb Guards", *Journal of the Society of Archer-Antiquaries*, Volume 20, London, 1977.

⁶⁾ British Museum OA 1945.1—17.61. Chung-kuo ko-ksueh yuan k'ao-ku yen-chiu-so, *Lo-yang Chung-chou-lou*, Peking, 1959. Quoted in Hugh Tait, *Jewellery Through 7000 Years*, published for The Trustees of the British Museum by British Museum Publications Limited, 1976.

a convenient term which will be used in his paper, wherever the ring is believed to have originated. Other, markedly flatter lipped rings have been ascribed to the Han dynasty, (206 BC to AD 221), and may be the precursors of shallow, arched rings still used in Korea, where they have undergone little change in two thousand years. While one from a Chou tomb would appear to be the oldest surviving Asiatic archers' ring, excavations at Meroë in the Sudan produced one of stone which was still on the archer's skeletal hand when it was excavated⁷⁾. It resembles the Chinese cylinders, but may be of much the same as the lipped, Chou type.

There is then a gap in the record which may be closed when the archery equipment of Rome and her auxiliaries has been studied. Until then, the next thumb-ring of bronze, or more properly of copper alloy, since no metallurgical investigations has yet been carried out on a valid sample, has a pronouncely long and wide dimagh in comparison with its slender loop. It has been dated between AD 750 and 850 by the stratum from which it was excavated at Fustat, near Cairo. It is now in that city's Islamic Museum⁸⁾. Like others of similar form, the Fustat ring has a small projection on the dimagh, perhaps to help keep the bowstring in position during the draw. Rings of this type have been sold in Esfahan, Ankara, and two in Kabul⁹⁾. The two from Afganistan are of the same general form as the Fustat ring, but differ in detail one from the other. Both are engraved with floral patterns that may suggest that they are of a later period than the others. The decoration of one perhaps includes an inscription around the loop. Although it is always interesting to know where a ring was marketed, it must be stressed that the knowledge is of little evidential value, since filched antiquities often travel thousand of kilometres, traverse frontiers, and pass through many hands before finding a resting-place in a collector's cabinet.

The source of a sixth ring of Fustat type is not recorded but it is engraved with a Persian script that suggests a date between AD 1350 and AD 1450¹⁰⁾. The inscription has been translated as follows:

„May the Creator of the World be his protector
and in every place be food supplied”.

⁷⁾ Hans Guggenheim, „Smiths of the Sudan”, *Natural History*, New York, May 1961. Charles E. Grayson MD, „Notes on African Thumb Rings”, *Journal of the Society of Archer-Antiquaries*, Volume 6, London, 1963.

⁸⁾ W.F. Paterson, „The Fustat Ring”, *Journal of the Society of Archer-Antiquaries*, Volume 10, London, 1967.

⁹⁾ The rings sold in Kabul in 1972 and subsequently acquired by a Bavarian collector have a slightly shorter **Dimagh** than those from Egypt, Ankara and Esfahan. The author knows them only from photographs provided by the late, ever-helpful Commander W. F. Paterson.

¹⁰⁾ City Museums and Art Gallery, Birmingham, 547'35—293, a bequest from T. G. Barnett who bought it at the sale of the Oates collection, Sothebys, February, 1929. Correspondence with Mr J. Ruffle, 1978.

Three studs on the outside of the Fustat ring's loop are a feature of others from the Ottoman empire. Those at each side seem to be more decorative, as they certainly are on later rings from Serbia and Turkey, but the stud at the rear may have a function. Before an archer can aim accurately he needs fixed reference points to give a precise angle between the arrow-shaft and the line from his eye to the arrow-head. The rear stud, which is commonly found alone, may have helped to situate the ring consistently against a spot on the bowman's cheek, neck or ear — for not all oriental schools of archery use the same technique — to ensure that the length to which he drew his arrow, and thus the tension of the bow and the critical angle were always the same. A ridge found at the rear of other archers' rings may have fulfilled a similar purpose.

Some have an insect gem-stone. An example in the ethnographical collection of the National Museum, Copenhagen, is of green stone set with an amethyst. Another, sold in Esfahan in the mid-1970s, of silver with niello decoration, has a turquoise. Both stones are placed just where they could be used as part of the aiming process, but the ring shapes suggest that they may represent nothing more than the debased, decorative end of an ancient functional tradition.

Seven archers' rings excavated at Sarai Berke, the erstwhile capital of the Qipchaq tribe, just north of the Caspian Sea, exemplify the types used in the Khanate of the Golden Horde in the later middle ages¹¹⁾. A sketch of the single bronze specimen in the group reveals a strong similarity to some which have passed through the bazaars of Teheran in the past few decades.

Of six Qipchag rings of carved bone, five are similar in shape to bronze ones known to have come from Turkey and Iran. This suggests that by the early 13th century, when Genhis Khna's Mongol mounted archers dominated Asia and vast areas of Europe, bone and cast bronze rings with a convex dimagh were in use among the Tatars, Volga Bulgars and some peoples of the Northern Caucasus. Another ring of the same type, found near Kuibyshev, formerly Samara, a few hundred kilometres up the Volga from Sarai Berke, was lost by its owner between the 13th and 15th centuries.

Like most surviving archers' rings, four „of silver alloy” in the National Ethnographic Museum, Sofia, are accidental finds¹²⁾. As might be expected in

¹¹⁾ A. F. Medvedev, „Hand Projectile Weapons: Bows and Arrows, Crossbows”, *Archeology of the USSR. Corpus of archeological sources*, Issue E1- 36, Moscow, 1966; translation provided by the late Dr Leonid Tarassuk. As the rings can no longer be traced in the Russian Museum which once held them, they are known to the present writer only from illustrations. S. Weisenberg, „Ueber die zum mongolischen Bogengehörigen Sparinnringe und Schutzplatten”, *Mitt. Anthropologischen Gesellschaft Wien*, XXV (NF XV), Vienna, 1895.

¹²⁾ Correspondence with Dr Penko Puntev, the Bulgarian Academy of Sciences, Ethnographic Institute and Museum, Sofia. The „Turkish” archers' rings have the inventory numbers 384 and 525; the Persian (?), ring is 522; that with enamel decoration is 390.12.

a country that endured Ottoman domination for five centuries, two are of the commonest Turkish form, with primitive decoration on a short, almost straight dimagh. These have turned up in numbers to change on grubby strings until sold in Turkish markets. Of the others one is perhaps a Persian import, the fourth perhaps no more than inexpensive jewellery.

There is one other variety of cast copper-alloy ring which appears to originate in Turkey. Its long, solid dimagh is pointed, sharply ridged and, unlike any other form, set at a right-angle to the thumb hole. If they were indeed bowmen's rings, as the author believes them to be, they do not lend themselves to a comfortable release so must have been used for some special form archery training. Perhaps to draw some ancestor of the heavy exercise „bow”, the *Kabadeh*, that is still used in every Iranian *Zourkhaneh*¹³⁾.

Rings made by casting comprise the commonest of two copper alloy categories which can be classified by the way they were produced. The other form is made by rolling a flat sheet of metal into a tube hammering it into shape. In some ancient rings from Turkey this method is obvious to the naked eye. The method was not always used for the thinner, lighter rings but it is a method the author has used to make one quickly and easily that is satisfactory for shooting.

Men from the west have been interested in archers' rings for more than three centuries. The Founder's Collection of the Ashmolean Museum includes three from a paternal bequest to John Tradescant Junior (1608—62), which were described in 1656 as „Cornelian thumb-cases of the Turk”¹⁴⁾. Another such ring, of chalceony, was among the collection bequeathed to Canterbury Cathedral by Tradescant's schoolfellow, John Bargrave (1610—80), who knew how it should be used. His manuscript catalogue of 1673 reads: „A bow ring of Persia, cutt of an agate stone, which must be worn on the right thumb with poynt upward. With this they draw at ease the strongest bow, and then letting the bent thumb go, the arrow hath the greater violence”¹⁵⁾.

¹³⁾ Exercise bows are mentioned in Jean Chardin, *Voyages du Chevalier Chardin, en Perse*, etc. Nouvelle Edition, Amsterdam, 4 volumes, 1735. Vol. III, p. 56—57.

Mr John Cloake kindly drew my attention to a description of the modern exercise bow, the *Kabadeh*, and its use, in C. N. Barnard and Kazem Kazemini, *The Zour Khaneh — Traditional Persian Gymnasium*, Bank Melli Press, Teheran, 1970, pp 85—86.

¹⁴⁾ An entry in the 1656 catalogue, *Musaeum Tradescantium*, reads „Cornelian thumb-sases of the Turks”. The manuscript catalogue of the Ashmolean Museum has entries in the hand of the first keeper, Dr Robert Plot, „Annulus e Corneolo quo utuntur Turci in sagittis emittendis” (1685 Cat A 135), „Annulus ex Leucachate quo utundur Turci in sagittando” (1685 Cat A 39), and „Idem iterum” (1685 Cat A 40). By the date of the 1836 printed catalogue the descriptions are reduced to a mundane „Three thumb cases of agate and cornelian”. (Correspondence with Miss M. G. Welch, Department of Antiquities, Ashmolean Museum, Oxford, 1978).

¹⁵⁾ D. Sturdy and M. Henig, *The Gentle Traveller, John Bargrave, Canon of Canterbury, and his collection*, Abingdon, Oxon, undated. Quoted by Arthur G. Credland, „Sir Ralph Payne-Gallwey and the Turkish Bow”, *Journal of the Society of Archer-Antiquaries*, Volume 28, London, 1985.

Similar archers' rings, mostly relics of 16th- and 17th-century battles with Turkish invaders are preserved in other old, European collections where they are rarer by far than bows, swords, shields, and lances. Although most are of hardstone, other materials were identified by early travellers. John Chardin (1643—1713), jeweller to the English court, wrote of the archers he met during journeys through Turkey, Persia and India in the 1660s and 1670s:

„...with the right thumb they bring the tring to the ear, as though to hook it there. To do this better the wear a ring on the thumb, an inch on the inside and half that on the outside, on which the bowstring bears. This king is of horn, ivory or jade, which is a form of green 'alabaster. The king has one of a hard light bone, naturally coloured yellow and red, believed to be from the crest of a large bird from Ceylon"¹⁶.

To this list of ring-makers' materials Chardin might have added other minerals including rock crystal, gold, silver, alloys of copper, stag antler, leather, nacre, wood, amber, glass, the horns of water buffalo and rhinoceros, and the tusks of walrus, narwhal and mammoth. Few hard substances that pre-plastics man could cast, forge or mould to fit the human thumb were not utilised.

Of them all, the only detailed contemporary account of ring manufacture concerns the use of leather. Muhammad Budh'ai, the author of *Hidayat al-rami*, „The Archer's Guide"¹⁷, held that the best thumb-ring was made of three layers of cowhide, glued together, then pressed to dry under a heavy stone for two or three days before it was shaped with a knife to give a slightly loose fit. Skived goatskin was then wetted, stretched over it and glued so that no seams showed to give a good, well-fitting ring. No ancient thumb-ring of leather is known to survive.

That they were small, usually made of an unexciting material, and had no artistic worth, may be among the reason why so few rings have been recovered, and none at all at such likely sites as Karakoram, the Mongols' first true city, or at the capital of Kubilai Khan's empire, Khan Baliq (now Beijing). They undoubtedly existed there in huge numbers, for most males from puberty to late middle years would have owned at least one, but it is unlikely that Marco Polo saw any in 1290 in Kubilai's eight arsenal storehouses each devoted to a single class of munition¹⁸. For while the quivers and bowcases, complete

¹⁶ Jean Chardin, *op. cit.*

„...on amène la corde avec la pousse de la main droite à l'oreille, comme pour l'y accrocher. Pour mieux faire cet Exercice, ils portent un anneau au pouce qui est large d'un pouce en dedans, & motié en dehors sur lequel la corde porte. Cet anneau est de corne, ou d'ivoire, ou de Jadde, qui est une espèce d'Alabâtre vert. Le Roi en a d'un os dur & léger, naturellement varié de jaune & de rouge, qui croit, à ce que l'on dit comme une houppe sur la tête d'un gros oiseau dans l'Isle de Ceylan”.

¹⁷ Muhammad Budh'ai, *Hidayat al-rami*, Ethe 1, 2768, Indian Office Library and Records, London. A copy dated 1655 of a manuscript compiled for Ala' al-Din Husayn Shah, Sultan of Bengal c 1500. Quoted by Douglas Elmy, „The Oriental Thumb-ring”, *Journal of the Society of Archer-Antiquaries*, Volume 33, London, 1990.

¹⁸ R. E. Latham, *The Travels of Marco Polo*, Penguin Books, Harmondsworth, 1958, p. 95.



84. Portrait of Prince Kurram, later Shah Jahan, gouache painting
by Abu'l-Hasan, 1617 (detail)

with arrows and bows, which filled one magazine could have been provided in bulk, they were issued by the quartermaster to men who already had rings made or adjusted individually to be a true fit.

The remainder of the archery equipment Marco Polo saw there was probably much like some he had been familiar with in his native Venice, for the composite bow and its accessories were known and used in Italy. The collections in the Doge's Palace include archery equipment of an eastern style¹⁹⁾. At Mantua, bows in the 1542 inventories of the Gonzaga armouries are described as *alla turchescha*, and as *torcheschi* in 1543²⁰⁾. At one time there must also have been thumb-rings but none is named in the inventories.

The use of composite reflex bows in medieval Italy is confirmed by an archer's ring of gold, engraved with the arms of the Donati family of Venice, and inscribed S(ignum) DE ZENO DONATI²¹⁾. The ring, which was found at Aegium in the Peleponnese, is thought to have been made in the 14th century AD. Should this be correct, the profile of its dimagh may provide a clue to the date of others of the same basic shape.

The belief that the archer's thumb-ring was not used in the largely Christian West in the middle ages, other than in Byzantium, is confuted by the identification of the Donati ring and the other. A bronze ring without provenance in the Historical Museum, Heraklion, has the Christian monogram *chi rho*. Its presence in Crete, politically associated with Venice for centuries and so close to Byzantium is hardly surprising, but it would be interesting to know its true origins.

Reference has been to thumb-rings of „jade”, a rather loose term applied to a range of minerals with vaguely similar characteristics until 1853. In that year the French chemist, Alexis Damour, working on pieces looted from the Summer Palace, established that „jade”, known to the Chinese as *Chen yü*, is not one mineral but two, nephrite (a calcium-magnesium silicate) and jadeite (sodium aluminium silicate)²²⁾.

Both were popular materials in Mughal India, where archery was an important sporting activity at princely courts, and rings of jade and lesser stones commonly made in a variety of shapes²³⁾. One in the Victoria and Albert Museum has been ascribed to Shah Jahan (c 1592—1666), builder of the Taj Mahal, and dated to 1632²⁴⁾. In a miniature in the same collection he

¹⁹⁾Umberto Franzoni, *Le Sale d'Armi in Palazzo Ducale Venezia*, Venice, undated.

²⁰⁾James G. Mann, „The Lost Armouries of the Gonzagas”, *The Archeological Journal*, Volume XCV, London, 1938; Volume C, London, 1945.

²¹⁾Anne Ward and others, *The Ring from Antiquity to the Twentieth Century*, Fribourg, 1981, pp 69—70. British Museum M & L AF568, Franks Bequest, 1897.

²²⁾J. P. Palmer, *Jade*, London, 1967.

²³⁾W. F. Paterson, „Archery in Moghul India: an illustrated manual in the Collection of the Marquess of Bute”, *The Islamic Quarterly*, Volume XVI, Numbers 1 and 2, 1976.

²⁴⁾Correspondence with Mr Robert Skelton, Keeper of the Indian Section, Victoria and Albert Museum, 1978.

wears a gem-encrusted ring on his drawing thumb²⁵). In another he holds a turban-aigrette in his left hand, and wears a plain archer's ring of dark stone on his right thumb²⁶). Three more, of two different types, hang on slender cords from his waistsash: two appear to be bone or ivory and show the high arch that is characteristic of some Indian rings, including two of bone of pale green jade bought recently in Delhi²⁷). The third, of a cream hardstone is of a flatter shape also seen in examples from India. A fourth cord carries what may be a tassel for drying the perspiration from his thumb and first finger during shooting, or a sachet of chalk for the same purpose. Having suggested these two possible functions, it should be pointed out that the tassel may be no more than a traditional indication of Prince Kurram's royal birth.

Sadly one of the most interesting Indian thumb-rings ever to be seen in the West slipped from sight after passing through an Edinburgh auction room a century ago. It was carved from a solid emerald and inscribed to the effect that it was taken by the Persian, Nadir Shah (1688—1747) when he sacked the Delhi treasury in 1739. (His other pickings included the Peacock Throne and the Koh-i-Noor diamond). The ring came into the possession of Lord Dalhousie (1812—1860), governor-general of India, with whose collections it was sold in 1898²⁸). So far, historians' enquiries have failed to trace this, perhaps the most extravagant of bowmen's tools.

Other battles also resulted in European acquiring thumb-rings which, fortunately, did not go the way of Dalhousie's. Three sold recently in London were part of the booty from Seringapatam, the Mysore capital which Major-general Sir David Baird's army took by storm on 4 May 1799²⁹). An accompanying letter describes two rings of jewel-encrusted jade and one of agate as:

„a share of the loot taken after the 3rd (& last) siege... The jewelled thumb rings were worn only by Princes — the 3rd ring (the plain one of jade) is such as used to be worn by men of lower rank”.

The dictated of practical archery and the evidence provided by the portraits of Shah Jahan contradict the tradition quoted in the Seringapatam letter, for shooting rings could not be decorated on the dimagh with more than shallow engraving. Those carved in relief, or set gold and precious stones on the dimagh can only be ornamental, or perhaps a badge of status or rank. An

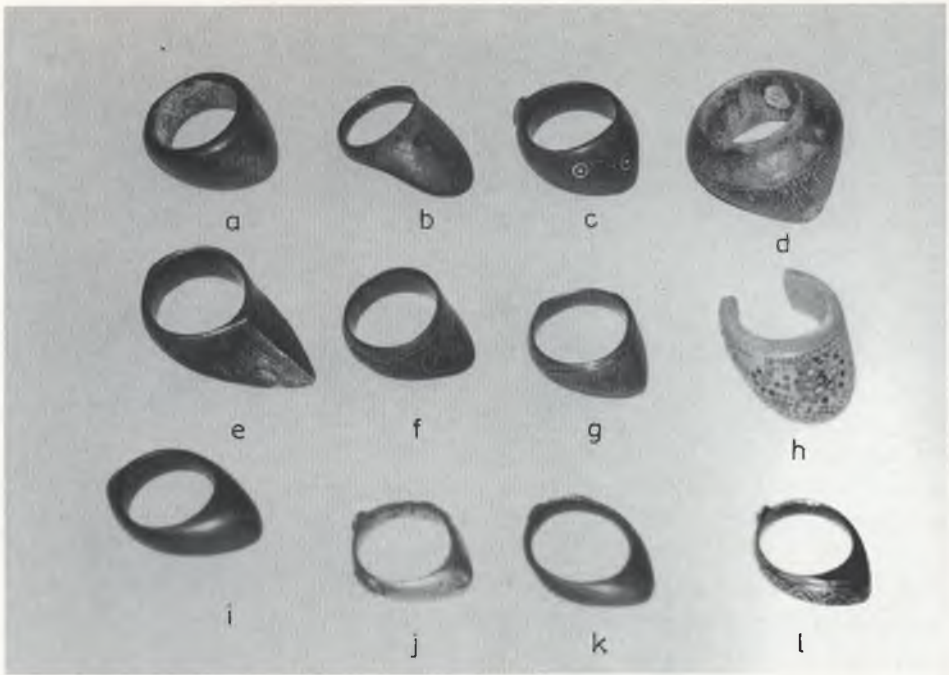
²⁵) By the artist Bichilt. Victoria and Albert Museum: IS 17 — 1925.

²⁶) Prince Khurram, later Shah Jahan, holding a jewel. Gouache painting by Abu'l-Hasan, 1617. Victoria and Albert Museum: IS 14 — 1925.

²⁷) Bought 1976, now in a private collection, London.

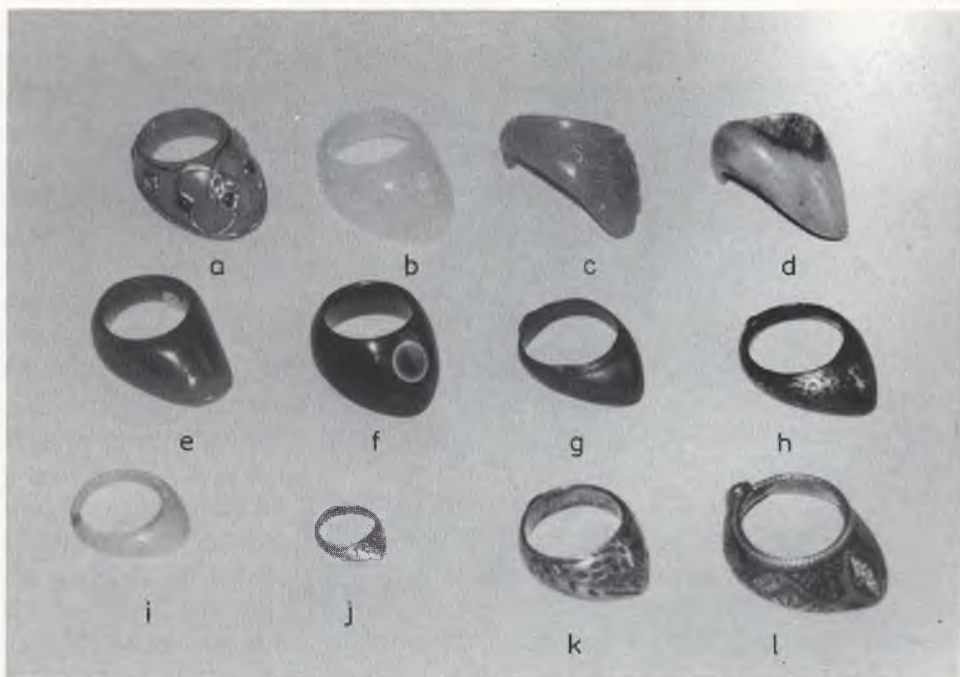
²⁸) William Irvine, *The Army of the Indian Moghuls: Its Organisation and Administration*, New Delhi, 1962 (Reprint).

²⁹) *Indian, Himalayan and South-East Asian Art*, Sotheby's London, 24 April 1990: lots 149, 150 and 151.



85. Bowmen's thumb-rings (all are made copper alloy unless otherwise stated).

- a. Unusually thick and heavy, with short, straight dimagh; Turkish, medieval.
- b. Of „Fustat” type; probably Turkish, medieval.
- c. The rounded dimagh engraved with circles and pointillé tendrils; Middle Eastern, 16th century.
- d. Bone, of „doughnut” shape, with brass pins in a vandyke pattern; Turkish, 16th century.
- e. With long, sharply ridged dimagh, perhaps for use with an exercise bow; Turkish, 16th century.
- f. The concave dimagh engraved with whorls, araised band around the loop; Turkish, medieval.
- g. Engraved with a leaf pattern; Turkish, medieval.
- h. Bons set with brass pins and turquoise „dots”; Turkish, 17th century.
- i. With rounded dimagh; Persian, 17th century.
- j. Silverengraved with floral patterns; Persian (Timurid, 1369—1500).
- k. Persian, medieval.
- l. Engraved with a serpentine pattern; 16 th century. Private Collection, London.



86. Bowmen's thumb-rings

- a. White jade inlaid with gold tendrils holding coloured stones; Indian, 17th or 19th century.
 - b. White jade; Indian, 17th or 18th century.
 - c. Pale green jade, carved with flowers; Indian 17th or 18th century.
 - d. Bone; Indian (Delhi), 17th or 18th century.
 - e. Translucent grey agate with concave dimagh; Indian, 18th century.
 - f. Brown and white agate; Indo-Persian, 17th or 18th century.
 - g. Copper alloy; Persian (?), 16th century.
 - h. Copper alloy engraved with patterns of tendrils; Persian (Timurid 1369—1500), or early Saffanid (1502—1736).
 - i. Ivory; Turkish, 17th century.
 - j. Silver, engraved with floral patterns; Turkish, 15th or 16th century. Its size suggests that it may have been a gift on the occasion of a boy's circumcision rite (*Sunnet*).
 - k. Silver; Middle Eastern, 16th century.
 - l. Silver, with niello foliage and set with a turquoise; Caucasian, 18th century.
- Private Collection, London.

exceptional example with a ruby on the dimagh, now among the treasures of the Czartoryski Palace, belonged to Kara Mustafa, Grand Vizier of Turkey, vanquished by the Polish King Jan III Sobieski (1624—96) before Vienna in 1683, and executed in the same year. At best, either form of decoration on the dimagh would disturb the smooth, fast release demanded by good shooting. At worst, the gold and stones would be wrenched from their settings after a few shots. Thus, princes would normally wear a plain ring shooting and an enriched one as adornment should they so desire when not at the butts or setting forth for the hunt or to the battlefield. That said, two ornamented jade rings in the Treasury of Topkapi Serail, Istanbul, are clearly intended for shooting, as their rubies are set in gold at the sides and rear, leaving the dimagh smooth for the passage of the bowstring.

The use of the term „Mughal” should be taken with a pinch of salt when applied to plain or decorated Indian rings, as it would seem that they were still being made well into the 19th century, and evidence as to the date and place of origin of rings from the Sub-continent remains as tenuous as it is elsewhere. While far from identical, the form of some Indian types seems to share a development past with heavy rings of cast bronze from the Middle East and Central Asia.

The evidence for ring evolution provided by their depiction in paintings of noblemen is virtually all we have. A few more can be roughly dated by the style of an inscription, or from the strata in which archeologists found them, but as artists never showed the commonest forms of bronze rings on the thumb of a nawab, and few troubled to paint lesser beings in sufficient detail, there is no pictorial evidence as to the date or distribution of those used by common soldiers or hunters. Nor has much evidence been elicited from an analysis of their engraved decoration, ranging as it does from none, through the primitive to the stylised minimalist. It has been suggested without foundation that the coarse designs engraved, chipped, or scratched on the commonest forms, those of thin metal with a straight or convex dimagh, originate in Seljuk Turkey. Others, mostly thought to be from areas then under Ottoman domination show something of the stylised foliate patterns used on other metalwork and ceramics of the empire.

One can guess at the place of origin, if not the date, of some ivory rings. A miniature of c 1570 portrays the Turkish Sultan Selim II in the act of loosing an arrow, with a white ring, probably of ivory, on this arrow thumb³⁰⁾. The identification of the material must be qualified in the light of a statement by the Turkish author, Mustafa Kani, who wrote in 1847 that his countrymen liked rings carved from solid ivory or stag antler³¹⁾. Either could be mistaken for white jade in a miniature portrait.

³⁰⁾ Sultan Selim II shooting and arrow, by Reis Maydar, (1494—1572). Portrait Gallery, Topkapi Serail, Istanbul.

³¹⁾ Mustafa Kani, *Telchis resail er-rumat*, („Excerpts from the Writtings of the Archers”), Constantinople, 1847. Quoted by Klopsteg, *op. cit.*

Bone rings were noted by Ogier Ghiselin de Busbecq (1522—92), who seems to have considered them the only sort that a Turk would use, although he may have failed to distinguish between bone and ivory. On 1 June 1560, in a letter from Turkey, where he served the Emperor Ferdinand I as ambassador, he wrote:

„...in the Thumb of their right Hand, they use Rings of Bone, on which the String lies, when they draw it, ...o that their way of shooting is quite different from ours”³²⁾.

Two examples, similar in style to Selim's and modelled in ivory, are displayed in the Istanbul City Museum. Others are of the same flat form, but metal, such as one of silver in an English private collection, whose small size suggests that it was a gift to a child at his circumcision rite, the *Sunnet*, around the age of seven or eight years.

The finest assemblage of enriched thumb-rings is in the Treasury and the Arms Museum of Topkapi Serail. In the vitrines of the former, one can see rings of gold and jade, inlaid with rubies, emeralds and gold: glorious impractical caprices which demonstrate the conspicuous consumption of another age. Those in the Arms Museum are more business-like tools made of diverse materials but mostly of hardstone, including one of lapis lazuli. Some resemble the Ashmolean Museum examples, and like them must date from the 16th or 17th centuries. Another, in its rare leather case retains its *Kulak*, the leather tab glued inside for comfort and a more efficient fit.

Two other types of bone or ivory ring almost certainly originate in Turkey, where the only recorded examples were collected. The first, more rounded than any other form, almost doughnut-shaped, is ornamented with a mass of small, brass nails, close-set in a vandyked pattern reminiscent of the decoration on some 17th-century Turkish firearms. The other is bone, *semé* of gold and turquoise inlaid dots. Both types fall slightly outside the mainstream of thumb-ring typology and there is little to be said about them other than that one of the „doughnut” type has been classified as medieval and may have been collected at Izmir³³⁾. Examples are shown in Topkapi Serail, but none has any provenance.

³²⁾ Charles Thornton and F. H. Blackburne Daniell, *The Life and Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq*, two volumes, London 1881. Vol. I, p. 253.

In his native Flanders, archers used the „Flemish” loose (see Morse *op. cit.*), but while in Constantinople Busbecq used his thumb and a ring when he practised with the Turkish bow after dinner. Of the Turks he wrote „From the eight, or even the seventh, year of their age they begin to shoot at a mark and practise archery ten or twelve years.”

It is not too wild a shot in the dark to suggest that Busbecq, a perceptive observer, may have returned to Vienna bearing lavish and exotic gifts from the Turkish court to his master the Emperor Ferdinand I. If he did, what could be more suitable than all or some of the splendid archers' rings now in Vienna, for example numbers P 2213, P 2218, and P 2220 in the Imperial Treasury (*Der Schatzkammer*).

³³⁾ British Museum, Department of Oriental Antiquities, 2389: (Franks Bequest AF 2344 of 1897, labelled „Smyrna?”).

The majority of surviving archer's rings are of bronze and appear to be casual, but not necessarily accidental finds by peasants illicitly scraping and digging for treasure in empty landscapes where the activity has been endemic for generations. When such a man empties the metal contents of a red bandanna on to a market stall in a remote village, it is obvious that neither he nor the higher links on his chain of trade have the least thought for archeological or historical evidence. The site will certainly not be revealed by any nomadic herdsman desperate for the few extra rials to be earned by the sale of a Byzantine ring, coin or arrow-head³⁴⁾. That he might hold the clue to the discovery of more important things does not cross his mind. Consequently, few of the hundreds of such rings in public and private collections — and there are many more in the latter than the former — have any provenance, having been bought by anonymous middlemen for sale to western collectors.

Yet, while it is a heinous crime in some Islamic countries and cannot be condoned, it must be said that illicit digging alone may not have had a seriously adverse effect on scholarly knowledge of bowmen's rings, since horse-archers were the most mobile of medieval warriors and ring's find-site might be a thousand kilometres from its place of manufacture, and the manner of its loss as random as its rediscovery.

It is not unknown for some Chinese ring-makers to sign their pieces, but those working in the Levant, the Middle, East and Central Asia remain totally anonymous. Yet one of their craft guild claimed from Ali bin Abi Talib. According to tradition it was he who invented the thumb-ring around AD 630 at the behest of his cousin, Mohammed the Prophet³⁵⁾. One might have hoped for more information about the „first“ ring by such a well-connected innovator, but all that is recorded is that he carved it from a ram's horn; a poor material for the task.

One thing is certain, whatever they are made of archer's thumb-rings must conform to a series of constants if they are to fulfil their purpose. A good shooting ring must lie neatly in the distal joint. It must not cut or pinch under string pressures of up to 40 or 50 kilograms on an area of a few square millimetres. It must allow the thumb to bend comfortably. Its dimagh must be just long and wide enough to prevent the flesh bulging over its tip or edge. These subtle angles, widths, thicknesses and three-dimensional curves that are

³⁴⁾ By a characteristically draconian edict, declaring that all antiquities belong to the State, the government of Iran has made private ownership illegal. At a single stroke this has caused one source of knowledge to dry up, and has ensured that even accidental discoveries, perhaps made in the pursuit of primitive agriculture, will never be seen by anyone the finder does not trust with his life.

³⁵⁾ Klosteg, *op. cit.* Page 57

Ali bin Talib, cousin of the Prophet, died at Kufa in AD 661, aged about 60. M. Th. Houtsma et alii, *The Encyclopaedia of Islam*, Leyden and London, 1913.

the pre-requisites for a perfect thumb-ring are so difficult to achieve that Kani sensed something mystical about the ring-makers' craft. For the wearer can feel the fit when the most skilful of makers can never be sure. Even after a ring has been cast precisely, using a wax mould taken from the thumb, only repeated trial and adjustment with file and abrasive paste can produce a comfortable fit. The closest modern analogy is surely the fitting of a dental prosthesis!

When were bowmen's thumb-rings first used, and where, and by whom? Were they the product of one man's genius which spread through Nilotic Africa and the East as the answer to The Archer's Blistered Thumb Syndrome? The author, being a romantic soul, would prefer to propound this diffusionist theory and imagine that more than two thousand years ago toxophilites lauded the lone creator of an implement for which almost every man in the eastern world was indebted. However, it seems more probable that a number of individuals, separated by thousands of kilometres, achieved a similar solution to their common problem. While, elsewhere, archers who pulled bows of other forms using digits other than the thumb sought different forms of protection.

In offering this cursory outline of an arcane subject to Professor Żygulski with respect and affection, the author craves his indulgence for its many loose ends and undrawn conclusion. He also apologises for the questions left unasked, let alone unanswered, and for allowing the symptoms of a case of terminal incertitude to invade almost every paragraph.

HISTORII O LUKRECJI RZYMSKIEJ CZEŚĆ PIERWSZA NA CASSONE W ZBIORACH CZARTORYSKICH

Artykuł niniejszy dedykuję Zdzisławowi Żygulskiemu z tym większą radością, że w r. 1965 – gdy podejmowałem ten temat w związku z sesją Quattrocento Fiorentino w Kunsthistorisches Institut we Florencji – obecny Jubilat nie tylko służył mi radą w zakresie wiedzy o uzbrojeniu i strojach, ale też pomagał w pokonywaniu przeszkód jakie w tamtych latach nieodzownie towarzyszyły wyjazdom zagranicę.

Spojrząwszy wstecz na ten miniony okres, nie ulega dziś dla mnie wątpliwości, że za murami Muzeum Czartoryskich, ówczesnego Oddziału Muzeum Narodowego w Krakowie, żyliśmy szczególną atmosferą oddania i entuzjazmu dla wykonywanej pracy – niemal poza wymiarem trudnej rzeczywistości na zewnątrz. Dział Malarstwa Europejskiego, w którym pracowałem z Markiem Rostworowskim, sąsiadował z Działem Rzemiosła Artystycznego Zdzisława Żygulskiego i Jadwigi Bujańskiej, najpierw przez ścianę w pokojach dawnego pałacu, a potem – w czasie restauracji tego budynku – przez symboliczne przegrody z gablot byłego klasztoru oo. pijarów stanowiącego sam rdzeń pierwotnej ekspozycji muzealnej. Już od tamtych dni łączą nas więzy trwałej przyjaźni i koleżeńskiej współpracy.

Prace przedstawione na sesji florenckiej nie zostały opublikowane w osobnym tomie. Bieg sprawił, że tekst mój o dziele sztuki malarskiej lecz meblarskiej zarazem ukaże się właśnie w wydanej staraniem Muzeum Wnętrz Zabytkowych Zamku w Pszczynie Księdze Pamiątkowej Zdzisława Żygulskiego, w którego szerokich zainteresowaniach badawczych rzemiosło artystyczne zajmuje ważne miejsce.

Każda epoka miała swoją własną wizję świata antycznego. Szczególnie mylący jego obraz wytworzyło średniowiecze, kiedy w przeciętnej po starożytności spuściznie artystycznej temat i właściwa mu forma obrazowania odzieliły się od siebie, istniejąc dalej samodzielnie. Do ich połączenia pod wpływem nowego, archeologicznego stosunku do antyku dojść miało dopiero w drugiej fazie wczesnego renesansu – zanim to jednak nastąpiło, tematy antyczne kształtowano na wzór współczesności¹⁾. Rolę jednego z głównych kanałów, jakimi mitologia i historia starożytna przenikały do kultury Italii XV-wiecznej, odegrały obrazy malowane na skrzyniach, *cassoni*²⁾. W braku

¹⁾ Por. klasyczne już prace: E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, Metropolitan Museum Studies IV, part 2, 1933, s. 228–280; — E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, s. 18–31; — tenże, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Uppsala 1969, s. 82 nn., s. 172 nn.

²⁾ Niezwykle trafnie ujmuje rolę pomniejszych dzieł sztuki w rozpowszechnianiu nowych koncepcji G. Swarzensky, *A Marriage Casket and Its Moral*, Bulletin of the Museum of Fine Arts XLV, Boston 1947, s. 55: "If in the great works of art the concentration of artistic vigour and tension is unrivalled, so the minor works reveal and suggest in an uncomparable way the expansive force, the phantastic variety and potentiality of art in its great creative moments".

więc tradycji przedstawiniowej, z którą średniowiecze zerwało, źródłem obrazowania stawał się tekst, języka zaś wypowiedzi artystycznej — widziana rzeczywistość: greccy i rzymscy bohaterowie przywdziewali szaty skrojone według aktualnej mody, odgrywając przypisane im fabułą role na tle wczesno-renesansowej architektury włoskich miast.

Taka interpretacja malarska pociągała za sobą omyłki w muzealnej już interpretacji tematów, sprawiając że np. Porwanie Sabinek mogło uchodzić za taniec akrobatów, a epizody z mitu o Hermesie, rzymskim Merkurym — za sceny rodzajowe³⁾. Podobny los przypadł frontowej części *cassone* w Zbiorach Czartoryskich, wyobrażony bowiem na niej wątek — jak się dalej okaże — antyczny został ukryty pod pozorami opowieści rycerskiej.

Skrzynie miały różne zastosowania: mniej ozdobne służyły w podróży, bogato zaś dekorowane — do przechowywania w domach, zakrystiach kościelnych i klasztorach cennych, używanych na uroczyste okazje tkanin, naczyń i ubiorów⁴⁾. Specjalną kategorię stanowią *cassoni da nozze* lub *nuziali*, ofiarowywane nowożeńcom wraz z wyprawą. Stały się one niemal niezbędnym uzupełnieniem ceremonii ślubnej wśród zamożnych warstw społeczeństwa włoskiego zwłaszcza w w. XV. Im to nadawano szczególnie okazały wygląd by mogły świadczyć o wysokiej pozycji połączonych rodów, których herby z reguły wchodziły w skład motywów zdobniczych i figuralnych pokrywających ścianę przednią, *fronte*, skrzyni, jej boki oraz wieko, nieraz i od strony wewnętrznej widocznej przy otwarciu. Wcześniej przeważała technika reliefu wytłaczanego w stiuku i złoconego, od początku Quattrocenta stopniowo ustępująca malarstwu. Obrazy zrazu tylko w polach wyodrębnionych z powierzchni ornamentalnej, z czasem, wyparły dekorację stiukową, redukując ją do roli obramienia⁵⁾.

Skrzynie wykonali wyspecjalizowani mistrzowie — we Florencji zwano ich *cofanai* czy *cassonai* — nierzadko przy udziale wybitnych malarzy. W domach zajmowały one miejsce przede wszystkim w komnatach sypialnych, ustawiane u nóg łóża i wzdłuż jego boków. Były też ozdobą pokoi reprezentacyjnych, przystawiane zwykle do ścian. Prócz funkcji praktycznej i dekoracyjnej, jaką pełniły we wnętrzach, miały one za zadanie przekazywać za pośrednictwem przedstawionych na nich obrazów specjalnych treści moralnych. Przypominały więc nieustannie — bo oglądane codziennie — o cnotach i obowiązkach małżeńskich, przestrzegając zatem przed ich łamaniem pod groźbą kary. Odpowiednie tematy czerpano z poematów i opowieści dawnych i współczesnych, od Homera, Wergiliusza, Owidiusza, Liwiusza i Plutarcha — po

³⁾ Por. E. Gombrich, *Apollonio di Giovanni*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute XVIII, 1955, s. 27. Taniec akrobatów stanowił zresztą jedno z epizodów historii o Sabinkach, poprzedzający porwanie ich przez Rzymian.

⁴⁾ N. T.(archiani), *Cassone*, w Enciclopedia Italiana IX, Fondazione Treccani, Roma 19831, s. 340—342.

⁵⁾ O technologii zdobienia skrzyń i szkatuł por. C. Cennini, *Il libro dell'arte*, caput CLXX.



87. Część pierwsza historii Lukrecji rzymskiej, obraz na *cassone* szkoły florenckiej około 1430 r. Kraków, Muzeum Czartoryskich

Dante, Boccaccia i Petrarke, wybierając historie rozumiane metaforycznie ⁶⁾, lub dzieje par połączonych dożgonną miłością, jak Amor i Psyche, Orfeusz i Eurydyka, Perseusz i Andromeda, Tezeusz i Ariadne, Parys i Helena, czy Tristan i Izolda ⁷⁾, albo też samotnych bohaterów cnoty wierności, jak Lukrecja, Wirginia, Gryzelda. Repertuar ten wzbogacały wydarzenia współczesne: słynne bitwy czy uroczystości dworskie, także gry i zabawy. Wydłużony kształt frontowej ściany nadawał się szczególnie do rozwiązywania kompozycji narracyjnych, zamykających się w tematyczną całość na dwóch cassoni.

Obraz w zbiorach Czartoryskich (il. 87), nie mający niestety swej pary, został nabyty w paryskim okresie kolekcjonerstwa Władysława Czartoryskiego ⁸⁾. Od chwili otwarcia Muzeum w Krakowie w r. 1876 eksponowany był w galerii malarstwa. Wprawiony pierwotnie w paradną, rzeźbioną i szczerze złoconą, eklektyczną w stylu skrzynię, specjalnie na ten cel wykonaną zapewne jeszcze w Paryżu ⁹⁾, wyjęty z niej na czas puryzmu w myśli muzealnej i zawieszony na ścianie jak obraz, dziś powrócił na swe dawne miejsce, z kolei w poszanowaniu dla tradycji muzealnej.

Wielokrotnie wymieniany w literaturze, dotychczas obraz ten przyciągał uwagę raczej swą stroną stylistyczną aniżeli tematem i treścią ¹⁰⁾. Pierwszy P. Szubring połączył go ze szkołą florencką z ok. r. 1430, podobnie B. Berenson, przy przesunięciu czasu powstania na połowę w. XV ¹¹⁾. Autorzy nowszych

⁶⁾ M.in. historia o Sabinkach była pojmowana jako symbol zakładania nowego życia. Niektóre tematy jednak mniej ściśle łączyły się z funkcją ślubnych *cassoni*, odnosząc się ogólnie do cnót chrześcijańskich. Np. historia Kserksesa wyobrażona na skrzyni w Allen Memorial Art Museum w Oberlin, Ohio, łączonej z pracownią Apollonia di Giovanni z r. 1463, stanowiła — zgodnie z wersją Boccaccia — egzemplum poniżonej dumy. Gombrich (*o.c.*, s. 28—29) odczytuje w niej ponadto aktualny sens polityczny: przypomnienie niedawnego upadku Cesarstwa Wschodniego w r. 1453.

⁷⁾ Pochód wybranych par przedstawił np. Giovanni dal Ponte na fragmencie *cassone* w zbiorach Czartoryskich, dzięki atrybutom hipotetycznie określonych jako Parys i Helena oraz Tristan i Izolda, por. A. Różyczka-Bryzek, Malarstwo włoskie XIV i XV wieku w zbiorach polskich, katalog wystawy, Kraków 1961, nr 38, s. 58—59.

⁸⁾ Obecny nr inwentarza XII—198. Najwcześniejszy zapis jest w rozpoczętym w r. 1880 przez Leona Bentkowskiego, ówczesnego kustosa Muzeum, rękopiśmiennym Katalogu muzealnych różnych w zbiorach XX. Czartoryskich, pod nr I. 1076.

⁹⁾ Według opisu Bentkowskiego; tamże: „Kufel wielki bogato rzeźbiony i złocony, z obrazami olejnymi (sic) na przodzie i po bokach. Służył do chowania wyprawy panny młodej we Włoszech”. W notatce obok na marginesie napisanej przez S. Komornickiego stwierdza się, że „27.III.1935 obrazy wyjęto i zawieszono w nowych ramach. Kufer do składu na parterze”. W „kufer” ten były pierwotnie wmontowane po bokach dwa obrazy z alegorycznymi figurami Obfitości i Mądrości, nry inw. XII-196-7, niewątpliwie późniejsze i z innej pracowni. J. Białostocki, M. Walicki (Malarstwo europejskie w zbiorach polskich, Warszawa 1955, nr 14, s. 457—458) wymieniają je jako należące do tej samej skrzyni, co omawiany obraz.

¹⁰⁾ J. Mycielski, Galeria obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1893, s. 14; — E. Schaeffer, Die Bildgalerie des Fürsten Czartoryski in Krakau, Westermanns Monatshefte II, 1907, s. 26 nn.; — H.O. (= Ochenowski), Galeria obrazów. Katalog tymczasowy, Wydawnictwa Muzeum Książąt Czartoryskich I, Kraków 1914, nr 42, s. 26.

¹¹⁾ P. Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, Leipzig 1923, nr 97, s. 240, tabl. XIV; — tenże, Neue Cassoni, Belvedere IX, 1930, t. II, s. 2; — B. Berenson, Pitture italiane del Rinascimento, Milano 1937, s. 167; — tenże, Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School, t.I, London 1963, s. 217. Por. także R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting; t IX, The Hague 1927, s. 102; t.X, 1928, s. 305.



88. Trzy sceny cnót niewieścich, obraz na *cassone* szkoły florenckiej około 1430 r. Kraków, Muzeum Czartoryskich

opracowań opowiadają się za datowaniem wcześniejszym obrazu, czy to na drugie dziesięciolecie czy na sam początek stulecia¹²⁾. Z poglądu o florenckiej proveniencji wyłamał się C. Ragghianti, wskazując na środowisko weroneńskie¹³⁾.

Bezspornie jednak florencką atrybucję podtrzymuje ostatnio i udowadnia M. Boskovits¹⁴⁾, łącząc obraz krakowski pod wspólnym autorstwem z cassone nr inw. 3275.2A (il. 88) w Muzeum Metropolitalnym w Nowym Jorku. Oba te dzieła przeszły, jak sądzi, znaczne zabiegi renowacyjne dokonane przez XIX-wiecznego „restauratora” zapewne jeszcze w Paryżu. Mimo takiego stanu zachowania możliwe jest — według opinii tego wybitnego znawcy włoskiego malarstwa wczesnego renesansu — przypisanie ich „Mistrzowi Władysława z Anjou-Durazzo”, którego osobowość artystyczna i bogate *oeuvre* jego pracowni właśnie się ujawniają w żmudnym procesie badań porównawczych na tle twórczości florenckiej przełomu w. XIV i XV¹⁵⁾.

Temat przedstawienia na omawianym obrazie określano ogólnie jako sceny rycerskie — nie budziły wszakże głębszych zainteresowań. Jednak P. Schubring w poszukiwaniu bliższego wyjaśnienia próbował wskazać na opowieść w *Gesta Romanorum* o występnej miłości syna królewskiego do macochy podczas nieobecności ojca, dowodzącego wyprawą wojenną, już jednak J. Białostocki interpretację tę podał w wątpliwość¹⁶⁾. Nie pozwala jej przyjąć — jak się okaże — samo tylko odczytanie malarskiej narracji w jej przedmiotowej, nie nazwanej jeszcze konkretnie warstwie znaczeniowej.

Obraz w kształcie leżącego prostokąta, malowany temperą na desce o wymiarach 29x109 cm, obramowany jest wykonaną na tym samym podobrazu, szeroką na 9 cm stiukową złożoną bordiurą o znamionach XIX-wiecznego naśladownictwa wzorów renesansowych. Powierzchnia malowidła, dobrze przylegająca do podłoża, nosi ślady licznych przemalowań, zwłaszcza w partii środkowej, które, utrudniając ocenę pierwotnego stylu, nie wpływają jednak na rozpoznanie ikonograficzne¹⁷⁾.

¹²⁾ Białostocki, Walicki, o.c.; — Różycka-Bryzek, o.c., nr 33, s. 54.

¹³⁾ C. Ragghianti, *Pittura italiana a Cracovia*, *Critica d'Arte* 59/60, 1963, s. 59.

¹⁴⁾ Prof. Miklosowi Boskovitsowi najserdeczniej dziękuję za opinię przesłaną mi uprzejmie w dwóch listach, z 29 stycznia i 24 marca 1992 r. Przytaczam fragment pierwszego: „Your panel, as also No 3275. 2A of the Metropolitan, is in a very ruinous state. Its figures have been retouched by a 19th century restorer and so any stylistic judgement must be made with some caution. However, its compositional order and the landscape motives are those of the Master of Landislas of Anju-Durazzo and I consider it very likely that he was actually responsible for the painting. ... I think I will be able to prove that he was the head of a prolific Florentine workshop.”

¹⁵⁾ M. Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scapaccino e altri problemi di pittura tardogotica*, *Paragone* 1991, s.

¹⁶⁾ Schubring, o.c., l.c.; Białostocki, Walicki, o.c., l.c.

¹⁷⁾ W dniu 27 listopada 1992 r. dokonała oględzin obrazu w świetle ultra czerwonym Mgr Katarzyna Semkowicz, konserwator Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Czartoryskich, stwierdzając znaczne przemalowania i okonturowanie form ciemnobrązową linią, szczególnie w środkowej części kompozycji. W dokumentacji muzealnej nie zachowały się żadne wiadomości ani nawet wzmianki o poprzednich zabiegach konserwatorskich, jakim niewątpliwie obraz podlegał już w okresie krakowskim.

Na tle wspólnego pejzażu rozwija się w manierze kontynuacyjnej wielofigurowa kompozycja. Mimo poprowadzenia akcji w jednym kierunku, od strony lewej do prawej, ma ona charakter zamknięty, statyczny, ujmując ją bowiem po bokach elementy architektoniczne, namiot i portykowa budowla, a nadto skrajna postać po prawej zwraca się w lewo, tym samym zatrzymując tok przedstawionego opowiadania. Takie rozwiązanie formalne zdaje się podkreślać ważność raczej wydarzeń zawartych po bokach, niż w partii centralnej kompozycji. Kolejno następują po sobie trzy epizody.

Pierwszy szeroko odmalowuje życie w obozie wojennym rozbitym w pobliżu obleganego miasta. Po lewej odbywa się uczta w otwartym namiocie, jednym z wielu widocznych obok i w głębi, lecz wyróżnionym herbem z wspiętym na tylnich łapach lwem. Za stołem, przy którym usługują dwaj giermkowie, siedzą trzech starsi mężczyźni o szerokich rozdwojonych brodach — środkowy z nich ma swobodnie zarzucony na ramiona płaszcz wodza, *paludamentum* — dwaj młodszy zaś po bokach, przy czym ten z prawej odznacza się wytwornym, silnie wciętym w pasie kaftanem. Pozy i gesty zebranych wskazują, że toczy się między nimi ożywiona rozmowa, której przysłuchują się żołnierze stojący po kilku z obu stron. Jeden z grupy prawej odwraca się, wskazując ręką na rozgrywającą się w głębi potyczkę. Jest on jakby ogniwem spajającym kompozycyjnie lewy fragment obrazu z zajmującymi środek całej powierzchni epizodami obozowo-wojennymi: ową potyczką pod murami miasta na horyzoncie oraz opatrywaniem rannego (jeśli nie zdzieraniem łupu z zabitego wroga?) na planie pierwszym. Dopiero na prawo od tego wydarzenia podjęty wątek narracji zapoczątkowany sceną uczty, bowiem w grupie konnych rycerzy pojawia się ta sama postać młodego mężczyzny teraz odzianego w stosowny do podróży płaszcz. W ostatnim wreszcie, trzecim akcie kontynuującym wątek opowiadania tenże sam mężczyzna, najwidoczniej bohater, zsiadłszy z konia trzymanego za uzdę przez giermka u bramy w murze zwieńczonym krenelażem i otoczonym fosą, dwornie się wita, lewą dłoń przykładając do piersi, z młodą damą — zamężną, jak można wnosić z uczesania bujnych włosów owiniętych warkoczem wokół głowy — siedzącą pod portykiem w otoczeniu domowników.

Tak odczytana fabuła odpowiada początkowym wydarzeniom historii o Lukrecji, żonie rzymskiego senatora Kollatinusa, i występny Sekstusie Tarkwiniuszu. Szeroko znana w starożytności, podejmowana przez historyków i poetów, Tytusa Liwiusza, Waleriusza Maksyma czy Owidiusza, służyła też jako kanwa do snucia moralizatorskich rozważań pisarzem chrześcijańskim, wśród nich św. Augustynowi i animowemu autorowi popularnego zbioru opowiadań *Gesta Romanorum*¹⁸⁾. Weszła również w skład dziełka Boccaccia *De*

¹⁸⁾ Titus Livius, *Ab urbe condita*, liber I, 58; — Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium*, liber VI, 1; — Publicus Ovidius Naso, *Fasti*, liber II; — Św. Augustyn, *De civitate*

preclaris mulieribus, jakie mogło się stać głównym źródłem jej rozpowszechnienia w twórczych środowiskach Italii i przełożenia na język malarski w dekoracjach skrzyń. Przydając legendzie nowych znaczeń, na ogół nie dokonywano już zmian w samej fabule wiernej wersji antycznej.

Jak więc powiada Liwiusz, gdy Tarkwiniusz Pyszny oblegał dla zdobycia łupu bogate miasto Rutulów w Lacjum, Ardeę, podczas wieczerzy sporządzanej w namiocie jego synów — jednym z nich jest Sekstus, negatywny bohater opowiadania — wybuchł spór o cnoty żon obecnych tu mężczyzn. Tę chwilę ilustruje pierwsza z wyodrębnionych na *cassone* części narracji ujęta szeroko, bo łącznie z epizodami życia w obozie rozłożonym pod murami Ardei zajmuje więcej niż połowę powierzchni. Siedzący po środku za stołem pod namiotem wódz — to król Tarkwiniusz Pyszny w otoczeniu kuzynów, Kollatinusa i Brutusa, oraz dwu synów. Rozgorzały spór — każdy bowiem wychwalał cnoty i piękność swojej żony — postanowiono rostrzygnąć, sprawdziwszy jak spędzają czas pod nieobecność mężów żony Tarkwiniuszów w Rzymie, a jak żona Kollatinusa, Lukrecja, w ich zamku Kollacjum. Gdy synowie zastali na wesołych zabawach, to skromnie ubraną Lukrecję ujrzeni zajęta przędzeniem wśród domowników. Podróż tę — nie sposób jednak stwierdzić czy do Rzymu, czy już do Kollacjum — obrazuje część malarskiej narracji na *cassone*, ukazująca Sekstusa z kilkoma jeźdźcami.

Po powrocie do obozu Sekstus, opanowany miłością i żądzą do Lukrecji, pewnego wieczora wykraść się potajemnie i tylko z giermkim udał ponownie do zamku Kollatinusa, uprzejmie tam przyjęty przez nie przeczuwającą niczego Lukrecję. Moment tego powitania obrazuje trzeci i ostatni wyodrębniony tu epizod krakowskiej kompozycji, w którym mur z krenelażem i fosa unaoczniają warowność siedziby, a skromną obyczajność Lukrecji — pełen wdzięku gest podania ręki przybyłemu i obecność przy tym służebnej.

W ciągu dalszym historyk rzymski roztacza dramatyczne sceny: wtargnięcia Sekstusa do sypialnej komnaty Lukrecji i gwałt jakiego się był dopuścił, samobójstwo jej w obecności męża, ojca Tricipitinus a i ulubionego kuzyna Brutusa, których wezwwała na świadków swej hańby i zarazem przyszłych mścicieli, na koniec zaś — wystawienie jej ciała w Rzymie jakie stało się zarzewieniem buntu przeciw znienawidzonej dynastii Tarkwiniuszów, przynoszących w konsekwencji obalenie monarchii i założenie republiki. Niewątpliwie były one namalowane na nieodnalezionej dotąd drugiej skrzyni, pierwotnie stanowiącej parę z przechowywaną w Zbiorach Czartoryskich.

Dei, XIX; — *Gesta Romanorum*, caput CXXXV; — Johannis Boccacci de Certaldo *Compendium de preclaris mulieribus*, caput 48; Historia o Lukrecji cieszyła się wielką popularnością wśród pisarzy epoki renesansu, podjęta m. in. przez młodego Szekspira. Również w języku polskim doczekała się w trzeciej ćwierci w. XVI wierszowanego wydania w przekładzie J.D. Sulikowskiego, *Lukrecja oraz anonima historia o Lukrecyey*, wyd. J.Krzyżanowski, Warszawa 1936.



89. Część druga historii Lukrecji rzymskiej , obraz na *cassone* szkoły florenckiej około 1400 r. (wg Schubringa)



90. Część druga historii Lukrecji rzymskiej , obraz na *cassone* szkoły weroneńskiej, około 14030 r. (wg Schubringa)

91. Część druga historii Lukrecji rzymskiej, fragmenty obrazu na *cassone* szkoły florenckiej około 1460 r. Dawniej w kolekcji Artaud de Montor w Paryżu (wg Schubringa)

Nieliczne znane przykłady dwu skrzyń z przedstawieniem całej historii o Lukrecji, bądź pojedynczych egzemplarzy z jej częścią początkową lub końcową nie świadczą o tym, by istniał ściśle ustalony i przestrzegany przez malarzy schemat ikonograficzny tematu. Najwcześniejsza z nich, dawniej w Castello Vincigliata, przypisana szkole florenńskiej około r. 1400, przedstawia sceny końcowe: gwałt, samobójstwo i bunt (il. 89)¹⁹⁾. Podobnie — dwa obrazy łącznie z Weroną i datowane na lata około r. 1430, jeden w Musée Jacquemart André w Paryżu (il. 90), drugi w Ashmolean Museum w Oksfordzie (il. 91)²⁰⁾. W obu tych kompozycjach wyraźnie się zaznacza tendencja do szczegółowego rozwijania fabuły i wzbogacania o motywy nie mające literalnej podstawy w tekstach Liwiusza czy Boccaccia, jak np. ukazanie Lukrecji dyktującej list pisarzowi przy pulpicie. Inne znów rozszerzenie narracji charakteryzuje dwa fragmenty *cassone* z około r. 1460, dawniej w paryskiej kolekcji Artaud de Montor (il. 92)²¹⁾, np. po powtórным przybyciu Sekstusa do domu Lukrecji i spotkaniu na schodach widać ich oboje przez okno gdy siedzą w komnacie za stołem. Odwrotnie znów, skróconą wersją odznacza się rzeźbiona skrzynia szkoły umbryjskiej z połowy w. XV, zawierająca scenę uczyty królewiczów, podróży i gwałtu (il. 93)²²⁾.

Całość opowiadania prezentuje para skrzyń w weneckiej Ca'd'Oro²³⁾, wiązana z twórczością florenckiego malarza drugiej połowy Quattrocento, Jacopo dell Sellaio (il. 94). Wprawdzie wieczerza pod namiotem zajmuje tu prawą a nie lewą — jak w krakowskiej — stronę kompozycji, niemniej układ postaci wydaje się bardzo bliski. Co więcej, są one opatrzone imionami wypisanymi białymi literami na piersiach głównych osób dramatu, bezspornie więc identyfikującymi fabułę. Zwraca też uwagę podobne w obu dziełach, szerokie i malownicze przedstawienie obozu wojennego nie w pełni uzasad-

¹⁹⁾ Schubring, o.c., nr 21, s. 223, tabl. III.

²⁰⁾ Tamże, nry 644—645, s. 368. Fotografie *cassone* z Ashmolean Museum zawdzięczam uprzejmości Dyrekcji. Pewne podobieństwo stylistyczne i bliskie sobie wymiary obrazu krakowskiego i oksfordzkiego (29 × 115 cm) na pierwszy rzut oka nasuwają możliwości ich pochodzenia z jednej pary skrzyń: jednakże ten drugi wykazuje rysy późniejsze: stylizacja draperii wydaje się bardziej gotycka, znaczniejsza jest też rola linii, nadto na zbrojach występuje renesansowy ornament.

²¹⁾ Schubring, o.c., 921—922, s. 424, tabl. CXC VII.

²²⁾ Tamże, nr 898, s. 420.

²³⁾ C. Gamba *La Ca d'Oro e la collezione Franchetti*, Bolletino d'Arte X, 1916, s. 321—334; — Schubring (o.c., nr 925, tabl. CIC) przyjmuje przypuszczalne autorstwo Mistrza Historii Argonautów. Temat Lukrecji podejmowali m.in. Filippino Lippi i Botticelli, por. ich obrazy w Galerii Pittich i Muzeum Isabelli Stewart Gardner w Bostonie. A. Bołoz Antonowicz (*Zagadka „la derelitta”*, Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności w Krakowie X, 2, luty 1905, s. 2—7) wysunął hipotezę, że obraz zwany „la derelitta” w Galerii Pallavicini w Rzymie przedstawia Lukrecję rozpaczającą nad swą hańbą i stanowi całość z wymienionym obrazem Filippina wystawienia ciała Lukrecji w Rzymie. Zarówno interpretacja jak i atrybucja nie wydają się słuszne: obraz rzymski jest niewątpliwie dziełem wyższej wartości artystycznej, wiążący z Botticellim, i odnosi się raczej do biblijnego tematu żony Lewity wygnanej z domu po szańbieniu przez synów Beliala, gdyż wyobraża niewiastę w pozie rozpachy przed zamkniętą bramą domu, a nie we wnętrzu, co w lakonicznej kompozycji obrazu ma szczególną wymowę.



92. Części druga historia Lukrecji rzymskiej, fragmenty obrazu na *cassone* szkoły florenckiej około 1460 r.
Dawniej w kolekcji Artaud de Montor w Paryżu (wg Schubringa)



93. Część pierwsza historii Lukrecji rzymskiej, relief na *cassone* szkoły umbryjskiej połowy XV w (wg Schubringa)



94a. Historiia Lukrecji rzymskiej; obraz na dwu *cassoni*, Jacopo del Sellaio(?). Wenecja, Ca'd'Oro



94b. Historia Lukrecji rzymskiej, obraz na dwu *cassoni*, Jacopo del Sellajo(?). Wenecja, Ca'd'Oro

nione tekstami, w przypadku weneckiego będącego oczywistym popisem umiejętności ujmowania koni, ludzi i elementów pejzażu w skrótach perspektywicznych, tak fascynujących malarzy florenckich tego czasu. Uwzględniony też został, jak na skrzyni krakowskiej, epizod konnej podróży, tutaj zamykający tok narracji na obrazie skrzyni pierwszej, podjęty na drugiej z chwilą przybycia Tarkwiniusza do Kollacjum — lecz nie powitania z Lukrecją, jak w kompozycji krakowskiej — przy czym o grzesznym celu jego wizyty informuje wyobrażona obok małpa, symbol lubieżności.

Moralny sens historii, jak najściślej związany z funkcją skrzyń ślubnych, jest oczywisty. Nie podejmując odosobnionych myśli św. Augustyna, który podał w wątpliwość słuszność samobójstwa tej rzymskiej bohaterki, pisarze średniowieczni widzieli w niej powszechnie wzór cnót i wierności małżeńskiej, a nawet gloryfikowali jako prototyp męczennic chrześcijańskich: niektóre elementy jej biografii już w w. IV przeniknęły do legendy o św. Pelagii²⁴⁾. Była nadto symbolem niewinnej duszy wyzwolonej z nieczystej mocy szatana uosobionego w postaci Sekstusa — jak wprost głosi moralna wykładnia kończąca opowiadanie w *Gesta Romanorum*²⁵⁾.

Jeszcze w starożytności do tego podstawowego znaczenia dołączyły się treści polityczne, suchą bowiem erudycję kronikarską wzbogacił motyw poezji ludowej łączącej honor kobiety z historycznym wątkiem obalenia tyranii, reprezentowanej przez ród Tarkwiniuszów, i chwilą założenia republiki²⁶⁾. Nuty tej nie pominął i Boccaccio, wieńczący rozdział o Lukrecji inwokacją do jej cnót, które w wyniku splotu wydarzeń przyniosły wolność Rzymowi.

Podanie Liwiusza weszło więc do repertuaru sztuki włoskiej w epickiej redakcji, jaką nadali twórcy *cassoni* u progu czasów nowożytnych. W drugiej połowie w. XV wyodrębnił się z niej samodzielny obraz Lukrecji przebijającej się sztyletem, utrzymany bądź jeszcze w typie narracyjnym, z postaciami świadków wydarzenia, bądź już alegoryczny, ukazujący ją samą jako uosobienie wierności małżeńskiej, niekiedy w serii portretów sławnych niewiast o podobnych przymiotach²⁷⁾. Taka ikonografia nabierająca szczególnie wyrafinowanego wyrazu wynikłego z wewnętrznej sprzeczności między zamierzoną pochwałą cnoty a obrazującą ją kuszącą postacią młodej obnażonej niewiasty²⁸⁾.

²⁴⁾ Por. legendy o św. Pelagii w pismach Jana Chryzostoma czy św. Ambrożego [w:] G.Voigt, *Die Lucretia-Fabel und ihre literarischen Verwandten*, Vorhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft, Fil.—Hist.

²⁵⁾ Por. przypis 18. Abteilung XXXV, 1883; — Krzyżanowski, o.c., s.V.

²⁶⁾ Por. *Enciclopedia Italiana* XX, Fondazione Treccani, Roma 1934, s. 590. Również w podanie o upadku decemwiratu został wpleciony motyw śmierci cnotliwej niewiasty, tym razem Wirginii.

²⁷⁾ Do pierwszej grupy należy np. obraz Pietra Veglio w Muzeum Sztuk Pięknych w Bapeszcie, nr inw. 1326, do drugiej m.in. Guidoza Cozzarelli w pałacu Chigi-Zondadari w Sienie z podobiznami Hipolity, Kamili i Lukrecji oraz Niccola Giolfino, dawniej w Kaiser-Friedrich Muzeum, zob. Schubring, o.c., nr 468, s. 330 i nr 695, s. 378.

²⁸⁾ Por. G.Marlier, *Amrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Bruxelles 1957, s. 222. Autor ten słusznie spostrzega, że do rozpowszechniania obrazu Lukrecji

Barok znów upodobał sobie — ze względu na dramatyzm nocnej scenerii — temat wtargnięcia Sekstusa do komnaty Lukrecji²⁹⁾.

U źródeł rodowodu formalnego obok tych późnych i niezmiernie popularnych tak w sztuce włoskiej, jak północnej tematów tkwi przecież malarska narracja ukształtowana wyobraźnią wczesnorennesansowych twórców *cassoni*, wśród których jedno z wczesnych ogniw stanowi omówiony obraz.

w ciągu w. XV i XVI jako pociągającej urodą półobnażonej młodej kobiety przyczyniły się neopłatońskie idee Ficina głoszące, że fizyczne piękno ciała jest odbiciem idealnego piękna duszy.

²⁹⁾ Por. A. Pigler, *Barocktheman* t. II, Budapest 1956, s. 386 nn.

SCENY BATALISTYCZNE NA EUROPEJSKICH DEKORACJACH SGRAFFITOWYCH EPOKI RENESANSU

Najdawniejsze przekazy ikonograficzne, sięgające epoki wczesnego neolitu, informują nas o dwóch uznawanych za najważniejsze, zajęciach męskich. Są to polowania i walka. Sceny przedstawiające te dwa rodzaje zachowań występują np. w pochodzących z 9 tysiąclecia przed Chr. obrazach naskalnych w okolicy Morella la Vella we wschodniej Hiszpanii. Przedstawienia wykonane w sposób niezwykle sugestywny, zachwycają współczesnego widza ekspresją ujętych syntetycznie sylwetek łowców i wojowników. Jedni i drudzy są uzbrojeni w takie same łuki¹⁾.

Temat walki podjęty u zarania cywilizacji będzie odtąd zajmować poczesne miejsce na wszystkich szczeblach rozwojowych kultury, gdyż to sztuki piękne będą przedstawiać tematy batalistyczne, zwykle je idealizując. Przez całe tysiąclecia będzie obowiązywać podział postaci tych scen na zwycięzców i zwyciężonych. Zleceńodawcami bywali zazwyczaj zwycięzcy więc też ich zindywidualizowane postacie dominują w tych przedstawieniach, mając za tło tłumy pokonanych. W sztuce starożytnego Wschodu postacie królów i faraonów prowadzących zwycięskie wojny, nawet rozmiarami przekraczają kilkakrotnie wielkość gromionych wrogów. Znacznie rzadziej przedstawiano bitwy z punktu widzenia tych, którzy je przegrywali. Ale i wtedy idealizacja obowiązywała, bo celem obrazu było zazwyczaj pokazanie bohaterstwa pokonanych. Natomiast bardzo rzadko twórcy przedstawiali wojny z całym ich barbarzyństwem (np. Goya i jego cykl „Desastres de la Guerra”). Takich dzieł sztuki nikt nie zamawiał, nikt za nie nie płacił, były więc wyrazem głębokiego przekonania samego artysty.

W średniowiecznej Europie przenikniętej do głębi religijnym mistycyzmem tematy batalistyczne jako takie nie budziły zainteresowania, chyba że chodziło o bitwy starotestamentowe. Dopiero przemiany światopoglądowe rodzącego się we Włoszech humanizmu zwróciły uwagę zarówno potencjalnych inwestorów jak i artystów na dużą nośność semantyczną tematów batalistycznych.

¹⁾ Dobra fotografia tej sceny znajduje się w „Ars Hispaniae” T. I Madrit 1947 s. 76 il. 59.

Pragnienie sławy to jedna z podstawowych cech nowego etosu. A cóż może chwałę księcia czy kondotiera utrwalić lepiej niż dzieło sztuki, które przetrwa krótki okres życia żołnierskiego i chwałę osiągnąć na polu walki przekaże dalszym pokoleniom. Jakub Burckhardt zwrócił uwagę, że najsilniejszym bodźcem rozwojowym malarstwa historycznego było właśnie pragnienie sławy. To też pierwsze w nowożytnej Europie tematy batalistyczne pojawiają się w malarstwie włoskim już na początku XIV wieku²⁾. Do spopularyzowania ich przyczyniło się niewątpliwie oprócz bodźców psychologicznych występowanie takich scen wśród płaskorzeźb na łukach triumfalnych i na ścianach coraz częściej odkrywanych sarkofagów rzymskich³⁾.

W tym samym mniej więcej czasie co sceny batalistyczne pojawiają się na elewacjach włoskich budowli dekoracje wykonane w technice sgraffitowej⁴⁾. Ten nowy rodzaj dekorowania elewacji (we wnętrzach sgraffito było stosowane bardzo rzadko) rozwija się bardzo szybko, ale tylko w Toskanii oraz w Rzymie i jego najbliższych okolicach⁵⁾. Zainteresowanie sgraffitem mieszkańców Florencji było tak duże, że prawie zupełnie wyparło z miast tokańskich malarstwo elewacyjne w technice freskowej, które wtedy przeżywa pełny rozkwit na pozostałych ziemiach włoskich⁶⁾. W innych prowincjach Italii dekoracje sgraffitowe występują w niewielkich ilościach, natomiast z Venato nie opisano

²⁾ Do najstarszych zalicza się wykonane techniką freskową przez Simone Martini scena przeglądu wojsk przez Guidoriccio de Fogliano. Ozdobiono nią w 1328 roku ścianę Sali Wielkiej w Palazzo Pubblico w Sienie.

³⁾ Rzecz ciekawa, że w malarstwie sztalugowym sceny balistyczne pojawiają się dopiero w sto lat później. I to bynajmniej nie we Włoszech lecz w Niemczech, gdzie ok. 1425 r. Mistrz Hans von Tübingen (w starszym piśmiennictwie znany jako Mistrz Hans lub Mistrz od św. Lambrechta) namalował obraz wotywny, prawdopodobnie dla kościoła w Mariazell. Po stronie lewej widać tam bł. Jadwigę kłęczącą przed Madonną, natomiast prawą część obrazu zajmuje przedstawienie bitwy kłóła Ludwika Węgierskiego z Turkami pod Vidim. Obecnie obraz znajduje się w Joanneum w Grazu. (H.Th. Musper, *Altdeutsche Malerei*. Köln 1970. s. 29. Tamże dobra fotografia).

⁴⁾ Za najstarsze znane nam i istniejące dotąd sgraffito uważa się dekorację pokrywającą fasadę tzw. Casa Davanzati znajdującej się przy Piazza Davanzati we Florencji. Jest ono datowane na trzecią ćwierć wieku. Bogaty wybór form dekoracyjnych w postaci ornamentów geometrycznych, roślinnych i scen myśliwskich (polowanie na dziki), rozkład dekoracji na elewacji a także doskonała technika wykonania tego sgraffita wskazują, że pojawienie się takich dekoracji we Włoszech musiało mieć miejsce co najpóźniej o pół wieku wcześniej czyli w 1 ćwierci XIV wieku. G. und Chr. Tiem, *Toskanische Fasaden*. München 1964 s. 51)

⁵⁾ Sgraffita rzymskie ustępowały znacznie florenckim, tak pod względem ilości jak i czasu powstawania. Do dzisiaj zachowało się tam tylko 30 takich deokracji, powstawały w latach 1450–1520 (Z. Maccari, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case di Roma*. Roma 1876). Równolegle do sgraffit rozwijało się w Rzymie freskowe malarstwo elewacyjne. W trzeciej dekadzie XVI wieku sgraffito zostało w Rzymie całkowicie wyparte przez łatwiejsze w wykonaniu, choć mniej trwałe Chiaroscuro. Warto również wspomnieć, że rzymskie dekoracje sgraffitowe różniły się od tokańskich, dzięki wcześniejszemu wprowadzeniu do ich repertuaru wielu elementów zapożyczonych ze sztuki antyku.

⁶⁾ Pierwsza we Florencji fasada została ozdobiona freskami jeszcze około 1345 r. Dotyczyło to Pal. del Podesta, zwanego również dell Bargello, na którego elewacji głównego Tommaso di Stefano zwany Giotto przedstawił „Wygnanie księcia Aten”. Nieistniejący już fresk znajdował się na ścianie wieży. (G. Martini, U. Baldini, *Mostra Documentaria e Iconografica dell Palazzo del Podesta*. Firenze 1963) Później jednak fresk został tak dalece wyparty z elewacji florenckich, że szesnastowieczny kronikarz Agostino Lapini pisze w 1575 r. o nowo wówczas wykonanej dekoracji: „la prima facciata dipinta delle case qui in Firenze” (cyt. wg. G. u. Chr. Thiem, op. cit. s. 15).

dotąd ani jednego przykładu. Można to tłumaczyć chyba znanym zamiłowaniem Wenecjan do koloryzmu.

Z Italii sgraffito rozprzestrzeniło się na inne kraje europejskie. Nastąpiło to jednak dopiero około połowy XVI wieku równocześnie z pojawieniem się na tych terenach sztuki renesansowej. Rzecz ciekawa, że adaptacja nowej techniki dekoracyjnej w poszczególnych państwach europejskich przebiegała bardzo różnie. W rezultacie wytworzyła się pewna enklawa obejmująca kraje, gdzie sgraffita cieszyły się największym zainteresowaniem. Były to Czechy, Morawy, Śląsk, Austria, południowa Polska i zachodnie Węgry (Słowacja). Czechy, Morawy i Śląsk to tereny najbujniejszego rozwoju sgraffitarstwa a niekiedy małe miasta na tych ziemiach jeszcze dzisiaj mogą się pochwalić zachowaniem trzydziestu i więcej obiektów dekorowanych sgraffitem (np. Slavonice, Telč). Zagadnieniem bardzo interesującym choć nie całkowicie jeszcze zbadanym są drogi przenoszenia się technik sgraffitarskich z Włoch do innych krajów europejskich oraz kontakty i wzajemne wpływy nowopowstałych ośrodków pomiędzy sobą. Ale ten temat wykracza już poza ramy tego artykułu.

Wszystkie sgraffita można podzielić z punktu widzenia ikonograficznego na trzy zasadnicze typy: 1) boniowanie czy jak określają niektórzy, kwadrowanie polega na pokryciu płaszczyzn taką siecią linii by sugerowała, że patrzymy na ścianę zbudowaną z ciosów kamiennych gładkich lub rustykowanych; 2) ornamenty geometryczne lub roślinne, heraldykę i inskrypcje; 3) sceny figuralne. Często na jednej elewacji mamy do czynienia z dwoma a nawet ze wszystkimi trzema rodzajami dekoracji. Sgraffita jakie będziemy omawiać należą oczywiście do grupy trzeciej. Pozostaje wyjaśnić, dlaczego jako temat rozważań wybraliśmy sceny batalistyczne. Sgraffita figuralne należą do najtrudniejszych. Natomiast przedstawienia batalistyczne jako z natury wieloosobowe są szczególnie trudne do rozwinięcia na elewacjach poprzecinanych i perforowanych otworami okiennymi.

Z punktu widzenia historyka sztuki mamy tutaj do czynienia z kilku aspektami, zasługującymi na bardziej szczegółowe rozważenie. Przede wszystkim ciekawi stosunek dekoracji do architektury. Następnie spróbujemy zastanowić się kim byli inwestorzy dekorujący ściany swoich domów w taki dość niecodzienny sposób. Wreszcie zobaczymy jakie sceny wojenne były preferowane w różnych okolicach Europy i jakimi wzorami posłużono się przy ich realizacji. Na wstępie jednak kilka uwag ogólnych.

Wszystkie dekoracje sgraffitowe jakie będą omawiane są conajmniej po jednej restauracji. Jest to zastrzeżenie bardzo ważne. Prawie do drugiej wojny światowej nie znano metod prawdziwej konserwacji sgraffita a jego odnawianie polegało na zbiciu starego tynku po wykonaniu dokumentacji rysunkowej i fotograficznej. Według tych materiałów odtwarzano oryginalny rysunek w nowopolożonym tynku. W tych warunkach odpadają oczywiście wszelkie badania technologiczne. Gorzej, że również strona ikonograficzna nie zawsze

jest w pełni wiarygodna. Gunther i Christel Thiem'owie zwracają uwagę, że zwłaszcza w drugiej połowie wieku XIX, odnawiane sgraffit było często okazją do uczynienia ich bardziej ozdobnymi⁷⁾. Rysunek dokumentacyjny przed usunięciem starego tynku był często odręczny i daleki od doskonałości. Fragmenty brakujące uzupełniano zazwyczaj według fantazji odnawiającego nigdzie tego nie zaznaczając⁸⁾.

Może najtrudniejszym problemem do rozwiązania jaki stał przed sgraffitarzem było wkomponowanie zamierzonej dekoracji do konkretnie istniejącej elewacji w sposób możliwie jak najbardziej naturalny. Współcześni doskonale rozumieli znaczenie tej decyzji i dlatego niejednokrotnie powierzano ją wybitnym artystom, którzy przygotowali projekt rozwiązania całej elewacji, nie wnikając w szczegóły, które rozpracował już sgraffitarz. Spośród wielu możliwych przykładów wybieramy tutaj bardzo charakterystyczny, dotyczący florenckiego Palazzo Montalvo. Ogólny projekt rozkładu sgraffit na jego fasadzie opracował Giorgio Vasari, natomiast dekorację zrealizował wybitny sgraffitarz Bernardino Poccetti⁹⁾.

Najlepszym sposobem ominięcia przeszkód jakie stawia przed sgraffitarzem trójwymiarowa artykulacja elewacji była akceptacja sgraffita jeszcze w fazie projektowania architektury. W takich warunkach powstały w Czechach dwa wielkie sgraffita, oba przedstawiające bitwę cesarza Konstantyna u mostu milvijskiego, które możemy uzyskać za największe osiągnięcia wśród dekoracji sgraffitowych prezentujących sceny batalistyczne w całej Europie¹⁰⁾.

⁷⁾ G. u. Chr. Thiem, op. cit. s. 23

⁸⁾ Nam, przyzwyczajonym do wysokich wymagań jakie się stawia konserwatorom zabytków trudno zrozumieć, że względnie niedawno można było popełniać takie błędy. W roku 1909 przeprowadzono konserwację sgraffit na domu tzw. „Pod przepiórczym koszem” w Legnicy. Nadzór naukowy miał dr Richard Hahn, historyk, ówczesny prezes Legnickiego Towarzystwa Naukowego. Jedną ze scen tej dekoracji przedstawia tzw. „Świat na opak”, gdzie zające piekłą na rożnie myśliwego. Tymczasem po konserwacji myśliwy zupełnie zniknął a jego miejsce jest wypełnione szeregiem linii, których niczem nie da się wytłumaczyć. Stało się tak, pomimo że Hahn był na miejscu i dysponował nawet, jak sam pisze w sprawozdaniu, pierwowzorem tej sceny w postaci grafiki Virgila Solisa (T. Rudkowski, Legnickie sgraffita renesansowe. „Szkice Legnickie” R. IV (1967) s. 73—93). Przeprowadzone w latach 1971/72 ponowna konserwacja utrwaliła tylko połamane przed pół wiekiem błędy. Jeszcze poważniejszy błąd popełniono w czasie konserwacji dekoracji sgraffitowej na sklepieniu kościoła parafialnego w Gryfowie na Dolnym Śląsku w drugiej połowie lat sześćdziesiątych naszego stulecia. Po wykonaniu prawidłowej inwentaryzacji stanu zastanego, przeniesiono dokładnie rysunek z kalek na nowe tynki, poczem zdjęto warstwę wierzchnią tam gdzie wzór winien być biały, czyli wykonano jakby negatyw pierwotnej dekoracji. Jak widać z powyższych przykładów a można je mnożyć bez trudu, nasza ostrożność przy analizowaniu ikonografii zachowanych sgraffit jest całkowicie uzasadniona.

⁹⁾ Opracowanie programu ideowego tej dekoracji zostało powierzone przez rodzinę Montalvo nadwornemu historykowi księcia Cosimo I Medici — Don Vincenzo Borghini. Antonino Montalvo, inwestor budowy, był księżym podczaszym, projekt architektoniczny przygotował Bartolomeo Ammanati a budowę prowadził Alfonso Parigi. Za posłuszenie się tym przykładem przemawiało jeszcze to, że wszystkie elementy o jakich mowa dotąd istnieją. I tak agraftito zachowało się we względnie niezłym stanie, przyczym dysponujemy bardzo dobrą inwentaryzacją ryunkową wykonaną w 1876 r., „Invenzione” Borghini'ego jest we florenckiej Biblioteca Nazionale, a lawowany rysunek piórkami Vasario znajduje się w Uffiziach.

¹⁰⁾ W tym miejscu trzeba od razu zaznaczyć, że na terenie Włoch zachowało się tylko jedno takie przedstawienie. Jest to nieduże tondo wkomponowane między dwa okna I piętra domu tzw. „cortesana honesta” przy Vico Cellini nr 31 w Rzymie. Przedstawiono tam walkę jeźdźców

Zamek Pernsteinów w Litomyślu budowali architekci włoscy Giovanni B. Avostalis i syn jego Ulryk¹¹⁾, twórca reprezentacyjnego skrzydła północnego czworoboczny dziedziniec, którego pozostałe boki zdobią 3 kondygnacje krążanków. Na dziedzińcowej elewacji tegoż skrzydła północnego gzyms oddzielający piętro I od II został podniesiony do dolnego poziomu okien a równocześnie architekt zrezygnował z wszelkich podziałów pionowych. W ten sposób powstała dosyć znaczna gładka powierzchnia, przewidziana dla dużej sceny w dekoracji sgraffitowej¹²⁾. Jej wykonawca potrafił oddaną mu płaszczyznę wyzyskać znakomicie, zapelniając ją tłumem walczących (około 100 postaci ludzkich i ponad 20 koni), przyczem ich pozy są zindywidualizowane i prawdziwe. Stało się to możliwe dzięki wprowadzeniu po raz pierwszy na tak małą skalę perspektywy do dekoracji sgraffitowej. Dzięki temu znalazło się jeszcze miejsce na pokazanie mostu kamiennego i ozdobionej wieżami bramy miasta. Bitwa odbywa się na tle wzgórz oraz innego widocznego z dala miasta. Scena ta zajmuje całą prawą (od patrzącego) połowę skrzydła północnego. Na osi tego skrzydła znajduje się obecnie zegar słoneczny pochodzący z XVIII wieku. Jego założenie nie wyrządziło, jak się zdaje, większej szkody omawianej scenie, gdyż, jak wynika z założeń kompozycyjnych, musiała się ona w tym mniej więcej miejscu kończyć. Na lewo od zegara mamy jeszcze dwa przedstawienia. Pierwsze od zewnątrz to potyczka jeźdźców. Drugie przedstawia oblężenie jakiegoś miasta. Poziom artystyczny tych dwóch scen jest o wiele niższy od bitwy przy moście; kompozycja nieporadna, rysunek postaci schematyczny. Jakby uzupełnieniem tych scen jest przedstawienie w jednej z przestrzeni międzyokiennych II piętra dwóch jeźdźców odzianych w ciężką zbroję. Pierwszy z nich trzyma w ręku buławę, drugi pikę. Wtopienie tej grupy w niewielką przestrzeń, naturalne gesty obu rycerzy, wreszcie świetnie uchwycona sylwetka konia na pierwszym planie dowodzą, że i to przedstawienie wyszło spod rylca twórcy bitwy przy moście czyli owego Szymona Włocha.

O wiele lepsze warunki miał twórca drugiego wielkiego sgraffita batalistycznego na tzw. starym browarze w Prachaticach przy Rynku pod nr 41. (il. 95) Architekt tego jednopiętrowego domu z podcieniem na parterze nie zastosował oprócz gzymsu wieńczącego żadnych podziałów fasady. Za to bardzo wyraźne i konsekwentne podziały poziome wprowadził sgraffitarz, znacznie przez to

i można podziwiać jak wiele ruchu potrafił na tak małej przestrzeni wyrazić twórca tej sceny. Macari podaje, że tradycja wiąże tą dekorację z Benvenuto Cellinim (E. Macari, op. cit. s. 22) ale teza ta nie znalazła potwierdzenia.

¹¹⁾ W literaturze czeskiej czas budowy określa się na lata 1568—1575. Dopiero niedawno na podstawie materiałów archiwalnych można było ustalić, że budowa trwała znacznie dłużej.

¹²⁾ Sgraffito pokrywa wszystkie elewacje tego pałacu. Prowadzone przy nim prace konserwatorskie w latach 1973—1987 dały rewelacyjne wyniki odkrywające setki metrów kwadratowych nieznanych dotąd scen figuralnych o wysokim poziomie artystycznym. W kilku miejscach odnaleziono sygnaturę „Simon Vlach”, sgraffitarza uważanego dotąd za twórcę boniowania elewacji zewnętrznych. Był on prawdopodobnie szefem zespołu, a jedynie najlepsze sceny figuralne, w tym omawiana dekoracja, wyszły bezpośrednio z jego ręki.



95. Prachatice (Czechy). Dom przy Rynku nr 41, tzw. „Browar Rumpala”. Fragment dekoracji sgraffitowej (Státní Ústav Památkové Péče a Ochrany Přírody v Praze)

umniejszając powierzchnię na wielką scenę bitewną, między arkadami podcieni a oknami I piętra. Decyzja ta wpłynęła poważnie na kompozycję sceny głównej, która nadmiernie się rozciągnąwszy nabrała raczej charakteru fryzu niż obrazu na elewacji¹³⁾. Wydaje się jednak, że całości dekoracji wyszło to na korzyść. O ile bowiem wielka scena bitewna umieszczona na wysokości prawie drugiego piętra wielkiego skrzydła pałacowego, przeznaczona do oglądania z pewnej odległości (krużganki) była jak najbardziej na miejscu, o tyle taka sama bitwa umieszczona tuż nad podcieniem parteru trójosiowego jednopiętrowego domku razi dysproporcją zamiaru w stosunku do możliwości. Także i tutaj przestrzenie między oknami I piętra posłużyły do przedstawienia postaci lancknechtów. Są to kolejno: piszczyk, doboż i chyba oficer, chorąży, pikinier. W przeciwieństwie do postaci ze sceny bitewnej, które są odziane w stylizowane zbroje antyczne, lancknechci są w strojach z epoki. O stronie artystycznej tej dekoracji trudno coś powiedzieć, gdyż była ona trzykrotnie restaurowana: w 1863 roku, w dwudziestoleciu międzywojennym i w 1952 r.¹⁴⁾ Inne rozwiązanie wybrał twórca bardzo interesującej dekoracji fasady domu tzw. Starka w miejscowości czeskiej Tabor. I on również otrzymał gładką płaszczyznę nie artykułowaną przez architekta. Tym razem jednak sgraffitarz położył główny nacisk na ożywienie elewacji rysując na niej gzymsy a zwłaszcza bogate oprawy kamienne i portale imitujące płaskorzeźbę w kamieniu. Scenę bitewną umieścił w postaci szerokiego fryzu ponad oknami I piętra. W odróżnieniu jednak od przykładów omówionych powyżej, zrezygnował z perspektywicznego ujęcia tej sceny i przedstawił ją w sposób całkowicie płaski, co jest w zasadzie zgodne z założeniem techniki sgraffitowej. Wobec tego zamiast wiru bitewnego, jaki charakteryzuje dekoracje w Litomyślu i Prachaticach, mamy tutaj akcję bojową rozbitą na małe, kilkusobowe grupy walczących. Niestety i ta dekoracja została barbarzyńsko zniszczona w czasie „konserwacji” (?) z 1910 roku. Chcąc zachować same postacie wojowników konserwator powycinał je po konturze a usunąwszy całą resztę dekoracji umieścił te sylwetki na nowym ciemnym tle¹⁵⁾.

¹³⁾ Podczas gdy proporcje wysokości do szerokości sceny w Litomyślu miały się jak 1:4, to w Prachaticach ten stosunek wynosi 1:7.

¹⁴⁾ Autor miał możliwość obejrzenia fotografii tej dekoracji zrobionych przed konserwacją w dwudziestoleciu oraz przed rokiem 1952, kiedy miała miejsce ostatnia konserwacja. Oba zdjęcia były niestety technicznie słabe. Nie ma żadnej fotografii sprzed 1863. Porównując tamte materiały ze stanem dzisiejszym dochodzi się do wniosku, że zarówno w scenie bitewnej jak i w postaciach lancknechtów nie ma nic z oryginału. O ile można ocenić z tych starych zdjęć całe sgraffito było ryte pewną ręką i pod względem artystycznym stało się o całe niebo wyżej od obecnego, które jest czystutkie, dobrze czytelne, ale poziom reprezentuje rzemieślniczy. A już na skandal zakrawa zmiana tła wszystkich tych sgraffit z jasnego na czarne wprowadzone w 1953 r., ażeby je bardziej uczynić.

¹⁵⁾ Ten sam konserwator (Novak) zniszczył jeszcze kilka innych dekoracji sgraffitowych na terenie Czech. M.in. dotyczy to sgraffita wysokiej klasy artystycznej, przedstawiającego czyny Herkulesa na elewacji tzw. Szkoły Literackiej w Prachaticach pod nr. 29. Jako pierwowzoru graficznego użyto tam cyklu grafik H.S. Behana.

A jak sobie radzili z rozmieszczeniem scen batalistycznych ci sgraffitarze, którym przyszło dekorować elewacje wcześniej wzniesione a więc bez preferencji jaką dawała gładka ściana? I tak np. artysta, któremu zlecono dekorację elewacji od strony dziedzińca pałacu w Nowych Benátkach na Ziemi Czeskiej, przystępował do pracy dopiero w 27 lat po wybudowaniu obiektu¹⁶⁾. W tym czasie pałac został zakupiony przez cesarza Rudolfa II i nowy właściciel zaprzagnął bogatszej dekoracji. Sytuacja nie była łatwa, gdyż elewacja była



96. Giovanni Battista Cavalieri, Bitwa u mostu Milvijskiego (fragment). Miedzioryt. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Zbiór Królewski

¹⁶⁾ Czy był nim ów Włoch Calpiconi, który ozdobił rustyką sgraffitową elewację zewnętrzne pałacu, sygnując je i datując (1572) nie da się w tej chwili jednoznacznie stwierdzić.

przepruta szeregiem dużych okien w kamiennych oprawach występujących przed lico. Sgraffitarz zanegował istniejący wstrój i zaproponował własną organizację przestrzeni, tworząc jakby dwupiętrowe krużganki, przyczem w powstałych w ten sposób jakby arkadach umieścił różne przedstawienia biblijne, podczas gdy fryzy oddzielające od siebie poszczególne kondygnacje otrzymały sceny myśliwskie. Dla nas interesująca jest trzecia arkada I piętra licząc od zachodu, gdyż znalazła się w niej scena z bitwy Gedeona. Należy wyrazić duże uznanie dla sgraffitarza, który potrafił na przestrzeni około 6 m² przedstawić 11 pełnych postaci wojowników (z dwóch widać tylko głowy) z dynamiczną i realistyczną gestykulacją. Jakkolwiek ta scena, podobnie jak ogromna większość przedstawień figuralnych ma swój pierwowzór graficzny (il. 96), to jednak przystosowanie go do jednej „arkady” krużganka dobrze świadczy o wykształceniu artystycznym sgraffitarza. Zaznaczmy, że scena jest oddana płasko, tzn. bez uwzględnienia perspektywy.

Nie ulega wątpliwości, że cesarz Rudolf potrafił pozyskać dla realizacji swojego zlecenia sgraffitarza dużej klasy. Dla innych jednak przedstawienie bitwy na przestrzeni kilku metrów kwadratowych było zadaniem ponad siły. To też znacznie częściej stosowano tematy zastępcze jak np. sceny przedstawiające oblężenie miast. Przy takim przedstawieniu figury ludzkie można było maksymalnie zmniejszyć, a wtedy kompozycja sceny stawała się o wiele prostsza. Takich oblężeń jest na terenie Europy Środkowej jeszcze sporo. Najpiękniejsze spośród znanych autorowi znajdowało się na elewacji zamku w Prószkowie na Ziemi Opolskiej¹⁷⁾. Do naszych czasów dotrwały tylko drobne fragmenty, ale wystarczą one dla ocenienia z jaką swobodą sgraffitarz organizował powierzchnię wszystkich, jak się wydaje elewacji tego obiektu. Na zachowanych fragmentach widzimy przede wszystkim mnóstwo okrągłych namiotów. Przy jednej z ich grup powiewa wbita w ziemię chorągiew z napisem „lege”. Przed namiotami i na sąsiednich wzgórzach stoją armaty różnego kalibru chronione przez kosze. Przy jednym z dział artylerzysta w wysokim kapeluszu przykłada właśnie zapalony lont. Na innym z zachowanych fragmentów widać drogę zbudowaną z bali drewnianych. W pewnym oddaleniu stoi zwarty oddział pikinierów. Inny oddział żołnierzy maszerował na bliższym planie, ale pozostały z nich tylko nogi i dolne części przypasanych mieczy. Wszystko to było przedstawione zgodnie z zasadami perspektywy. Cała scena ujęta była w wąskie obramowania pasowe. Twórcą tego sgraffita był Włoch, na co wskazują liczne napisy w tym języku.

Dla rozwoju sgraffit śląskich rola dekoracji prószkowskiej była znaczna. Tutaj po raz pierwszy spotykamy się ze zdobieniem całej elewacji nie tylko motywami ornamentalnymi, ale i figuralnymi, co na Śląsku przyjęło się dosyć

¹⁷⁾ Tadeusz Chrzanowski określa go, chyba słusznie, jako castello.



97. Prószków. Zamek Prószkowski. Fragment dekoracji sgraffitowej

powszechnie¹⁸⁾. M.in. jak się wydaje pod bezpośrednim wpływem zamku w Prószkowie powstała w minimalnych tylko śladach dekoracja sgraffitowa domu nr. 23 przy Rynku w Nysie. Na ogół jednak sceny oblężeniowe są przedstawione w daleko idącym uproszczeniu w formie „obrazów” przy pasowej kompozycji elewacji lub, co częściej, wysokich szczytów. Przy tym typie organizowania płaszczyzny często występują obok siebie tematy różnej proveniencji. W Legnicy na elewacji szczytowej domu tzw. „Pod przepińczym koszem” znajduje się bogate sgraffito w postaci 7 pasów poziomych z dekoracją figuralną. Są to sceny mitologiczne, alegoryczne, bajkowe, a na drugim pasie od dołu przedstawienie oblężenia wspaniałego miasta, którego liczne wieże i szczyty bogatych domów widać poza wysokim murem obronnym. Pod murami rozbito namioty. Sgraffitarz ułatwił sobie pracę eliminując całkowicie postacie ludzkie.

O ile dekoracja ze starego browaru w Prachaticach czy w zamku w Litomyślu były przykładem całkowitej dominacji sgraffita na zdobionych elewacjach, tak dalece, że nawet elementy z natury architektoniczne jak gzymsy, kolumny itp. były zrealizowane w tej technice, to istniały również przykłady całkowitego podporządkowania się autora dekoracji istniejącej już architekturze. Twórca sgraffita zdobiącego fasadę domu przy Placu Ratuszowym nr. 4 w mieście Weitra (Dolna Austria), chcąc przedstawić szereg wydarzeń z historii starożytnego Rzymu, w tym kilka scen batalistycznych, umieścił je po prostu we wszystkich wolnych przestrzeniach I i II piętra. Każda scena jest zopatrzona w wykonaną również techniką sgraffitową tablicę o bogatym obramowaniu okuciowym z napisem objaśniającym treść tego przedstawienia. Takie objaśnienia są, na co niedawno zwróciłem uwagę, charakterystyczne dla sgraffit austriackich¹⁹⁾. Ponieważ sgraffitarz chciał wykorzystać dokładnie całą fasadę domu więc zarówno sceny figuralne jak i tablice inskrypcyjne, a także wplecione między to wszystko elementy ornamentalne, mają bardzo różne rozmiary. Na patrzącym robi to wrażenie jakiegoś niepokoju wynikającego z jakby nieuporządkowania całej elewacji.

Może warto jeszcze dodać, że sceny batalistyczne były nieraz uzupełniane przedstawicielami poszczególnych rodzajów broni umieszczanymi w najbliższym sąsiedztwie²⁰⁾. Zastosowanie innej skali pozwalało na dokładniejsze przedstawienie szczegółów stroju, uzbrojenia a nawet i rysów twarzy. O wiele

¹⁸⁾ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego. Od średniowiecza do końca wieku XIX*. Kraków 1974. s. 158. Budowę zamku rozpoczął Jerzy Prószkowski w 1563 r. a już w 1644 zamek został spalony przez Szwedów. Podjęta wkrótce potem odbudowa została przeprowadzona w stylu barokowym, co pociągnęło za sobą zmiany w elewacji, prowadzące do nieuchronnego zniszczenia większości sgraffit, z pośród tych, jakie przetrwały katastrofę pożaru.

¹⁹⁾ T. Rudkowski, *Renesansowe sgraffita figuralne na elewacjach kamienic mieszczańskich w Europie Środkowej*. (w) *Sztuka miast i mieszczaństwa w Europie środkowo-wschodniej*. Warszawa 1990. s. 331.

²⁰⁾ Np. Prachatic nr 41, Benatky n.J. zamek i in.

częściej takie pojedyncze postacie, zwłaszcza lancknechtów, pojawiały się w dekoracjach sgraffitowych także i tam, gdzie nie było scen batalistycznych. Dawniej uważano, że każde sgraffito figuralne jest oryginalną koncepcją wykonującego je artysty. Dopiero w 1907 roku wybitny austriacki historyk sztuki Max Dvořák odnalazł pierwowzór graficzny dla omawianej sceny batalistycznej z fasady zamku w Litomyšlu²¹⁾. Tym wzorcem był sztych z kręgu Marc-Antonio Raimondiego przedstawiający bitwę cesarza Konstantyna z Maxentiussem w roku 312, tak jak ją namalował w Sali Konstantynowskiej Watykanu Giulio Romano. Potem przez wiele lat nie było żadnych doniesień o odkryciu pierwowzorów graficznych, co wynikało prawdopodobnie z tego, że poszukiwano ich uparcie wśród grafik włoskich. Dopiero po II Wojnie Światowej systematyczne badania kilku czeskich historyczek sztuki wykazały niezbicie, że ogromna większość sgraffit figuralnych była tworzona przy wykorzystaniu dzieł graficznych²²⁾. Zjawiskiem zaskakującym i dotąd jeszcze w pełni nie wyjaśnionym jest wykorzystanie do tego celu prawie wyłącznie grafiki niemieckiej, w szczególności z kręgu tzw. Małych Mistrzów. Jest to szczególnie jaskrawo widoczne na terenie Czech i Moraw, gdzie włoscy sgraffitarze pracujący na zlecenie inwestorów czeskich posługiwali się jednak wzorami niemieckimi.

Bitwa na elewacji domu w Prachaticach powstała, jak się zdaje, w oparciu o ten sam sztych co wielka scena w Litomyšlu. Jednak sgraffitarz wybrał tylko część pierwowzoru a adaptując go na wizerunek płaski zatracił wiele z doskonałego miedziorytu²³⁾. Wspomnieliśmy już powyżej o wykorzystaniu przy wykonywaniu sgraffita na innym domu w Prachaticach grafiki H.S. Behana. W Weitrze i Nowych Bentkach posłużono się grafikami Josta Ammana²⁴⁾. A scena oblężenia miasta zdobiąca zamek Nelahozeves w Czechach była wzorowana na sztychu Virgila Solisa. Wcale nie rzadko zdarzało się, że sgraffitarz komponując dekorację jakiejś elewacji posługiwał się wzorami dwóch a nawet trzech grafików²⁵⁾.

²¹⁾ P. Hauser, M. Dvořák, Sgraffiti in Schlosse zu Leitomischl. Kunstgeschichtliches Jahrbuch des k.k. Zentral. Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. R. I (1907) Beiblatt szp. 77—84.

²²⁾ Najważniejsze prace syntetyzujące to: V. Dvořáková, H. Machálková, Malovaná prucele česképozdni gotiky a renesance. „Zprávy památkové péče” R. XIV (1954) s. 33—73. J. Krčálová, Grafika a naše renesanční nástěnná malba. „Umění” R. XVI (1962) s. 276—282. M. Lesjsková-Matyašová, Schweizerische graphische Vorlagen in der Renaissancekunst der böhmischen Länder. „Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”. R. XXVII (1970) s. 44—58.

²³⁾ M.in. zgubił tak charakterystyczne dla tej bitwy i jej legendy znaki krzyża.

²⁴⁾ Sceny batalistyczne związane z historią starożytnego Rzymu, jakie można oglądać w Weitrze nie są rezultatem inwencji twórczej Ammana, lecz powstały w oparciu o rysunki Johanna Backsbürgera.

²⁵⁾ Np. twórca dekoracji sgraffitowej fasady domu nr. 139 w miejscowości Jindřichův Hradec posługiwał się grafikami Josta Ammana i Virgila Solisa. Z aż trzech źródeł graficznych korzystał sgraffitarz pracujący na elewacji głównej domu nr. 108 na Rynku Górnym w Slavonicach. Są tam przemieszane ze sobą sceny i przedstawienia jednoosobowe zapożyczone z twórczości Tobiasza

Pozostaje już tylko odpowiedzieć na ostatnie pytanie. Na jakich obiektach pojawiają się sgraffitowe sceny batalistyczne, kto był ich inwestorem i dlaczego dokonywał takiego właśnie wyboru? Nie dziwi pojawianie się tego rodzaju dekoracji na ścianach zamków. Obiekty z natury obronne kojarzą się z walką i wojną. Takie wytłumaczenie może nam wystarczyć przy uzasadnianiu dekoracji z Novych Benatek, Nelahozeves'u²⁶⁾, Práškowa czy Litomyśla. Można też wytłumaczyć sobie pojawienie się oblężenia miasta na elewacji domu nr. 169 w Prachaticach, jeżeli się wie, że został on wzniesiony przez burgrabiego praskiego Vilema z Roženberka, jako pałac w mieście nabytym przez tą rodzinę w 1501 roku²⁷⁾. Czasami sceny batalistyczne pojawiają się jako element serii przedstawień historycznych (np. dom nr. 157 w Taborze), mitologicznych (np. dom nr. 29, tzw. szkoła literacka w Prachaticach, gdzie jawi się nam cykl czynów Herkulesa), czy wreszcie biblijnych, jak na zamku Nelahozeves.

Wielka scena batalistyczna na ścianie pałacu w Litomyśli wzniesionego przez wielkiego kanclerza królewskiego Czech Vratislava z Pernsteinu jest całkiem na miejscu. Ale jak wytłumaczyć podobną dekorację fasady browaru w Prachaticach? Bo takie było pierwotne przeznaczenie domu nr 41 zwanego potem domem Rumpala. Tego faktu rzeczywiście nie potrafię wyjaśnić. A przecież jest to jedna z najciekawszych dekoracji sgraffitowych czeskich. Dużo prostsze jest wyjaśnienie sceny oblężenia na domu „Pod przepińcym koszem” w Legnicy. Nie udało się dotąd odnaleźć myśli przewodniej wiążącej osiem scen figuralnych na ścianie szczytowej tego domu. Wydaje się, że mamy przed sobą najprymitywniejszy sposób organizowania elewacji przy użyciu sgraffita figuralnego. W poszczególnych pasach przedstawiono jakby szereg obrazów, tematycznie ze sobą nie powiązanych. Także kilka scen batalistycznych, które zwłaszcza w postaci uproszczonej zdobią fasady domów mieszczańskich w różnych stronach Europy nie da się uzasadnić w sposób jednoznaczny²⁸⁾.

Stimmera, Josta Ammana i Virgila Solisa. Zresztą postępowanie takie nie ograniczyło się jedynie do dekoracji sgraffitowych. Włoski rzeźbiarz Giorgio Gialdi przygotowując 8 płaskorzeźb, przedstawiających sceny ze Starego i Nowego Testamentu dla dekoracji logii fasadowej pałacu Edelmanna w Ołomuńcu dla pięciu tablic wykorzystał koncepcję Ammana a dla trzech pozostałych odwołał się do grafiki niderlandzkiej.

²⁶⁾ Po przeprowadzonym w latach 1971—1983 pełnym remoncie konserwatorskim całego zamku Nelahozeves, a zwłaszcza po rekonstrukcji pokrywającej ponad 7000 m² dekoracji sgraffitowej obiekt ten prezentuje się imponująco. Trzeba jednak pamiętać, że 85% sgraffita to są obecnie wykonane całkowicie rekonstrukcje na podstawie dokumentacji fotograficznej zrealizowanej w 1909 roku. W tym bowiem czasie (1910—1912) konserwator Jindřich Capek posłużył się dla utrwalenia tynku sgraffitowego preparatami fluatowymi. Były to wówczas uważane za poważne osiągnięcia konserwatorskie, ale w przyszłości pociągnęło za sobą zupełnie zniszczenie dekoracji.

²⁷⁾ Był to ten sam Vilem z Roženberka, który w latach 1573 i 1575 kandydował do tronu polskiego.

²⁸⁾ Być może dzieje się tak wskutek braku wiarygodnych informacji, kim byli fundatorzy tych dekoracji.

Może jakąś drogą do wyjaśnienia popularności tematów militarnych na przełomie 3 i 4 ćwierci XVI wieku będzie krótkie zastanowienie się, jaki był stosunek ówczesnych społeczeństw do wojny i związanych z nią społecznych dolegliwości. Nie ulega wątpliwości, że spojrzenie szesnastowiecznych mieszkańców Europy na te sprawy różniło się bardzo od poglądów nam współczesnych. Przedewszystkim w Europie na północ od Alp, a zwłaszcza w jej części środkowej aż do końca XVI wieku wojna stwarzała ludziom obrotnym i zdolnym niepowtarzalną szansę zrobienia szybkiej kariery. Dla „walczących okup i łupy stały się głównym celem działalności” pisał Michael Howard²⁹⁾. I dalej: „Wojna mogła się przekształcić w zgoła zyskowne przedsięwzięcie dla wszystkich klas społecznych³⁰⁾. Dopiero z końcem drugiej dekady XVII wieku, wraz z rozwojem działań Wojny Trzydziestoletniej z wszystkimi jej okropnościami, nędzą i epidemiami, słowo „wojna” nabierze nowego, złowieszczego znaczenia dla ludności cywilnej. Ale wtedy nie ma już sgraffitowych scen batalistycznych.

²⁹⁾ M. Howard, *Wojna w dziejach Europy*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1990. s. 30.

³⁰⁾ Ibid.

SKARBIEC OPACTWA SANTE-CROIX W POITIERS, JEDEN Z NAJSTARSZYCH WE FRANCJI

Niewiele jest w Europie zachowanych — choćby tylko częściowo — skarbów, które swoimi początkami sięgają okresu chrześcijaństwa późnoantycznego. A już do bardzo rzadkich należą takie, które od zarania, od tamtych bardzo odległych czasów, pozostają do dnia dzisiejszego własnością jednej, zawsze tej samej instytucji kościelnej. Do przykładów tych ostatnich należy skarbiec żeńskiego opactwa Świętego Krzyża w Poitiers. Powstały w latach 552—557, w czasie utrwalania się władzy Franków w Akwitanii, a założony przez pobożną żonę króla Klotariusza, Świętą Redegundę, klasztor istnieje bez przerwy do dzisiaj¹⁾. Jakkolwiek bezpośrednio dotykały go różne wydarzenia i prądy historii, a niekiedy wręcz zagrożona była jego egzystencja, nic nie zdołało naruszyć ciągłości życia monastycznego mniszek z Poitiers. I to wyznacza ich wspólnocie w dziejach zakonów europejskich miejsce wyjątkowe. W IX wieku musiały one uciekać przed niszczącymi Poitou Normanami, ale wkrótce wróciły do swojego miasta. Zapewne w okresie karolińskim, albo nieco później, zastąpiły pierwotną regułę św. Cezarego z Arles regułą św. Bernedykta, lecz nie przyniosło to, o ile wiadomo, jakiejś zasadniczej zmiany w ich dotychczasowych zwyczajach zakonnych. W roku 1559 klasztor został splądrowany, chociaż mniej niż inne kościoły miasta, przez protestantów. W roku 1965 benedyktynki opuściły na zawsze swoją pierwotną siedzibę, ale cały ruchomy dobytek przeniosły do nowej, którą stanowi oddalona ok. 4 km od Poitiers, położona na skraju miasteczka Saint-Benoit, posiadłość La Cossonière. Nawet lata prześladowań Kościoła w czasie Rewolucji Francuskiej nie położyły kresu tej ciągłości. Usunięte z klasztoru, żyjące w rozproszeniu, niekiedy więzione i prześladowane, zakonnice potrafiły uchronić wspólnotę i w ukryciu, wbrew zarządzeniom władz, przechowały wiele z tego co dawniej posiadały.

¹⁾ Historię klasztoru przedstawia opublikowana monografia zbiorowa: *Histoire de l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers. Quatorze siècles de vie monastique*. Rec. E.-R. Labande, Poitiers 1986 („Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest”, 4érie, XIX, 1986—1987).

Rozpatrując dzieje zespołu cennych pod względem materialnym lub w inny sposób wyróżniających się przedmiotów, które zgromadziły w ciągu wieków jakiś kościół czy klasztor, można oczywiście zastanawiać się nad tym, do jakiego stopnia uzasadnione jest w takim przypadku posługiwanie się nazwą „skarbiec”. Średniowieczne spisy wartościowych przedmiotów przechowywanych przez instytucje kościelne określają takie ruchomości różnymi nazwami: „aerarium”, „gaza ecclesiae”, „ornamenta ecclesiae”, „ornatus”, „pignora ecclesiae”, „proprietas presbyterii”, „res ecclesiae” lub „res ecclesiasticae”, „thesaurum” lub „thesaurus”. Ta ostatnia nazwa występuje najczęściej²⁾. Wykazy te powstały w różnych okolicznościach historycznych i dla rozmaitych celów. Bardzo też różnią się między sobą treścią. Dokument taki wyliczał niekiedy własność kościelną w szerokim zakresie, od samej budowli i jej trwałego urządzenia wewnętrznego (obejmującego np. ołtarze) poczynając, na drobnych i niezbyt wartościowych przedmiotach kończąc, przy czym miejsce ich przechowywania było rozmaite: zdobiły one różne części budynku, ale również znajdowały się w osobnym, zamkniętym pomieszczeniu, często, lecz nie zawsze, w zakrystii³⁾. Trzon przedmiotów objętych spisem stanowiły zwykle sprzęty i szaty liturgiczne oraz relikwie (a wraz z nimi relikwiarze) a czasami wymieniano obok tamtych książki (nie tylko liturgiczne, lecz także inne). Znamy jednak także inwentarze ograniczające wykaz do jednej lub dwóch kategorii obiektów. Nie tylko więc nazwy nadawne takim zbiorom były rozmaite lecz także zakres przedmiotowy skarbcza nie był jednolicie pojmowany. Bywało też, że jakiś cenny przedmiot znajdujący się bez wątpienia od początku w posiadaniu danego kościoła, nie trafiał na karty owych inwentarzy. Ilustracji dostarcza, między innymi, Sainte-Croix w Poitiers, o czym jeszcze wspominamy.

Zakres pojęcia „skarbiec” w średniowieczu nie daje się więc ani łatwo, ani ściśle zdefiniować. Pozostawiając na uboczu szczególne przypadki „skarbców” będących tworem nowożytnej muzeologii, dzisiaj termin ten historia sztuki odnosi zwykle do zbioru wartościowych przedmiotów pozyskanych przez jedną instytucję w ciągu jej dziejów i obecnie zgromadzonych w osobnym, najczęściej dobrze strzeżonym miejscu. Takimi są skarbiec bazyliki św. Piotra na Watykanie, skarbiec katedr w Sens i w Wenecji, skarbiec opactwa Saint-Maurice-d'Agaune i skarbiec dawnej kaplicy pałacowej w Akwizgranie, żeby wymienić kilka spośród najstarszych i najbogatszych. U nas jest takim skarbiec katedry krakowskiej.

²⁾ Zob. *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. I: Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.* Hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit B. Bischoff, München 1967 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, IV).

³⁾ Zob. na ten temat L. Kalinowski, Najstarsze inwentarze skarbcza katedry krakowskiej jako źródło do dziejów sztuki w Polsce, w: *Cultus et cognitio. Studia z dziejów średniowiecznej kultury*, Warszawa 1976, s. 229—230.

Lecz jak w średniowieczu przedmioty nie musiały być zgromadzone w jednym miejscu by oznaczano ich zbiór mianem „aerarium” lub „thesaurus”, tak i obecnie nazwą „skarbiec” obejmuje się niekiedy przedmioty rozproszone po różnych pomieszczeniach współczesnego klasztoru, niejako wtopione w jego normalną, codzienną egzystencję. Taki przykład przynosi właśnie Sainte-Croix. Najcenniejszym dla opactwa przedmiot, relikwiarz Krzyża Świętego, przechowuje się w oratorium wewnętrznym, gdzie zawarta w nim relikwia jest przedmiotem stałej adoracji, ale wystawia się go także w niektóre święta w kościele klasztornym i pokazuje w rozmównicy wybranym gościom. Kilka cennych obiektów (np. drewniany pulpit, zwany niekiedy pulpitem św. Rade-gundy), jest przechowywanych w zamkniętych szafach. Wiele, zwłaszcza drobnych i bardzo nierównej wartości przedmiotów widać za szybami szafek stojących w sali, w której benedyktynki zbierają się na wspólne rozmowy i na rekreację, ale też i na medytację (*salle de communauté*). Niektóre relikwiarze nowożytnie z XVII i XVIII w. (ale kontynuowane jeszcze w XIX w.) w formie tablic w bogatych ramach wiszą w różnych pomieszczeniach. Natomiast cenny dla naszych dzisiejszych zainteresowań zespół relikwiarzy neoromańskich i neogotyckich z XIX w. nie znalazł widocznie uznania w oczach mieszkanek klasztoru skoro pozostawiono go w mało uczęszczanym składziku. Z kolei współtworzą dzisiejszy skarbiec dzieła, które początkowo ze ścisłym „aerarium” nie miały nic wspólnego. Przykładem są malowane na blasze miedzianej obrazy flamandzkie z początku XVII w., które przedstawiają życie Chrystusa i sceny z historii św. Rade-gundy. Stanowią one fragment większej serii i są, po części, dziełem malarza Everard Quirijnsz van der Maes; zespół ten jest podzielony dzisiaj między klasztor i Muzeum Miejskie w Poitiers. Obrazy sprowadziła dla dekoracji kościoła klasztornego wybitna opatka, księżniczka Orange, córka słynnego Wilhelma, Charlotte-Flandrine de Nassau (1603—1640) i kazała zawiesić w chórze, nad stallami. Tam obrazy pozostawały do roku 1792, kiedy skonfiskowały je władze Rewolucji i przekazały miastu. W roku 1808 zrestytuowano je jednak w znacznej części opactwu. Ale nie mogły już wrócić do kościoła, bo ten został zburzony. Obecnie stanowią dekorację jednej z sal klasztornych i ze względu na swoją wartość artystyczną, jak może przede wszystkim ze względu na to, że są pamiątką po szczególnie zasłużonej opatce, zaliczone zostały do skarbcza.

Skarbiec benedyktek w Poitiers jest więc zbiorem żywym. Jego przedmioty zajmują różne pomieszczenia w klasztorze w zależności od tego jaką im się przypisuje wartość i jaką funkcję. Przykład ostatni, przykład włączenia do tego zbioru obrazów sprowadzonych przez czczoną w zgromadzeniu opatkę wskazuje, że zbiór może się powiększać i jak dawne skarbcze, objąć pamiątki po ważnych osobistościach. Przykład z kolei odchodzących w zapomnienie relikwiarzy — niegdyś nieodłącznego składnika każdego skarbcza — to znów inny przejaw tego, że skarbiec Sainte-Croix żyje wraz ze swoim zgromadzeniem

zakonnym, że wyraża zmiany w jego duchowości i preferencjach kultowych. Znacznie więcej zatem łączy ten zespół dzieł z charakterem skarbców w średniowieczu, aniżeli z ideą skarbcza jako zamkniętej, muzealnej kolekcji. A przy tym to, że kilka obiektów sięga początków klasztoru, jest dla wspólnoty krzepiącym świadectwem jej czcigodnego wieku i ciągłości.

Jest rzeczą oczywistą, że w krótkim artykule nie można poddać analizie kilkudziesięciu bardzo różnorodnych dzieł składających się obecnie na skarbiec Sainte-Croix, ani też zrekonstruować ich historii na tle dziejów całego zbioru i na tle historii klasztoru. Do dziejów skarbcza, jakkolwiek dzisiaj wymagałaby ona licznych uzupełnień, nadal podstawową pozostaje jego monografia opublikowana w roku 1882 przez zasłużonego Xavier Barbier de Monault⁴⁾. Wiele nowych informacji na ten temat przyniosły też badania przeprowadzone z okazji powstałej niedawno, gruntownej pracy zbiorowej o dziejach klasztoru⁵⁾. Cel tych kilku stron pisanych z myślą o Badaczu, który zawsze tak bardzo dba o to, by ukazać dzieło sztuki w jego kontekście kulturowym, jest nieco inny. Przede wszystkim mają one zwrócić uwagę naszego czytelnika na skarbiec opactwa Sainte-Croix na twór dziejowy do pewnego stopnia nadal tkwiący w kulturze, która go wydała. Ale w uzupełnieniu tego głównego tematu, należy przecież powiedzieć kilka słów o najdawniejszej zawartości skarbcza i o najstarszych, zachowanych w nim dotąd zabytkach.

Znamy sześć jego inwentarzy. Pochodzą one z lat 1420, 1476 (dwa), 1571, 1573 i 1674. Pierwszy z nich, odkryty dopiero kilkanaście lat temu przez Louise Coudanne⁶⁾, wylicza 71 pozycji⁷⁾. Obejmują one: 1 skrzynię o nieokreślonym przeznaczeniu, 46 relikwiarzy, 3 relikwie przechowywane zapewne bez opraw, 1 kamień z relikwiami ołtarza, nieokreśloną bliżej liczbę tablic (tabule Sancti Eligii), najpewniej elementów składowych nastawy ołtarza lub też dekoracji jego boków, 5 krzyży, 8 kielichów (w tym 7 z patenami), 5 różnych naczyń, częściowo o przeznaczeniu liturgicznym, 2 kadzielnice i 2 łódki, 2 lustra (może do dekoracji ołtarza?), 1 lawaterz przyołtarzowy albo urceus, 1 pastorał opaski, 5 mszałów, 1 gradual, 1 psalterz, 1 żelazo do wypiekania hostii, wreszcie znaczną liczbę szat liturgicznych i różnych tkanych ozdób ołtarzy;

⁴⁾ X. Barbier de Montault, *Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant la Révolution d'après les inventaires, les chartes et les monuments*, „Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest”, Deuxième de la Société des Antiquaires de l'Ouest”, Deuxième série, IV, 1881 (opubl. 1882), s. 53—403.

⁵⁾ Zob. wyżej przyp. 1.

⁶⁾ Poitiers, Archives Départementales de la Vienne, 2 H 1/1; L. Coudanne, *Regards sur la vie liturgique à Sainte-Croix de Poitiers*, „Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest”, 4ème série, XIV, 1977—1978, s. 353—379 (zob. zwłaszcza s. 369, przyp. 47).

⁷⁾ Liczba pozycji inwentarza nie pokrywa się z liczbą spisanych przedmiotów. Zwykle jedna pozycja obejmuje kilka albo nawet więcej niż kilka przedmiotów. Ale nie zawsze fakt ten został zaznaczony. Z innych źródeł wiemy, że przynajmniej w jednym przypadku, jedna pozycja kryje w rzeczywistości dwa przedmioty. Dlatego podane tutaj liczby nie mogą być uznane za bezwzględnie ścisłe.

w tej ostatniej grupie przedmiotów skarbca odnotowujemy 10 ornatów (wśród nich niektóre z kompletem innych szat liturgicznych), 4 kapy, 5 dalmatyk, 19 mniejszych części składowych wyposażenia i stroju liturgicznego, 6 poduszek (zapewnie podkładanych pod księgi liturgiczne), 5 ręczników, 29 obrusów i innych tkanin przeznaczonych do okrywania ołtarzy⁸⁾. Drugi w kolejności inwentarz, z roku 1476, nie objął już szat i tkanin. Podaje on 54 pozycje, za którymi kryje się przynajmniej 77 przedmiotów⁹⁾. Niektóre z nich zwłaszcza relikwiarze w inny sposób niż w wykazie z roku 1420 zestawiono razem w pozycje inwentarzowe, ale ogólna liczba obiektów w poszczególnych kategoriach jest na ogół zbliżona (np. 50 relikwiarzy), a w większości przypadków można w obu tych spisach rozpoznać te same przedmioty¹⁰⁾. Inny inwentarz z roku 1476 przynosi wykaz drogich kamieni zdobiących niektóre relikwiarze i przedmioty liturgiczne¹¹⁾. Spisy z lat 1571¹²⁾ (37 pozycji) i 1573¹³⁾ (43 pozycje) zostały sporządzone po rabunkach i zniszczeniach dokonanych przez protestantów i wyraźnie potwierdzają poniesione przez klasztor straty, niemniej jednak wskazują one, że znaczna część relikwiarzy i naczyń liturgicznych przetrwała i że były to nadal te same, wciąż powtarzające się przedmioty. Drugi z tych dokumentów odnotowuje też kilka nabytków, np. 2 srebrne lichtarze, 6 cynowych, srebrną kropielnicę. Ostatni z inwentarzy, sporządzony w roku 1674, jest bardzo krótki. Zawiera on tylko 16 pozycji. Znikła z niego większość powtarzających się w poprzednich spisach relikwiarzy; zostało ich tylko kilka. I ten spis odnotowuje jednak nowe dzieła, np. srebrne relikwiarze w kształcie popiersi, 16 lichtarzy srebrnych, większą niż poprzednio liczbę kielichów i naczynia srebrne, w większości niewątpliwie nowe. Skarbiec zubożał więc, ale też trochę się wzbogacił, zapewne dzięki działalności Charlotte-Flandrine de Nassau. Zniknięcie ze spisu części relikwiarzy można zapewne wiązać z przeniesieniem wielu relikwii do wspomnianych już oszklonych tablic w ramach. Co jednak stało się z samymi relikwiarzami? Być może, zostały one przetopione po to by pozyskać z nich materiał na nowe, zgodne z gustem epoki kontrreformacji.

Nawet pobieżne porównanie dawnych inwentarzy skarbca Sainte-Croix z podobnymi spisami innych klasztorów europejskich przekonuje, że skarbiec ten należał do bardzo zasobnych. Jego bogactwo odzwierciedlało królewskie

⁸⁾ Odniesienie niektórych nazw do określonych przedmiotów średniowiecznych nastręcza pewne trudności, ale szczegółową dyskusję nad zaproponowanymi tutaj ogólnie identyfikacjami należy odłożyć do innej okazji.

⁹⁾ Tekst przekazany w odpisie z XVIII w. przez historyka benedyktyna, Leonarda Fonteneau; Poitiers, Bibliothèque Municipale, ms. 546, t. 56. — X. Barbier de Montault, *op. cit.*, s. 56—64. — Wszystkie późniejsze inwentarze są znane na podstawie tego samego kopiariusza.

¹⁰⁾ Niektóre przedmioty, wymienione jako uszkodzone w spisie z roku 1420, nie pojawiają się już w inwentarzu z r. 1476.

¹¹⁾ X. Barbier de Montault, *op. cit.*, s. 96—100.

¹²⁾ *Ibidem*, s. 113—116.

¹³⁾ *Ibidem*, s. 128—131.

początki opactwa, jego związki z dynastią państwa Franków Zachodnich w IX wieku, wreszcie jego bogate uposażenie. W skarbcu tym uderza zwłaszcza znaczna liczba relikwiarzy, wśród których, sądząc z opisów, niepoślednią część stanowiły wartościowe dzieła rzemiosła złotniczego i rzeźby z kości słoniowej. Na pewno do takich cenniejszych wytworów należały: wielki relikwiarz skrzyniowy ustawiony na ołtarzu głównym kościoła klasztorowego (zniszczony przez protestantów)¹⁴⁾ i trzy relikwiarze wieżyczkowe¹⁵⁾ z daru księcia Jana de Berry, hrabiego Poitiers, słynnego mecenasa i właściciela ogromnej kolekcji klejnotów oraz drogocennych przedmiotów¹⁶⁾. Do najcenniejszych dzieł należały też niewątpliwie tablice ołtarzowe określone w inwentarzu z roku 1420 jako „tabule sancti Eligii”¹⁷⁾. Były one najprawdopodobniej ozdobione przedkarolińską emalią komórkową, którą źródła średniowieczne zwykle wiązały z osobą św. Eligiusza (+ 660)¹⁸⁾.

Zubożyły, a potem niemal całkiem unicestwiły ten zbiór, najpierw — wojny religijne drugiej połowy XVI wieku, a następnie — barokowa „modernizacja”, wreszcie Rewolucja Francuska¹⁹⁾. Zachowało się z niego wszakże kilka dzieł dużej wartości artystycznej i o wielkim dla opactwa znaczeniu historycznym. Jest wśród nich jedno szczególnie ważne, będące jakby symbolem duchowości zgromadzenia: relikwiarz Krzyża Świętego. Są z kolei takie, które poświadczają późnoantyczną metrykę narodzin klasztoru: drewniany pulpit, krzyż z brązu i szklane ampułki relikwiarzowe. Już poza klasztorem przetrwał ewangeliarz z IX wieku; potwierdza on bliskie związki opactwa z Karoliny-gami²⁰⁾.

Zapewne w roku 569 klasztor otrzymał od Justyna II (565—578) relikwię Krzyża Świętego. Było to rezultatem podjętej przez św. Radegundę akcji, która powiodła się zapewne w znacznej mierze dzięki temu, że w Konstantynopolu rezydowali bracia królowej, książęta Turyngii. Wiadomo, że Justyn II rozsyłał partykuły Krzyża Świętego, ale wszystko wskazuje na to, że darem takim wyróżnił niewiele instytucji kościelnych²¹⁾, np. bazylikę św. Piotra na Watyka-

¹⁴⁾ *Ibidem*, s. 56 (poz. 1) i 330.

¹⁵⁾ *Ibidem*, s. 59 (poz. 59); por. inwentarza z r. 1420, pozycje 34—36.

¹⁶⁾ J. Guiffrey, *Inventaires de Jean Duc Berry (1401–1416)*, Paris 1894.

¹⁷⁾ W inwentarzu z r. 1476: „les tables de St. Eloy, qui sont d’or”.

¹⁸⁾ O dziełach św. Eligiusza i jego kręgu zob. H. Vierck, *Werke des Eligius*, w: *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie, Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, Red. G. Kossack, G. Ulbert, II: *Mittelalter*, München 1974, s. 309—380.

¹⁹⁾ Przebieg dokonanej w r. 1792 konfiskaty jest w zarysach znany z relacji zakonnic złożonych już po Rewolucji, w czasie odradzania się opactwa.

²⁰⁾ Przedstawione niżej krótkie uwagi o wybranych dziełach skarbcza zostały oparte na wynikach badań, jakie przeprowadziłem w latach 1986—1987, przygotowując noty do katalogu wystawy „Sainte Radegonde et son Abbaye Sainte-Croix” (Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1988). Katalog wszakże nie ukazał się i niektóre ze wspomnianych not lub opracowania na nich oparte zostaną opublikowane w innym miejscu. Tam też czytelnik znajdzie uzasadnienie atrybucji i bibliografię, których nie można było podać ze względu na szczupłość tego artykułu.

²¹⁾ Zob. w kwestii rozsyłania relikwi Krzyża Świętego A. Frolow, *La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d’un culte*, Paris 1961 („Archives de l’Orient chrétien”, 7), *passim*.

nie²²⁾. Wybór opactwa Sainte-Croix wskazuje na to, że jego fundatorka już za życia cieszyła się znaczną sławą. Partykuła Krzyża Świętego, najbardziej ceniona w chrześcijaństwie relikwia, stała się od razu w Poitiers głównym przedmiotem kultu zgromadzenia, nadała mu nazwę, wreszcie — wyznaczyła jego duchowość; w centrum pobożności bowiem mniszek z Poitiers była i pozostaje myśl o Krzyżu Chrystusa. Z relacji Grzegorza z Tours²³⁾ i Baudoniwii, autorki żywota św. Radegundy²⁴⁾, można wnosić, że najstarszy, wystawiony w kościele klasztornym relikwiarz był złotym, wysadzany kamieniami krzyżem i że przechowywano go w srebrnej skrzyneczce. Nie wiemy w jakich okolicznościach i kiedy zaginął. Ale chyba przepadł²⁵⁾, skoro zastąpiła go, nie wiemy tylko kiedy, stauroteka w formie małego tryptyku (wys. pierwotna ok. 7,3 cm). Tę staurotekę znamy dzięki krótkim opisom we wspomnianych inwentarzach i dzięki rysunkowi z r. 1740²⁶⁾. Co najważniejsze jednak, przetrwała z niej płytka środkowa zawierająca relikwię, niewątpliwie wyrwana z tryptyku w chwili kiedy pozbawione już klasztoru Benedyktynki musiały przekazać swój skarbiec uznawanemu przez władzę proboszczowi pobliskiego kościoła św. Radegundy. Tryptyk ten, którego zachowana część stanowi wybitny przykład środkowobizantyńskiej emalii komórkowej o motywach roślinnych, (il. 98) wolno przypisać sztuce Konstantynopola drugiej połowy XI w.²⁷⁾. Stauroteka była przechowywana w relikwiarzu skrzynkowym, który znamy z przedstawienia na wiszącym w klasztorze barokowym obrazie „Przyjęcie relikwi Krzyża Świętego w Poitiers”. Ten zaginiony dzisiaj relikwiarz można wiązać ze złotnictwem szkoły pałacowej Karola Łysego²⁸⁾. Jest rzeczą godną uwagi, że kiedy klasztor odbudował swoje życie po Rewolucji, nawiązano do tradycji tryptyku przechowywanego w relikwiarzu skrzynkowym. W roku 1821 osadzono bowiem ocaloną płytę emaliowaną w nowym tryptyku ze srebra, ten zaś z kolei umieszczono w skrzyneczce kształtem nawiązującej do dawnej, karolińskiej. Do dekoracji skrzyneczki złotnik Charles Cahier wprowadził nowożytne symbole Męki i Miłosierdzia Bożego, ale pomijając tę ikonograficzną innowację, jedyną większą zmianą w dawnym sposobie przechowywania relikwii było to, że w skrzyneczce sporządzono oszklony otwór i tak osadzono w jej wnętrzu nowy tryptyk, że płytkę z relikwią można odtąd oglądać z zewnątrz. Zasadniczo jednak powrócono do dawnej idei stauroteki w skrzynce i w tym wolno upatrywać woli podtrzymania więzi z przeszłością.

²²⁾ Chr. Belting-Ihm, *Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom. Bericht über die Untersuchungen des Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz*, „Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz”, 12, 1965 (publ. 1967), s. 142—166.

²³⁾ Grzegorz z Tours, *De Gloria Martyrum*, V, w: Migne, *PL*, 71, szp. 709.

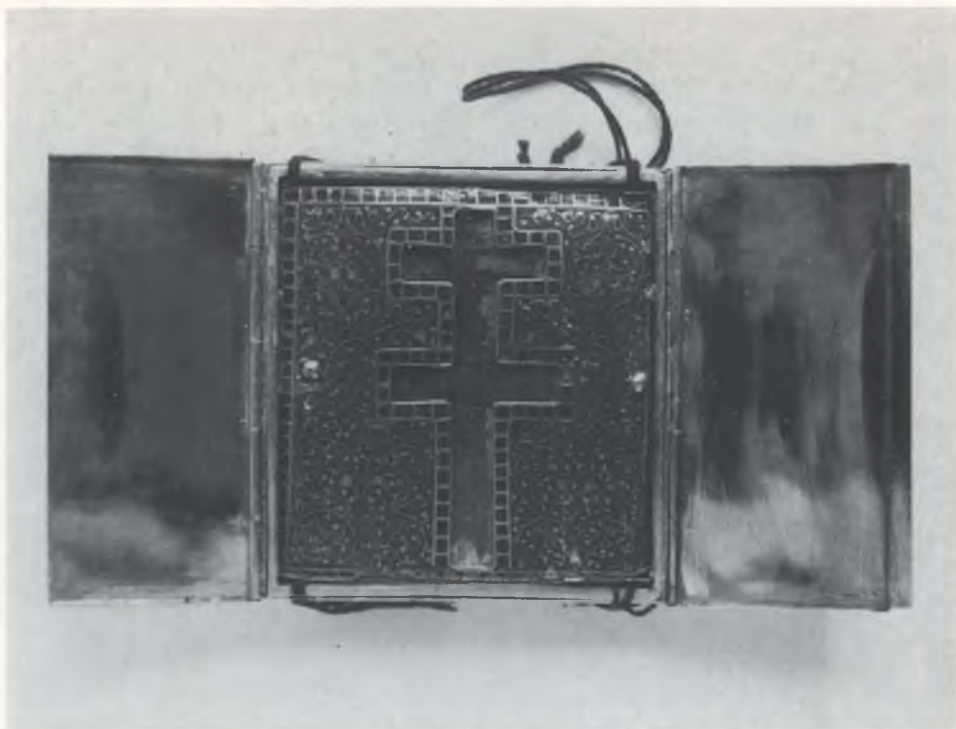
²⁴⁾ Baudonivia, *De vita sanctae Radegundis*, 16 w: MGH, *Scriptores rerum merovingicarum*, II, Ed. B. Krusch, Berlin 1888, s. s. 388.

²⁵⁾ Nie można wszakże całkiem wykluczyć, że dana relikwia znalazła się w krzyżu podarowanym przez nieznaną zresztą bliżej opatkę de Susly (inwentarz z 1420 r.: poz. 23).

²⁶⁾ Poitiers, Bibliothèque Municipale, ms. 547, fol. 165.

²⁷⁾ P. Skubiszewski, *La staurothèque de Poitiers*, „Cahiers de Civilisation Médiévale. Xe-XIIIe siècles”, 35, 1992 (w druku).

²⁸⁾ *Ibidem*.



98. Fragment staurotki bizantyńskiej emaliowanej z 2. poł. XI w. osadzony w tryptyku z 1821 r. Dawniej Poitiers, obecnie Saint-Benoît. Opactwo Sainte-Croix

Z VI wieku pochodzi jedno z najcenniejszych dzieł skarbca, drewniany, rzeźbiony pulpit z przedstawieniem *Maiestas Agni* na płycie czołowej (wys. pulpitu 16,5 cm; szer. płyty 26 cm — il. 99). Zabytek pojawia się po raz pierwszy w inwentarzu skarbca z roku 1674²⁹⁾, ale wolno przyjąć, że znajdował się tam od początku. Jest to jedyny przykład tego przedmiotu liturgicznego z tak wczesnej epoki, a jako rzeźbiony wyrób drewniany, nie ma on w sztuce Zachodu tego czasu żadnej analogii. Bardzo to utrudnia jego atrybucję. Nie należy jednak wykluczać jego powstania w samej Akwitanii. Przemawiają za tym pewne podobieństwa stylowe dekoracji rzeźbiarskiej pulpitu do sarkofagów akwitańskich. Dzieło ma także duże znaczenie dla badań ikonograficznych. Ozdabia je bowiem *Maiestas Agni*, przedstawienie niezbyt częste w sztuce chrześcijańskiej późnego antyku, a przy tym na pulpicie w Poitiers

²⁹⁾ X. Barbier de Montault, *op. cit.*, s. 141 (poz. 8). Przechowywany był wówczas wraz z innymi przedmiotami w relikwiarzu Świętych Niewiniątek, która to skrzynka znana jest również z inwentarzy z lat 1420 i 1476.



99. Pulpit drewniany z VI w. Płyta wierzchnia. Dawniej Poitiers, obecnie Saint-Benoît.
Opactwo Sainte-Croix

reprezentujące nieznaną gdzie indziej wariant tego tematu (krzyże, monogramy Chrystusa, symbole tetramorfu bez ksiąg)³⁰⁾.

Szóstego wieku sięga także krzyż z brązu (wys. 12,6 cm), niegdyś wykładany pastami szklanymi, emalią lub szlachetnymi kamieniami. Stanowi on przykład spotkania tradycji śródziemnomorskiej (forma krzyża o rozszerzających się ramionach) z ornamentyką wywodzącą się z kręgu germańskiego (rytowany zygzak na obrzeżu). Pozwala to na przypisanie dzieła Akwitanii, skąd znamy zjawisko podobnych związków. Krzyż był prawdopodobnie zamocowany na drewnianym trzonku i pełnił funkcję krzyża ręcznego, benedykcyjnego³¹⁾.

³⁰⁾ O tym temacie zob. H. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton N.J. 1977 („Studies in Manuscript Illumination”, 7), s. 42—53.

³¹⁾ Obszerniej o tym piszę w artykule *Une croix de bronze mérovingienne à l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers*, „Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest”, 4e série, 26, 1991/1992 (w druku).



100. Dwie fiołki-relikwiarze szklane (VI—IX w.?) i jedna z kryształu górskiego (X—XII w.) w oprawie z XIX w. Dawniej Poitiers, obecnie Saint-Benoît. Opactwo Sainte-Croix

Z najstarszym okresem w historii opactwa wiążą się także trzy szklane relikwiarze w kształcie flakoników (wys. 4,8 cm, 4,5 cm i 4 cm — il. 100). Xavier Barbier de Montault zidentyfikował największy z nich jako znane z inwentarzy naczynko zawierające olej z Krzyża Chrystusa (w rzeczywistości zapewne olej, którym obmywano relikwie Krzyża Świętego)³²⁾, średni — jako relikwiarz ziemi pobranej w Palestynie³³⁾, najmniejszy zaś — jako ampułkę z olejami z grobu św. Katarzyny³⁴⁾. Zabytki te należą do wielkiej rodziny małych relikwiarzy w kształcie flakoników, przywożonych niegdyś masowo ze Wschodu

³²⁾ X. Barbier de Montault, *op. cit.*, s. 279—280.

³³⁾ *Ibidem*, s. 277—278.

³⁴⁾ *Ibidem*, s. 278—280. — Inwentarz z r. 1420 (poz. 24) mówi o mleku św. Katarzyny.

przez pielgrzymów i do dziś przechowywanych w wielu skarbcach i zbiorach³⁵⁾. Fiolki z Sainte-Croix należą do najskromniejszych, wytwarzanych bez większej zmiany formy przez całe stulecia w Ziemi Świętej i w innych miejscach kultowych Wschodu chrześcijańskiego, co nie pozwala ich bliżej datować; cały długi okres późnego antyku i wczesnego średniowiecza wchodzi w rachubę. Obok tych trzech fiolek zachowała się jeszcze czwarta, wykonana z kryształu górskiego ciętego być może w okresie fatimskim i ujętego w srebrną oprawkę romańską zdobioną filigranem³⁶⁾.

Jednym z najwybitniejszych dzieł średniowiecznych, które niegdyś należały do klasztoru, jest przechowywany dzisiaj w Bibliothèque Municipale w Poitiers (Ms. 17) ewangeliasz karoliński z pierwszej ćwierci IX w. Przez E.A. Lowe³⁷⁾ i J. Porcher'a został on przypisany skryptorium w Amiens, ale jego dekoracja malarska wykazuje również pewne związki z iluminatorstwem uprawianym w klasztorze Saint-Germain-des-Prés w Paryżu ok. roku 820³⁸⁾. Przynależność kodeksu do klasztoru Sainte-Croix poświadczają dwa wpisy na jego kartach, jeden z X w., inny z roku 1635. W IX w. opactwo korzystało z nadań i darów dzieci i wnuków Karola Wielkiego, pozostawało też w bliskich związkach z klerem czynnym w otoczeniu królewskim, a jedna z córek Karola Łysego, Rotruda, była opatką.

³⁵⁾ V. Ascanu, Ampolla, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Red. A.M. Romanini, Roma 1991, s. 524—526.

³⁶⁾ Jest to dawny relikwiarz mleka Matki Boskiej, występujący już w inwentarzu z r. 1420 (poz. 29). — X. Barbier de Montault, *op. cit.*, s. 281—282.

³⁷⁾ E.A. Lowe, *Condices latini antiquiores. A paleographical Guide to Latin Manuscripts prior to Ninth Century*. VI, France-Abbeville, Valenciennes, Oxford 1953.

³⁸⁾ J. Pocher, La peinture provincial (régions occidentales), w: *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben*, III *Karolingische Kunst*, Red. W. Braunfels, H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, s. 61.

³⁹⁾ Atrybucję tę rozwijam w niepublikowanej notce katalogowej, zob. wyżej przyp. 20.

WPLYWY WSCHODNIE W UBIORACH NARODOWYCH ŚRODKOWEJ I WSCHODNIEJ EUROPY W XVI—XVIII WIEKU

Wpływy wschodnie na powstawanie i rozwój narodowych strojów w Rosji, Polsce, na Węgrzech, w Słowacji, Mołdawii i Wołoszczyźnie były już niejednokrotnie podkreślane z wyraźną tendencją do ich przeceniania. Były one znacznie słabsze i bardziej zróżnicowane aniżeli w krajach bałkańskich będących pod panowaniem imperium osmańskiego. W tym krótkim artykule podaję niektóre wyniki moich badań nad historią ubiorów naszej części Europy ukazanych szerzej w książce omawiającej po raz pierwszy w literaturze przedmiotu rozwój narodowych strojów¹⁾. Chodzi tu o ogólną charakterystykę ubiorów typu wschodniego, genezę ich wpływów na ubiory narodowe poszczególnych krajów i hipotetyczne ustalenie głównych ośrodków tych mód narodowych wraz z ich wzajemnymi powiązaniem.

Powierzchniowe podobieństwa pomiędzy wyglądem ubiorów krajów Bliskiego Wschodu i strojów narodowych wynikały głównie z długości i fałdzistości męskich ubiorów wraz ze zwyczajem nakładania paru kaftanów i okryć wierzchnich. Właśnie ta obfitość cennych tkanin, futrzanych podbić, obszyć pasmanteryjnych i haftów miała być świadectwem wysokiego statusu społecznego właścicieli tych strojów. O orientalizacji stroju szlacheckiego w Polsce na przełomie XVI i XVII wieku pisał Przemysław Mrozowski²⁾. Jednakże w tych ustaleniach brano nieraz pod uwagę tylko te najbardziej zewnętrzne cechy ubiorów narodowych. Podobieństwa te były powierzchniowe ale dostrzegali je obserwatorzy zagraniczni nie umiejący odczytać określonego kodu informacyjnego. Nie umiano także wytłumaczyć sobie potrzeby oznak oficerskich i słomianych powróseł żołnierskich dawanym polskiemu wojsku ubranym w stroje narodowe w bitwie pod Wiedniem. W licznych wcześniejszych bitwach wojska polskie znakomicie się odróżniały od tureckich a pod Wiedniem

¹⁾ I. Turnau, *History of Dress in Central and Eastern Europe in Sixteenth to Eighteenth Century*, Warszawa 1991.

²⁾ P. Mrozowski, *Orientalizacja stroju szlacheckiego w Polsce na przełomie XVI i XVII w.*, (w) *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986, s. 243—261.

chodziło o poinformowanie wojska niemieckich i austriackich, które mogłyby nie odróżnić sprzymierzeńców od wrogów.

Podstawową cechą tak wschodnich jak w ogóle wszelkich najprostrzych rozwiązań odzieżowych było wywodzenie ich kroju z wariantów uzyskiwanych w oparciu o prostokąt tkaniny. W odzieży wytwarzanej na krośnie pionowym ciężarkowym krótkie, parometrowe sztuki tkaniny były podstawą do jej sporządzania. Liczne zachowane tuniki koptyjskie i zabytki ze Skandynawii stanowią najlepsze przykłady tych rozwiązań krawieckich³⁾. Wzory te odegrały decydującą rolę w kształtowaniu się tak arabskiej jak i bizantyjskiej odzieży. Prostokątny krój ulegał stopniowo pewnym udoskonaleniom. Zamiast okrycia wkładanego przez głowę zaczęto stosować rozcięcie z przodu. Kołnierze zastępowano początkowo nakładanymi elementami w rodzaju ruskich ożereli. Modelowano także różne typy rozcięć aż do kosoworotki. Odzież rozszerzano klinami wszywanymi pod pachami i od pasa. Ubiory nieraz przedłużano z przodu lub z tyłu, lub krojono je tak aby jedna poła zachodziła na drugą. Rękawy krojono nieraz z szerokości tkaniny i wtedy dochodziły one najwyżej do łokcia. Doszywane rękawy przedłużano tak, że przykrywały one wierzchnią część dłoni, zwisały one nieraz do kolan lub do stóp, układano je w fałdy lub rozcinano i zarzucano na plecy. Te efekty można było uzyskać przy zastosowaniu prostego kroju. Konstrukcję prostokąta miały także szerokie szarawary i zapaski kobiece zastępujące zszywane spódnice. Ubiory narodowe przejęły tylko niektóre z tych wariantów a w Polsce i krajach należących do Królestwa Węgierskiego krawcy znali bardziej złożony krój z koła czy półkoli przyjęty z Europy Zachodniej już w okresie późnego średniowiecza.

Ubiory narodowe omawianej części Europy nie przyjęły trzeciej, najistotniejszej cechy ubiorów Wschodu a mianowicie ich niezmienności. W wielu azjatyckich a także afrykańskich krajach ubiory nie uległy żadnym zmianom przez wiele stuleci. W okresie od XVI—XVIII wieku mody zachodnioeuropejskie zmieniały się przeciętnie co kilka lat, zmiany sezonowe dotyczyły tylko pewnych ozdób czy dodatków. Natomiast ubiory narodowe w Polsce i Królestwie Węgierskim ulegały powolniejszym zmianom sięgającym paru dziesiątków lat. Stroje warstw wyższych można z dość znaczną dokładnością datować w określonych dziesięcioleciach, a w gorzej zbadanych krajach przynajmniej w ćwierćwieczach. W Polsce w XVIII wieku moda w zakresie szerokości i długości kontuszy i żupanów zmieniła się w okresach nie dochodzących do dziesięciolecia⁴⁾.

³⁾ D.K. Burnham, *Cut my cote*, Toronto 1983; M. Hoffmann, *Der ungenähte Rock in textilhistorischen Zusammenhang* (w) *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller Christensen*. Wyd. M. Flury i K. Stolleis, München 1981, s. 37—51.

⁴⁾ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Oprac. R. Pollak, Wrocław 1951, s. 490—494.

Wschodnia etymologia wielu nazw ubiorów narodowych przyczyniła się do przeceniania znaczenia tych wpływów. Rzecz wymaga zresztą dalszych badań. Podstawowe ustalenia odnoszące się do XVI wieku przyniosły opublikowane ostatnio wyniki badań Marii Borejszo. Wylicza ona wcześniejsze zapożyczenia niemieckie, łacińskie i czeskie. Zapożyczenia ornamentalne w polskich ubiorach datuje ona na wiek szesnasty. Nie były one jeszcze zbyt liczne w tym okresie⁵⁾. Okres sarmatyzmu zwiększył ich liczbę. Omawia je A.B. Mrozowska. Sądzi ona np., że nazwa *delia* pochodzi od tureckiego słowa *telej*⁶⁾. Jednakże w licznych inwentarzach ruchomości XVI i XVII w. znalazłam opisy *delii* i *teleji* jako zupełnie innych kaftanów czy okryć wierzchnich⁷⁾.

W historii ubiorów środkowej i wschodniej Europy opracowałam niewielki słowniczek, w którym ukazuję przesuwanie się znaczenia bliskich dźwiękowo nazw, które w każdym kraju od Węgier, Mołdawii, Słowacji czy Polski oznaczały inny ubiór. Podam tu jeden tylko przykład: kontus był w Turcji okryciem uszytym z wełnianej tkaniny, wkładanym przez głowę i noszonym głównie przez dworską służbę. Kontus na Węgrzech był obszernym okryciem noszonym w XVI w. na innych kaftanach i nie będącym wykwinnym lecz tylko roboczym okryciem. Kinteš w Słowacji był wierzchnim letnim okryciem kobiecym, zawsze uszytym z płótna. Kontesh w odzieży chłopskiej Mołdawii i Besarabii był długim wierzchnim okryciem uszytym z taniego futra pokrytego tkaniną. Natomiast contesul, contos, chintes, czy chintus, był już w XVI w. dworskim strojem noszonym w Mołdawii i na Wołoszczyźnie. Był to długi kaftan o prostym kroju, od pasa rozszerzany klinami, o krótkich i szerokich rękawach, sięgających najwyżej do łokcia, z prawą połą zachodzącą na lewą, niekiedy podbity futrem, noszony przez mężczyzn i kobiety. Żaden z tych wariantów nie oddawał znaczeniowo polskiego słowa kontusz i ubiory te pełniły na ogół odmienne funkcje odzieżowe. Kontusz ukraiński był podobny krojem do polskiego, podczas gdy słowo kontusz występujące na Białorusi już w XVI w. oddaje znaczeniowo inny ubiór⁸⁾. Takich przykładów przesuwania się znaczeniowego określonej nazwy, niezależnie od jej etymologii, można podawać wiele. Nazwy tkanin stosowanych na Węgrzech i w Polsce zostały omówione w dwóch artykułach⁹⁾. Zmieniały one w ciągu omawianych tu stuleci tak technikę wyrobu jak surowce z jakich je sporządzano.

⁵⁾ M. Borejszo, *Nazwy Ubiorów w języku polskim do roku 1600*, Poznań 1990, s. 77–84.

⁶⁾ A.B. Mrozowska, *Nazwy wschodniego pochodzenia w języku polskim*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, r. XXXIV, nr 3, 1986, s. 508.

⁷⁾ I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, rozdział II i III.

⁸⁾ Słowniczek z pracy podanej w przypisie I. Tam także bibliografia na podstawie której ustaliłam te nazwy.

⁹⁾ W.G. Endrei, *Tissus d'usage quotidien aux 16^e–18^e siecles (Etudo methodique)*, „Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens”, nr 16, 1962; I. Turnau, *Les tissus d'usage quotidien au XVIII^e siecle en Pologne*, tamże, nr 20, 1964.

Przejsć należy do analizy wpływów wschodnich w poszczególnych krajach, przede wszystkich zaś na Węgrzech, w Polsce i Rosji ustalając zarazem główne ośrodki mody kształtującej ich stroje narodowe. Zajmuję się tu tylko ubiorami męskimi, ponieważ kobiece szybciej zaczęły ulegać wpływowi zachodnio-europejskiej. Ubiór węgierski ukształtował stroje szlacheckie i w niewielkim stopniu mieszczańskie na terenie całego dawnego Królestwa a więc także w Słowacji, Siedmiogrodzie, Chorwacji, a jego naśladownictwa spotyka się także w Czechosłowacji, na Morawach, w Mołdawii, na Wołoszczyźnie, w Polsce a nawet sporadycznie w Rosji. Ten najbardziej charakterystyczny i strojny ubiór narodowy był wyjątkowo szeroko znany w Europie i jego krój spotyka się w podręcznikach krawieckich Szwajcarii czy Austrii, nie mówiąc już o Czechach¹⁰⁾. Powstał on na wyjątkowo złożonym podłożu etnicznym. A. Gáborján określiła dwa etapy wpływów orientalnych w węgierskim stroju. Pierwszy z nich sięga w głąb wczesnego średniowiecza co najmniej od osiedlenia się Węgrów w dolinie naddunajskiej w 896 r. Elementy starowęgierskiej, awarskiej i kumańskiej kultury są widoczne w kroju odzieży z przedłużanymi rękawami i splataniu męskich włosów w warkocze¹¹⁾. Wpływy tureckie ujawniły się dopiero w czasie pierwszych wojen w XV i później w XVI w. Rzemieślnicy zapoznali się już wcześniej ze wzorami złożonego zachodnio-europejskiego krawiectwa w XIV i XV w. W związku z tym nie stosowali oni jedynie rozwiązań prostego kroju, a ubiór męski podlegał dość częstym i wyraźnym zmianom mody.

Ustalenie ośrodka mody przekształcającego węgierski ubiór narodowy jest wyjątkowo trudne. Jego elementy rozwinęły się już na dworze króla Macieja Korwina Hunyadi (1458—1490). Jednakże stopniowo utrata niepodległości Królestwa Węgierskiego po 1526 r. sprawiła, że trudno mówić o wpływach dworskich na dalsze kształtowanie się narodowego stroju a jednak odegrał on decydującą rolę tak w zachowującym największą niezależność polityczną Siedmiogrodzie jak będącej pod panowaniem austriackim Słowacji. Podczas licznych powstań stał się uniformem najpierw walczących o niepodległość kuruców a później zrywów zbrojnych Emeryka Thökölego (1672—1679) i Franciszka Rakoczego (1703—1711). Nawet po ich upadku skracanie i upraszczanie się strojnego ubioru w ubożącym kraju nie spowodowały utraty jego odrębności. Może nawet niewielkie rozpowszechnienie wzorzyście tkanych pasów jedwabnych o wschodnim ornamentem można tłumaczyć niechęcią do przyjmowania tureckich wzorów. Powszechnie noszono pasy plecione z jedwabnych nici osadzonych w metalowych rurkach lub też wykonane techniką sprangu. W Słowacji noszenie stroju węgierskiego było

¹⁰⁾ J. Staňková, Rukopisné knihy krejčovských střihů, „Český” Lid, t. 57, 1970, s. 293—234.

¹¹⁾ A. Gáborján, Des éléments orientaux dans le costume hongrois, Association pour l'Etude et la Documentation des Textiles d'Asie, Symposium 1985, s. 40—53.



101. Węgierski dolman i mente obficie zdobione pasmanterią. Portret hr. Pawła Teleki z 1630 r.
Dziękuję p. Danucie Učnikovej za fotografię

manifestacją niezależności szlachty od wzorów lansowanych przez dwór wiedeński¹²⁾. Sądzę, że ośrodek mody narodowej stanowiła na Węgrzech wyjątkowo liczna szlachta stanowiąca jeszcze w początku XIX w. około 8% ludności (il. 101). W połowie XVII w. w większości ziemia należała do około 60 tysięcy rodzin szlacheckich, podczas gdy cała ludność liczyła około dwóch milionów¹³⁾.

Węgierski ubiór odegrał pewną rolę w tworzeniu się narodowego stroju polskiego. Cudzoziemcy podkreślali głównie podobieństwa. Jeden z nuncjuszy apostolskich pisał w 1565 r. o Polsce: „Ubiór narodowy jest prawie taki sam jak węgierski, ale lubią stroić się rozmaicie”. P. Duodo zauważył w 1592 r.: „Polacy mają swój własny ubiór zbliżający się do węgierskiego”. Wreszcie Węgier podróżujący po Polsce w początku XVII w. sądził: „Polskie ubiory męskie różniły się kiedyś od węgierskich, dziś tylko nieliczne spotykasz rozbieżności, jako, że obie strony znajdują upodobanie w tureckim stroju”¹⁴⁾. Te powierzchowne obserwacje cudzoziemców wychwytywały najbardziej zewnętrzne cechy strojów narodowych obu krajów. Wpływy węgierskie na rozwój ubioru polskiego zaznaczyły się najsilniej w XVI w. „Vestes husaronicae” wspomniano najwcześniej już w 1547 r.¹⁵⁾. Okres panowania Stefana Batorego przyniósł zwiększenie tych kontaktów. Polskie dołomany różniły się od węgierskich dolmanów mniejszą ozdobnością w zakresie ozdób pasomonicznych a może także różnicami w kroju. Interesująca jest sprawa wariantów kroju hazuki i węgierskiej hacoki. W źródłach z lat 1550—1551 dwa razy wspomniano o polskiej hacoce, a więc różniącej się od węgierskich¹⁶⁾. Istniała także wymiana handlowa w zakresie odzieży. W XVI w. był to dość znaczny eksport gotowych delii i żupanów z Polski na Słowację, na co się skarżył Sebastian Miczyński. Tak więc zbliżone wyroby krawieckie mogły służyć użytkownikom w obu krajach. Nie byłoby to jednak możliwe w XVIII w. Postacie Węgrów i Węgielek w polskich szopkach wyraźnie różniły się strojem przedstawianych tam handlarzy lekarstwami, druciarzy czy olejarzy¹⁷⁾.

Analiza wpływów wschodnich w polskim ubiorze dotyczyła na razie głównie zewnętrznych cech, jak podkreślana już długość, fałdzystość i ozdobność

¹²⁾ D. Učniková, *Historický portrét na Slovensku*, Bratislava 1980, s. 16—32.

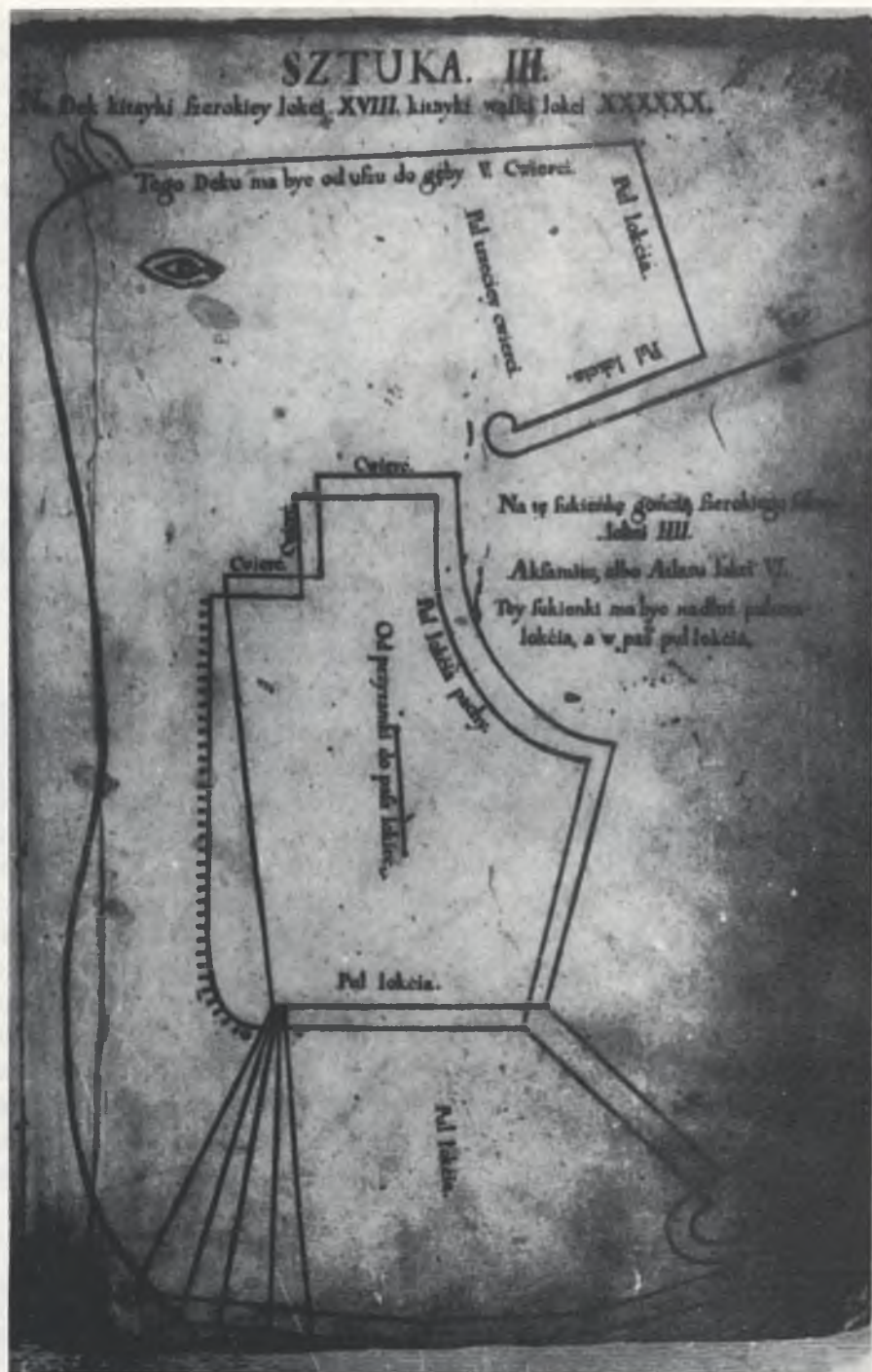
¹³⁾ L. Makkai, *La noblesse de la Hongrie historique à l'époque du féodalisme tardif (1526—1760)*, (w) *Noblesse française, noblesse hongroise XVI—XIX^e siècles*, Budapest 1981, s. 163—169; K. Fülöp-Németh, *Folk costume (w) Historic Hungarian costume from Budapest*, Manchester 1979, s. 47.

¹⁴⁾ Relacje nuncjuszków apostolskich i innych osób o Polsce od roku 1548 do 1690, t. 1, s. 170, t. 2, s. 265, Berlin 1864; Martona Csombora *podróż po Polsce*. Tłum. J. Ślaski, Warszawa 1961, s. 11; Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie. Wyd. J. Gintel, t. 1, Kraków 1971, s. 184.

¹⁵⁾ M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 395.

¹⁶⁾ *Kultttöetési szemelvények a nádasiak 1540—1550-es szamádaiból*, t. 2, Budapest 1959, s. 161, 165.

¹⁷⁾ K. Pieradzka, *Handel Krakowa z Węgrami w XVI w.*, Kraków 1935, s. 221; L. Hensel, *Postać Węgra w szopce polskiej*, (w) *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków historycznych i literackich*, Warszawa 1979, s. 111—119.



102. Wykrój deku i sukienki gończej z książki krawców poznańskich z XVII w. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Poznaniu, Cechy nr 253, sztuka III

męskich strojów¹⁸⁾. Za mało zajmowano się zagadnieniami różnic w kroju a także zmiennością w zakresie użytkowania różnych kaftanów i wierzchnich okryć. Zagadnienia te omawiam na podstawie analizy około pięciu tysięcy szlacheckich i mieszczańskich inwentarzy ruchomości (il. 102) w książce o ubiorach narodowych¹⁹⁾. Szczegółowa analiza kroju zachowanych polskich ubiorów narodowych i odczytanie go z bogatej ikonografii czeka jeszcze na swego badacza. Najlepiej opracowano zagadnienie wpływów wschodnich na pasy kontuszowe. Ustalenie znaczenia ich indyjskich, perskich, tureckich i ormiańskich pierwowzorów zawdzięczamy ostatnim pracom Marii Taszyckiej²⁰⁾. Należy sobie tu zadać trudne pytanie badawcze co do ośrodków mody w polskim ubiorze? Pamiętajmy, że tylko dwaj władcy: Stefan Batory (1576—1586), oraz Jan Sobieski (1674—1696) nosili stale strój narodowy. Wszyscy inni polscy królowie tak na codzień jak na uroczystości nosili stroje uszyte według kolejnych mód zagranicznych od włoskich, hiszpańskich do francuskich, czasem w ich niemieckim odcieniu. Ubiór polski wkładali oni na koronację, a Stanisław August i tego nie zrobił, choćby dla zjednania sobie szlachty. Tak więc sądzę, że moda na ubiór narodowy powstała i zmieniała się w kręgach szlacheckich, na pewno pod wpływami węgierskimi, tureckimi a nawet tatarskimi, ale w twórczym przetworzeniu pewnych tylko wzorów wschodnich w powiązaniu z rodzinnymi upodobaniami.

Na zakończenie należy postawić pytanie dotyczące ośrodków tworzenia się rosyjskiego ubioru narodowego panującego wszechwładnie w XVI i XVII w. Sprawa ta przedstawia się chyba najprościej. Można chyba jednoznacznie stwierdzić, że wzorce narodowej mody były w tym czasie, a nawet wcześniej, lansowane przez carski dwór i jego otoczenie (il. 103). Bojarzy stale przebywali na nim i ubożsi wypożyczali na uroczystości stroje z cesarskiej garderoby. Byli oni, jak w żadnym innym kraju, zależni od władcy. Sytuacja ta nie była porównywalna z lansowaniem mody francuskiej przez dwór Ludwika XIV. We Francji narzucano tam stałe zmiany a rosyjski ubiór narodowy oznaczał się wyjątkową zachowawczością. Michał Rabinowicz omówił ten ubiór w jednym rozdziale od XIII—XVII w. słabo podkreślając jego rozwój²¹⁾. To ujęcie wydało mi się zbyt wąskie i starałam się wyodrębnić pewne zmiany mody w XVI—XVII w. jednak były one nieliczne²²⁾. Pewne zachodnioeuropejskie a w końcu XVII w. i polskie wpływy na ten ubiór były tolerowane jedynie poza oficjalnymi wystąpieniami

¹⁸⁾ Mrozowski, op. cit.

¹⁹⁾ Turnau, Ubiór narodowy, op. cit.

²⁰⁾ M. Taszyccka, Polskie pasy kontuszowe, Kraków 1985: tejsze, Pasy wschodnie, Kraków 1990.

²¹⁾ M.G. Rabinowicz, odezda russkich XIII—XVIII vv. (w), Drevnaja odezda narodov vostočnoj Evropy. Materialy k istorikoetnograficeskomu atlasu, Moskva 1986, s. 63—111.

²²⁾ Turnau, History of Dress, op. cit., rozdział VII.



103. Rysunki D. Prochorova: 34. Odnoriadka. 35—36. Ochabien z przodu i z tyłu. Krój prosty z doszywanymi, przedłużanymi rękawami. P. Savvaitov, *Opisanie starinnych carskich utvarej, odežd, orużia, ratnych, dospiechov i konskavo pribora*, Sanktpetersburg 1865, t. 2, Risunki

dworskimi. Przyzwyczajenie poddanych do kształtowania swej sylwetki na skutek nakazów władców spowodowało przyjęcie zasadniczej zmiany i przebranie się bojarów i zamożniejszych mieszczan w strój zachodnioeuropejski po ukazie cara Piotra I w 1700 r.

Narodowy ubiór rosyjski był, obok mołdawskiego i wołoskiego, najbliższy wzorom wschodnim. Wynikało to z podkreślanej już małej jego zmienności i zastosowaniu rozbudowanych wariantów prostego kroju a zwłaszcza stosowania sfaldowanych na ramionach lub przedłużanych do kolan lub do ziemi doszywanych rękawów przy szerokim stosowaniu nakładanych kołnierzy. Także obfitość haftów i pasmanteryjnych obszyć przy szerokości i fałdzystości

męskich okryć była bliska wschodnim wzorom. Jednakże na skutek zachowawczości tych strojów były to w znacznej części wzory bizantyjskie, oraz pochodzące z czasów najazdów tatarskich. Także użytkowanie jedwabnych tkanin produkcji ośrodków w środkowej Azji wpływało na inny charakter wpływów wschodnich w tym wielkim kraju.

SAMUEL PRATT AND ARMOUR FAKING

The early 19th century saw a great revival in interest in armour both 'medieval' and 'gothic'; mainly for the decoration of country houses. Samuel Luke Pratt, trunmaker, upholsterer and importer of ancient furniture, with the versatility of an interior decorator, became one of the greatest dealers in armour in the 19th century. He supplied armour and furnishings for a magnificent re-enactment of a medieval tournament, held by Lord Eglinton in 1839. The armour he supplied comprised original pieces, many obtained from the Continent, replicas of 'gothic' armours and 'restorations' incorporating original pieces. By the mid century there was a lull in armour sales, while the demand for earlier pieces, such as helms, increased. Thereafter, a large number of outright fakes were sold by Pratt.

While arms and armour could be seen at the Tower, they could be bought at exhibitions held in London by Thomas Gwennap and his successor, Samuel Luke Pratt. Pratt was born in 1805 in Holborn where his father, also called Samuel, traded as a trunkmaker. In 1820 the business moved to 47 New Bond Street and Samuel Luke continued to trade at this address until his death. In fact the Pratt family traded from many addresses as they grew more prosperous. Samuel Luke was associated with his brother Henry at both 47 and 123 New Bond Street, and 19 Cockspur Street as 'upholsterers and camp equipage makers to their Majesties'. Gradually Samuel Luke moved away from the trunkmaking side of the business to deal in furniture and armour.

He took great care with the displays of his exhibitions. For the refurbishment of his new gallery at 3 lower Grosvenor Street, he employed the architect L.N. Cottingham, famous for his 'gothic' Snelston Hall, Derbyshire. He designed for Pratt 'a truly Gothic Apartment'¹⁾. It was at this gallery that Pratt held an 'Exhibition of Ancient Arms and Armour' in 1838, the year in which Lord Eglinton announced his tournament. Pratt's lyrical preface to the catalogue of his exhibition epitomises the excitement that people felt in seeing and handling weapons of medieval knights:

¹⁾ *The Times*, 16 April 1838.

'The rapid growth of a taste for Literature and the Fine Arts, which the last half century has developed, as well in this country as in the continental nations of Europe, has naturally been productive of an increased spirit of research into the manners and institutions [sic], civil and military, of our ancestors. There is nothing to enquirers of this class, (and perhaps to the public generally) more illustrative and interesting than Collections of the Armour and Weapons of that period of bygone time, known as the Middle Ages.

To gaze on the plumed casque of the Mailed Knight equipped for the Tournament, and to grasp the ponderous mace, yet encrusted with the accumulated rust of centuries, cannot fail to inspire admiration for the chivalrous deeds of our ancestors'²).

Samuel Luke Pratt inspired, generated and sold the fakes. He did not, however, fabricate the pieces himself. Thomas Grimshaw seems to have actually made the armour for Pratt. Grimshaw was the son of a brazier also called Thomas, who moved from Lancaster to work in London. A year younger than Pratt, Thomas Grimshaw was born in Clerkenwell in 1806, where he seems to have lived and worked all of his life. In 1838 he rented a house at 33 Eyre Street Hill, Clerkenwell, and listed his profession as 'Tinplate worker'. In 1833 he moved to Whiskin Street and now he called himself 'armourer'. In 1846 interestingly enough, he sold, a 'waist belt of early date and an antient prick spur', directly to the Tower³). This seems to be the only occasion that he worked independently of Pratt, and unfortunately it has not been possible to trace the pieces. By 1848 he rented a large house in Dorrington Street which included a separate room large enough to be a workshop. In 1859 he was still working as an armourer in Penton Place, Pentonville Road.

In the Royal Armouries, HM Tower of London, is a scrapbook of drawings, which includes a number of loose-leafed pages⁴). The scrapbook has the name 'Thomas Grimshaw' pasted on the outside. Most of the loose drawings show identifiable Pratt fakes inscribed with the spurious provenances that Pratt invented. One of them is initialled 'TG', and it is possible that these sketches were Grimshaw's own, though nothing else in Grimshaw's own hand seems to have survived.

Pratt was a trader, and he now had a craftsman working for him. What he needed was scholarly approval and acceptance of his pieces. From 1848 to 1876 he regularly exhibited pieces himself at meetings of the British Archaeological Association which were then reported in the *Journal*. It was in this *Journal* that J.R. Planché, FSA, antiquarian and scholar, vouchsafed the fakes,

²) Anon (S.L. Pratt) *Catalogue of the Exhibition of Ancient Arms and Armour*, No. 3. Lower Grosvenor Street, London, 1838.

³) Public Record Office, WO44 305.

⁴) Royal Armouries, I. 143.

knowingly or otherwise. Planché certainly admired and respected Pratt, and in 1857 they worked together to put together the Manchester Exhibition of arms and armour. In the privately printed catalogue, Planché lavishly acknowledged Pratt's help: 'I avail myself of this opportunity to tender my thanks to Mr Samuel Pratt of Bond Street, not only for the careful and punctual execution of the work he contracted to do; but also the energy and loyalty with he laboured to promote by every means in his power the success of the Exhibition'⁵⁾. At a meeting of the British Archeological Association in 1848, Pratt exhibited a helmet. Planché arrived prepared at the meeting with original drawings 'representing helmets of the same character and observed that this was the only specimen of such a helmet that he had ever seen and believed they were of the greatest rarity'⁶⁾. On at last one other occasion Planché exhibited a fake Pratt/Grimshaw helmet to the Association, presumably on behalf of Pratt. What is difficult to establish is whether Planché was knowingly a collaborator of Pratt. As a respected scholar, he was certainly useful to Pratt.

These pieces were quickly accepted and purchased for display in many gothicised halls and houses. Two of the largest collectors of these forgeries Robert Curzon and Lord Londesborough, both of whom published their collections⁷⁾. These were widely read. Robert Curzon, later the 14th Baron Zouche, was a noted paleographer and antiquary. He described some of his collection of helmets in the *Archeological Journal*, the journal of the Royal Archeological Institute of Great Britain and Ireland.

Pratt sold him an astonishing variety of early helmets purportedly from the 9th to the 15th centuries, which Curzon justified in his article. 'It is to be observed, that almost all the early helmets, which are described in the following pages, were made each for one particular knight or noble, according to his idea of what was suitable for his own wear, consequently, although the general type of the period when these ancient pieces of armour were made is readily perceived, each particular specimen varies in its details, and no two helmets of the same date are exactly alike'. However even he had difficulties with one of his helmets. 'I have never seen any other helmet precisely like this; but I imagine, from its high crown and general character, that it must belong to the latter part of the 14th century'.

⁵⁾ J.R. Planché, *Some Account of the Armour and Weapons, exhibited amongst the Art-Treasures of the United Kingdom at Manchester in 1857*. London, privately printed, 1857.

⁶⁾ *Journal of the British Archeological Association*. Vol. III, 1848, p. 59.

⁷⁾ R. Curzon (Baron Zouche), 'Notices of Armour in the Middle Ages, and especially of a series of Early Helmets preserved in the Armoury at Parham Park, Sussex'. *Archeological Journal*. Vol. XXII, London, 1865, pp. 1—14.

Lord Zouche, 'Notices of Early Helmets preserved in the Armoury at Parham Park, Sussex'. *Archeological Journal*, Vol. XXVIII, London, 1871, pp. 203—209.

F.W. Fairholt, *Miscellanea Graphica: Antiquities in the possession of Lord Londesborough*, London, 1856.

Curzon displayed his collection in his Baron's Hall in his house at Parham Park, Sussex. The helmets were displayed on a high shelf which ran around the Hall. Curzon owned over seventy-five helmets; every single one was a fake ild to him by Pratt. Many of his pieces were linked to romantic heroes of the past: the armour of Sir Thomas de Sandford (1190), the helmet of Little John (1240) and one of Sir Henry he Bohan, killed by Robert Bruce.

Grimshaw did not examine closely any of the very few extant early medieval helmets. Curzon's articles are interesting because they suggest Grimshaw's sources of inspiration. Curzon writes: 'These rare specimens are of the greatest interest to artists and students of historical antiquities, and exactly resemble the representatives on early tombs which have been so correctly drawn and described in Stothard's *Monumental Effigiers*⁸⁾. This is not surprising. Stothard's work was certainly studied by Grimshaw, for the very accurate illustrations of military effigies. Curzon further explains of his collection of helmets: 'as they are all English... they may be considered as interesting memorials of the history of this country; as well as affording of the exact accuracy in which the real armour was copied, on the monumental effigies of the middle ages'.

Curzon was therefore of the opinion that helmets portrayed on monumental effigies are accurate because they so closely resemble his helmets. The reverse possibility that his helmets were fake based on the effigies, Curzon never considered. Grimshaw copied effigies, selas, manuscripts, and other representation in books; and then used his own imagination.

An examination of the extant helmets is revealing. In the Royal Armouries are two helmets that are particularly interesting because the Tower purchased them directly from Mr Pratt himself. G. Stavy, Chief Clerk, wrote to the Board of Ordnance on 22 October 1851⁹⁾.

'I Have now to state that Mr S. Pratt of Bond Street has two helmets of extreme rarity being of greater antiquity than anything of the kind now in the Tower... Mr Pratt informs me that he has an opportunity of sending the two helmets to Paris feeling confident that the authorities there will gladly purchase them for their museum if we do not secure them. Mr Pratt asks £100 for the helmets, but perhaps he would take £85. If added to the Tower Armoury they would be a most valuable addition to the more ancient and rare portion of the collection and would fill voids in the chronological series, which at present renders our collection inferior to those of foreign governments'.

In October 1851 the Board authorised the purchase of the helmets, (for only £80) '... as it appears to be an opportunity of acquiring a valuable addition to the collection of armour at the Tower, which may not occur again'.

One of the helmets is a great basinet¹⁰⁾ which was then exhibited o the Archeological Society by John Hewitt according to whom it was 'Said to have

⁸⁾ C.A. Stothard, *The Monumental Effigies of Great Britain*, London, 1817.

⁹⁾ Public Record Offices, WO 44.305.

¹⁰⁾ Royal Armouries, XXXL5.



104. Fake basinet of the „14th century” made by Grimshaw and sold by Pratt, Royal Armouries
XXI.5. Board of Trustees of the Royal Armouries

been brought from Donnington Castle in Berkshire, and to have belonged to Sir Richard de Abberbury, lord of that castle, who was guardian of Richard II during his minority'¹¹). It has already been noted that Pratt always tried to associate the helmets with romantic heroes of the Middle Ages.

The basinet (Plate 104), of an improbable and impractical form, is far larger and heavier than any real helmet. It weight 12lb 6oz. This is very heavy for a helmet: the Great Helm of the Black Prince in Canterbury Cathedral, for example, weights only 5lb 12oz. The right pivot of the visor was deliberately cracked to give an impression of some age. The spring catch at the brow is surprising, and Mr Hewitt commented on it, saying: 'A curious contrivance appears in front of the bassinet, not hitherto noticed either in real or fictitious examples — a bolt whith being forced by a spring through an aperture in the metal keeps down the visor when once it has been drawn over the face'. One of the problems with wearing armour is that of overheating (hence the use of ventilation holes). Visors of helmets were designed to be raised with ease. The spring-catch on this helmet is designed to keep the visor down. In effect, the wearer is trapped, as it is nearly impossible to get an arm round the pointed visor to release it.

Once this particular visor is down, it is nearly impossible to see through the sights, and this is typical of Pratt fakes. They do not actually work as helmets, but as they were intended purely for show in Gothic halls this was unnecessary.

Constructionally, this helmet is poor and typical of Grimshaw's work. It appears to have been crudely fashioned from rolled sheet iron — in places one can see the markings left by the rollers on the surface. The main edges of the plates are not turned over wire of finished in any way, but are simply left as sharp edges. The surface has neaer been polished and has been patinated by a black coating of oil and earth which in 1927 was peeling off to reveal active red rust; it has now successfully rusted completely.

There were, of course, very few original helmets with to compare such pieces; and naturally these fake helmets were compared to each other. Robert Curzon authenticated Pratt fakes in his collection by refering to this basinet, which was also illustrated, with its spurious provenance in the Grimshaw scrapbook. As late as 1909 two line drawings were reproduced by C. Ashdown: one as a helmet of c. 1400, with the visor and one as a helmet of c. 1415, without it¹²).

The other helmet that was purchased with the basinet from Pratt was a helm (XXI.)¹³). Hewitt stated that it was curious to observe how small a difference in weight existed between the two. He described this helm in words that are clearly Pratt's own explanations. 'Much of the damage sustained by

¹¹) *Archeological Journal*, Vol. IV, 1852, p. 93.

¹²) C.H. Ashdown, *British and Foreign Arms and Armour*, London, 1909, p 173, p. 194.

¹³) *Royal Armouries*, XXI.1.



*found in the ruins of Lynsford Castle
Kent.*

*Supposed to be the Helmet
of Falst de Bont.*

now at Warwick castle

105. Drawing of a fake helmet from the Grimshaw scrapbook, Royal Armouries I.143, with a spurious provenance. Board of Trustees of the Royal Armouries

the Tower example has resulted from wantonness, and ignorance of its worth as an historical relic. It was latterly used by the peasants in their village festivities. The last relic of the grim Baron of the 13th century — a sturdy extorter, perhaps, of Magna Charta — was lighted up with a candle, and made to figure at the top of the Maypole in rural merry-makings'.

Hewitt commented on the helmet's great age, writing, 'As far as I know, it is the most ancient example of a medieval helmet yet on record. A flat-topped helmet of nearly equal antiquity has been lately added by Lord Brooke to the interesting collection at Warwick Castle'.

The Warwick helm is indeed 'of nearly equal antiquity'; it is a classic example of a Pratt fake. It is illustrated in a drawing in Grimshaw's, together with its spurious provenance (Plate 105). There is splendid account of this helmet in the *Journal of the British Archeological Association* to which association on 7 August 1851 'Mr S Pratt exhibited a helmet of the early part of the 13th century. It was found at the foot of a stone staircase, or flight of steps, by some workmen whilst clearing away the ruins of Eynsford Castle, Kent. Mr Planché congratulated the Association upon the remarkable fact that, during the last two years they had the good fortune to see upon their table the most interesting series of helmets that had ever been exhibited in this country'¹⁴). Planché compared this helm with one of Stothard's engravings of an effigy in Furness Abbey, Lancashire.

The account in the *Journal* continued as follows:

'A few months previously a helmet of the immediately succeeding period, the reign of Edward I, had been exhibited to them by Mr Knight of Clerkenwell. Every means had been taken to throw discredit upon that interesting relic. Rival dealers had asserted that it was, „made out of old boiler plates”, and Mr Planché had been told there were persons who would: „take him to the man who made it”, etc. etc. Mr Planché had tested all this evidence, and had ascertained its utter falsity'.

Pratt's good fortune could not last. Scholars did, at last, become suspicious.

Another Pratt/Grimshaw piece, this time with the ventilation bores arranged in a jolly smile, is now in the Royal Armouries (XXI.4)¹⁵). It weighs a hefty 9lb 9oz. In an article in the *Archeological Journal* 1866, it was described as bearing 'a considerable resemblance to the fine example in the Parham collection...[which] belongs undoubtedly to the first half of the 14th century'¹⁶). The Parham helmet is, of course, a fake.

¹⁴) *Journal of the British Archeological Association*, Vol. VI, 1851, p. 443.

¹⁵) Royal Armouries, XXI.4.

¹⁶) *Archeological Journal*, Vol. XXIV, 1867, p. 314-6.

This helmet is important because it appeared in the famous exhibition of 1880 entitled 'Ancient Helmets and Examples of Mail'¹⁷⁾. It was compiled by the Baron de Cosson and William Burges and was fundamental in that, as they stated in the preface; 'The exhibition... was planned with the object of bringing together as many types as possible, so as to facilitate a comparative study of the helmets of different periods and countries'.

In the catalogue of the exhibition, the helmet is described thus:

'A more glaring forgery the author has never met with. It is simply made of sheet iron, and the corrosion, which is considerable, is that of the most transparently modern kind. It is unpractical in all its details, and the most marked feature about all these English forgeries of early helms is their complete inapplicability to the purposes for which they would have been intended... One of the principal objects Mr Burges had in view in promoting the idea of an exhibition was to prove how vast a number of forgeries had been current in this country for years past, and have found their way even into the best collections... As a rule the more impudent the forgery, the more circumstantial was the story which it made its appearance. The peculiar speciality of England has been early helms of every imaginable form and long toed sollerets'.

Pratt and Grimshaw were not, however, named in the exhibition catalogue. It was not until 1922 that they were publicly exposed. In that year G.F. Laking published vol. 5. of his *Record of European Armour and Arms*¹⁸⁾. He wrote:

'As soon, therefore, as the Earl of Londesborough, the Earl of Warwick, the Lord Zouche [Curzon], and in a far lesser degree the Tower of London authorities, began to show discrimination in their collecting of armour and weapons, and strove to get XIVth and even XIIIth century examples of our ancestors' military equipments, one London fabricator in particular at once commenced supplying their forged equivalents'.

Laking then quoted Planché's discussion of a Pratt helm, purportedly that of King Stephen¹⁹⁾. Planché bemoaned the fact that 'this most interesting and, at present, unique relic of ancient English armour was coldly rejected by the authorities at the Tower, and allowed to go to Paris, where it now enriches the Musée d'Artillerie! If any doubt existed of its authenticity, it would be dissipated by an examination of another which, strange to say, is in our national armoury'.

¹⁷⁾ Baron de Cosson and W. Burges, *Ancient Helmets and Examples of Mail* (a catalogue of the objects exhibited in the rooms of the Royal Archeological Institute of Great Britain and Ireland, June 3rd-16th 1880), London, 1881.

¹⁸⁾ G.F. Laking, *A Record of European Armour and Arms through Seven Centuries*, Vol. V, London, 1922, pp.11-133.

¹⁹⁾ J.R. Planché, *The Cyclopaedia of Costume*, London, 1876.

The latter is the helm (XXI.1) referred to earlier which is similar to the one shown in Plate 105. The two helms are almost identical. It is interesting that Laking did not in any way believe that Planché knew they were fakes. 'If then such an accomplished authority as the late Mr Planché took these poor fakes seriously, and was impressed by their supposed histories, little wonder is it that they crept into many of the collections of armour and weapons that were then being formed.'

Laking then actually named the faker: 'All this mass of so-called early armament was, of course, spurious, and can, in our opinion, be ascribed without exception to the fertile brain of one man — we may say artist — a certain Mr Grimshaw. The producer in question was a veritable Cagliostro in his capacity for distorting historical facts and in his power of compelling belief in his forgeries; but since he has long been dead this disclosure of his name is not likely to be resented by his descendants.'

In 1927 Sir James Mann, who has acquired the Grimshaw scrapbook, wrote to the aged Baron de Cosson about a portrait, purportedly of Grimshaw himself, which he had purchased at the same time. The Baron de Cosson replied:

'I knew old Pratt fairly well and his son later, but I am not aware that I ever saw Grimshaw... Old Pratt used to show me Grimshaw's helms (church helms he called them) but he never pressed them on to me. I think he kept Grimshaw as much in the background as possible. The probabilities would be that the portrait represents him. Anyway, it represent an ill-favoured looking scoundrel²⁰⁾.

In the years following the exposure of Pratt by Laking, it became common to condemn almost any piece of early armour which appeared on the market as a fake. In May 1974, a great helm appeared at auction at Sotheby's. It was unknown before the sale, and no provenance was recorded²¹⁾. The sale catalogue reads as follows:

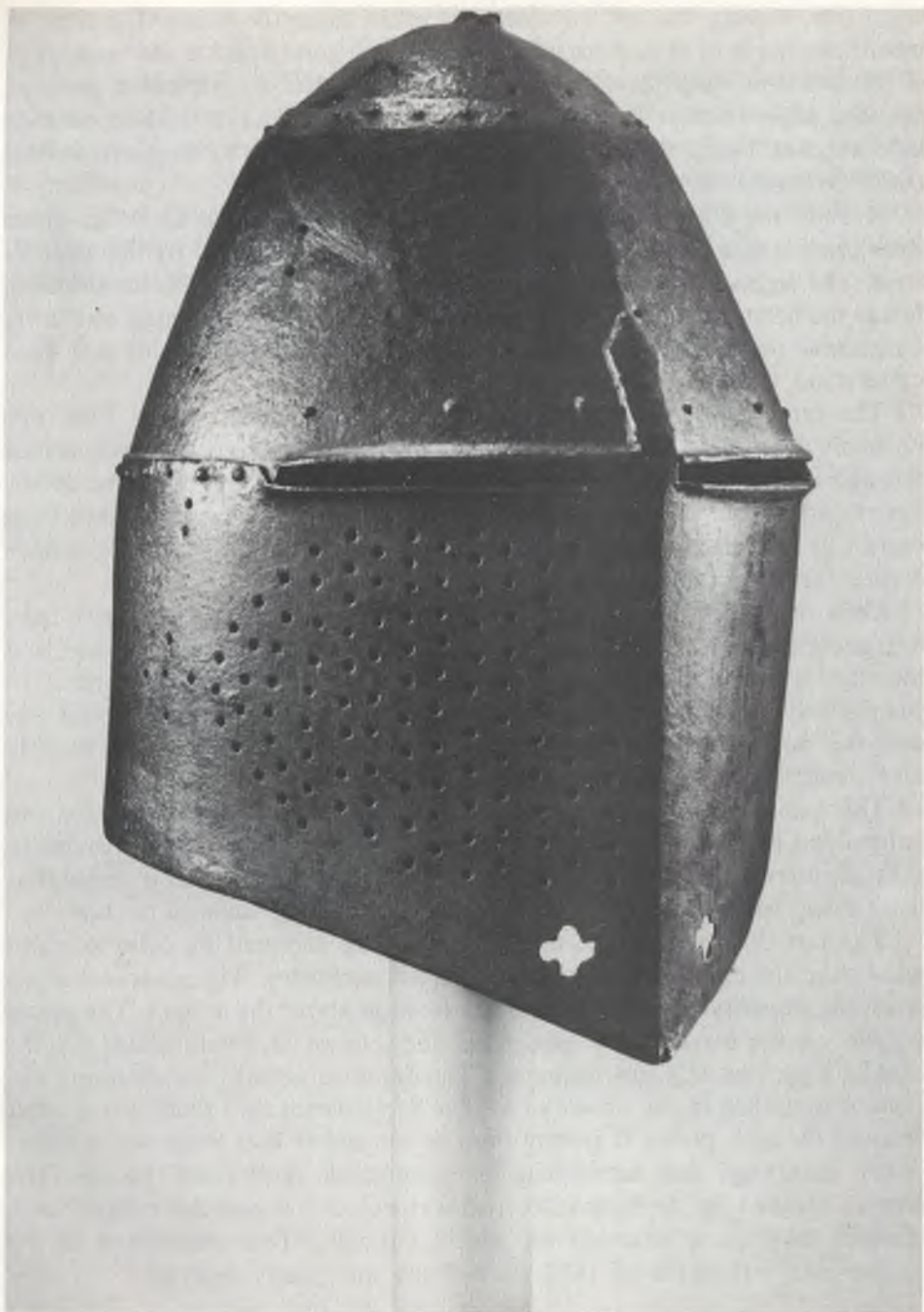
'LOT 185. A tilting Helmet in the style of the third quarter of the 14th Century, possibly by Pratt, formed from three plates, plain upper and central plates the latter with eye slot, the lower plate with pointed front decorated on either side with a quatrefoil motif, the right side with numerous breathing holes, 19th Century, rusted overall, the upper plate partly eroded away.'

However, this helmet is not a Pratt/Grimshaw piece. In fact, it is not a fake at all, but it is now generally accepted as a genuine helm of the fourteenth century (Plate 106).

Briefly, it is different from the fakes in the following ways: First, it is not grotesque in form with widdly exaggerated parts. It is practical. If it is worn it is possible to see through the vision slit, and it clears the wearer's shoulders instead of trapping them. The ventilation-holes are grouped together on the

²⁰⁾ Royal Armouries, Library archive.

²¹⁾ I was bought at the auction by P. Dale Limited and subsequently purchased by the Royal Armouries, IV.600.



106. Genuine helm of the fourteenth, Royal Armouries IV.600. *Board of Trustees of the Royal Armouries*

right side, leaving the left side smooth, which faces the lance. The helm is beautifully made in three parts and, as with much good armour, the lower edge is finished by being turned inwards around a wire to present a smooth, rounded edge. There is nothing here that does not have a practical purpose. At the front, lower edge are two quatrefoil holes through which a toggle of a chain could be passed to secure the helm to the breastplate.

Around the crown of the helm are numerous pairs of small holes. There were used to lace on a cap of maintenance which was topped by the wearer's crest. The sights are formed with strongly flanged edges to protect the eyes. Inside the helm can be seen traces of a lining band to which a lining was sewn. Grimshaw never bothered with such details, and probably did not even understand them.

The crown of the helm is pieced with a large uneven hole. This was probably done some time after the original owner had died. A spike was driven through the hole and a crest attached for display above a tomb. All the details mentioned above, as well as the funerary adaptation would only have been known by looking closely at real helmets — whereas Grimshaw seems to have derived his inspiration chiefly from drawings and effigies.

Only two other English great helms of this type are extant and both have firm provenances: one is that of the Black Prince in Canterbury Cathedral, and the other is that of Sir Richard Pembridge originally at Hereford Cathedral. In fact the Royal Armouries great helm so closely the Pembridge helm that it was probably made in the same workshop. The two helmets differ in weight by only four ounces.

This great helm's appearance on the open market was both unexpected and unheralded, and its origins remain a mystery. The fact that it was attributed to Pratt is interesting as it shows the swing of the pendulum from disbelief that these fakes could exist to attributing nearly anything unusual to him.

The fact that so many of these helmets were accepted by collectors and scholars in the middle of the nineteenth is not surprising. The ignorance arose not from stupidity but from lack of information about the subject. The pieces arrived on the market at a time when the interest and enthusiasm for the Middle Ages was only just beginning. The desire to actually see the arms and armour described in the novels of Walter Scott meant that there was a great demand for such pieces. It is important to remember that Pratt was a major dealer in fittings and furnishings for fashionable 'gothicised' houses. The interest aroused by the Gothic Revival was not of a superficial nature but it inspired scholars to examine the object critically. This culminated in the fundamental exhibition of 1880 when Pratt was finally exposed.

ACKNOWLEDGES

The author is indebted to the following for their assistance in the preparation of this article: Ian Eaves for his unfailing advice and encouragement, Thom Richardson for many valued comments, Jeremy Hall and John Penna for help with the photographs, Julie Walker and Denise Ferry for preparing the typescript. A special debt of gratitude is due to Sarah Barter Bailey for her considerable help and advice and in drawing the author's attention to the Grimshaw scrapbook.

Bibliografia prac drukowanych Zdzisława Żygulskiego jun.

1954

Tarcza renesansowa w Zbiorach Czartoryskich. Przyczynek do dziejów kolekcjonerstwa polskiego, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. II, Kraków 1954, s. 149—172.

1956

Światła Stambułu, „Życie Literackie”, nr 12, 18 marca 1956, s. 2.

1957

Uzbrojenie w „Hołdzie pruskim” Matejki, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. III, Kraków 1957, s. 21—64.

Naręczak turniejowy w Zbiorach Czartoryskich, „Arsenał”, nr 1, Kraków 1957, s. 2—7.

1959

Jubileuszowa Wystawa Puławska 1809—1959, Puławy 1959.

Sztuka islamu (arabska, perska, turecka), opracowanie skryptu wykładów Tadeusza Mańkowskiego, wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1959, s. 3—176.

Zbrojownia Czartoryskich, „Muzealnictwo wojskowe”, t. I, Warszawa 1959, s. 85—97.

Ze studiów nad dawną sztuką siodlarską, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. V, Kraków 1959, s. 41—108.

1960

Zbiory Czartoryskich. Zbrojownia, Kraków 1960.

Pamiętki wawelskie w zbiorach puławskich, „Studia do dziejów Wawelu”, t. II, Kraków 1960, s. 377—413.

Wschód w zbiorach wawelskich. Uwagi w związku z wystawą, „Przegląd Orientalistyczny, nr 4, Warszawa 1960, s. 427—431.

1961

150-lecie Puław, „Muzealnictwo”, nr 10, Poznań 1961, s. 8—23.

Italian Arms, Armour, and Insignia in Poland, „Armi Antiche”, Torino 1961, s. 19—44.

1962

Dzieje Zbiorów Puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. VII, Kraków 1962, s. 5—265 (praca doktorska).

1963

Zbroja Albrechta niderlandzkiego, „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego”, cz. 1, Kraków 1963, s. 14—31.

1964

Geneza i typologia buław hetmańskich, „Muzealnictwo wojskowe”, t. II, Warszawa 1964, s. 239—288.

„Lisowczyk” Rembrandta, studium ubioru i uzbrojenia, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 2, Warszawa 1964, s. 83—111.

1965

Rembrandt's „Lisowczyk”. A Study of Costume and Weapons, „Bulletin de Musée National de Varsovie”, nr 2—3, Warszawa 1965, s. 33—67.

Shakespeare's Chair and the Romantic Journey of Isabel Czarotryska, „Apollo”, nr 11, Londyn 1965, s. 392—397.

Myśliwstwo i jeździectwo w sztuce. Katalog wystawy w Puławach urządzonej przez Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1965, s. 1—25.

1966

Skarby sztuki orientu. Katalog wystawy urządzonej w Puławach przez Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1966, s. 1—27.

1967

Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim, (w:) Romantyzm. Studia nad sztuką 2 poł. XVIII wieku i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967, s. 43—55.

1968

Chorągwie tureckie w Polsce na tle ogólnej problematyki przedmiotu, „Studia do dziejów Wawelu”, t. III, Kraków 1968, s. 363—453 (praca habilitacyjna).

Hiszpańskie proporce okrętowe z czasów króla Filipa II, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. IX, Kraków 1968, s. 127—148.

Zbiory Czarotryskich. Przewodnik, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1968, s. 5—123.

1969

Ze studiów nad „Dumą z gronostajem”. Styl ubioru i węzły Leonarda, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 1, Warszawa 1969, s. 3—40.

Broń jako dzieło sztuki, seria „Nauka dla wszystkich”, Kraków 1969, s. 3—35.

(wspólnie z A. Czerwińskim)

The Palace Armoury of Valletta, Malta, UNESCO, Paris, July 1969 (serial nro 1314).

Odpowiedź w kwestii „Lisowczyka”, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 2, Warszawa 1969, s. 227—228.

1970

(w jęz. japońskim)

Złoty wiek oręża polskiego. Katalog wystawy urządzonej dla Japonii, Tokio 1970.

The Palace Armoury of Valletta, (w:) The Order of St. John. Katalog wystawy urządzonej przez Council of Europe w Valletcie na Malcie, Valletta 1970, s. 70—73.

1971

Kilka uwag na temat wartości kopii, (w:) Oryginał, replika, kopia. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 26—27 września 1968, Warszawa 1971, s. 128—146.

1972

Kostiumologia, wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1972, s. 5—236.

Turkish Trophies in Poland and the Imperial Ottoman Style, „Armi Antiche”, numer specjalny, Torino 1979, s. 25—81 (tamże pełna, włoska wersja rozprawy).

Polish Karabela Sabre, biuletyn VI Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowej, Zurych 1972.

1973

Mikołaj Kopernik. Przewodnik po wystawie jubileuszowej, Kraków 1973. Princes Isabel and the Czartoryski Museum, „Connoisseur”, Londyn 1973, s. 15—24.

Polska tradycja rycerska. Wstęp do katalogu wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, Malbork 1973, s. 7—20.

Obraz „Bitwa pod Orszą” — pogranicze fikcji i prawdy (streszczenie referatu wygłoszonego na sympozjum bronioznawczym urządzonym w Łodzi przez IHKM PAN w r. 1972, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, nr 2, Warszawa 1973, s. 281—282.

The Winged Hussars of Poland, (w:) Arms and Armour Annual, t. I, wyd. Digest Books, Inc., Northfield, Illinois 1973, s. 90—103.

Badania nad rzemiosłem artystycznym, (w:) Wstęp do historii sztuki. Przedmiot, metodologia, zawód, cz. I, Warszawa 1973, s. 495—506.

Elements of Islamic Culture in the so called Polish Sarmatism of the 16th—18th centuries, biuletyn XXIII Kongresu Historii Sztuki (CIHA), Granada 1973.

[1974]

Somatyczne i semiotyczne uwarunkowania mody ubiorów, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, nr 1, Warszawa 1974, s. 107—112.

(w jęz. japońskim)

Arcydzieła polskiej klutury. Katalog wystawy urządzonej w Japonii, Tokio 1974.

Obraz rycerstwa w miniaturach Biblii Maciejowskiego, (w:) Sztuka i ideologia w. XIII, Ossolineum-Wrocław 1974, s. 193—204.

[1975]

Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu, Warszawa 1975, s. 5—336 (wydanie drugie: Warszawa 1982).

Rozwój badań nad uzbrojeniem o cechach artystycznych u nas i zagranicą, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 1, Warszawa 1975, s. 69—71.

Le Premier Régiment de Cheval-Légers Polonais de la Garde de Napoleon I^{er} — uniformes et armes, historie et légende, biuletyn VII Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowej, Paryż 1975.

Magyar enlékek a Krakkói Czartoryski Múzeumban (Zabytki węgierskie w krakowskim Muzeum Czartoryskich), „Lengyelország”, nr 7, Warszawa 1975.

Portretul polonez. Wstęp do katalogu wystawy urządzonej dla Rumunii, Bukareszt 1975.

[1976]

Wazowie w Polsce. Wstęp do katalogu „Sztuka dworu Wazów w Polsce” (w jęz. polskim i angielskim), wyd. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków 1976, s. 13—30.

(w jęz. szwedzkim)

Vasadynastien i Polen. Wstęp do katalogu wystawy „Zygmunt Waza i jego synowie” urządzanej w Sztokholmie, Sztokholm 1976.

(w jęz. angielskim)

Ad memoriam regum Sveciae, red. Lena Nordström, „Varia”, Svenska Vapen-historiska Sällskapet, nr 1—2, Stockholm 1976.

Polska tradycja rycerska i Pan Tadeusz. O dwóch wystawach Muzeum Narodowego w Krakowie, „Muzealnictwo”, nr 23, Poznań 1975, s. 20—28.

Hasła do katalogu wystawy: Kurfürst Max Emanuel, Bayers und Europa um 1700, Monachium 1976.

[1977]

Z ikonografii księcia Józefa — narodziny i wędrówka mitu bohatera, (w:) Ikonografia romantyczna, Warszawa 1977, s. 251—283.

Arstidene: Polsk landskapsmaleri de siste 100 er, Oslo 1977.

Cztery pory roku, Opole 1977.

Recenzja dwóch prac: L. Kajzer, Uzbrojenie i ubiór rycerski w średniowiecznej Małopolsce w świetle źródeł ikonograficznych, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976; Z. Wawrzonowska, Uzbrojenie i ubiór rycerski Piastów Śląskich od XII do XIV w., „Acta Archaeologica Lodziensia”, nr 25, Łódź 1976, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, nr 2, Warszawa 1977, s. 282—285.

Przeszłość przyszłości. Sto lat Zbiorów Czartoryskich w Krakowie, „Życie Literackie”, nr 1, 2 stycznia 1977, s. 3.

[1978]

Miecz i kapelusz poświęcany króla Jana III Sobieskiego, „Studia do dziejów Wawelu”, t. IV, Kraków 1978, s. 333—360.

Karabela i szabla orla, „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego”, cz. VII, Kraków 1978, s. 16—37.

Średniowieczna zbroja szydercza, (w:) Sztuka i ideologia wieku XV, Warszawa 1978.

Zasługi Zbigniewa Bocheńskiego w badaniach nad dawną bronią i barwą, „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego”, cz. VII, Kraków 1978, s. 7—14.

O trzech wystawach dynastycznych w 1976 r., „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 2, Warszawa 1978, s. 193—200.

Stan badań nad polskim mundurem wojskowym, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 4, Warszawa 1978, s. 417—425.

Military Museums and Collections of Militaria in Poland, biuletyn VIII Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowej, Warszawa 1978, s. 7—16.

Trofea wiedeńskie, „Studia Wilanowskie”, t. III—IV, Warszawa 1978, s. 99—114.

Neljä vuodeneiká (Cztery pory roku), Oulu 1978.

1979

The Battle of Orsha, (w:) Art, Arms and Armour, An International Anthology, wyd. R. Held, Chiasso (Szwajcaria) 1979—80, s. 108—143.

Zarys historii Zbiorów Czartoryskich, (w:) Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich, Warszawa 1979, s. 5—43 (to samo w wersjach językowych: angielskiej, niemieckiej, francuskiej i rosyjskiej).

Islamic Weapons in Polish Collections and Their Provenance, (w:) Islamic Arms and Armour, wyd. R. Elgood, Londyn 1979, s. 213—238.

The Polish Embassy to Istambul, 1677—78. Documents and Iconography, „Artis Turcica”, Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst, München vom 3. bis 7. September 1979. II. Kunsthandwerk (ed. Maris), s. 664—671.

Hasła dotyczące broni polskiej i orientalnej w: Enciclopedia Ragionata delle Armi, (red. C. Blair), Milano 1979.

(w jęz. serbskim)

Portret kobiety w Polsce od XVII do XX w. Katalog wystawy, Belgrad 1979.

(w jęz. japońskim)

Wystawa polskich narodowych skarbów sztuki, Tokio 1979.

Tokio i polonica japońskie, „Życie Literackie”, nr 41, 14 października 1979, s. 1 i 11.

Idea Muzeum Narodowego, „Życie Literackie”, nr 44, 4 listopada 1979, s. 7.

Muzea w Japonii, „Życie Literackie”, nr 44, 25 listopada 1979, s. 5 i 11.

Cztery pory roku w malarstwie polskim. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, Legnica 1979.

1980

Some Problems Concerning Historic Flags. Biuletyn Symposium Conservation of Flags, Rijksmuseum-Amsterdam 1980, s. 10—15.

Kolekcjonerstwo starej broni, „Lamus”, jednodziółka Krakowskiego Klubu Kolekcjonerów, czerwiec 1980, s. 15.

ICOM 1980 w Meksyku, „Życie Literackie” 1980.

Muzeum Narodowe Antropologii w Meksyku, „Życie Literackie”, 1980.

Recenzja pracy: H. Lilejko, Srebra warszawskie, Warszawa 1979, „Kronika Warszawy”, nr 2/42, Warszawa 1980, s. 179—181.

1981

„Bitwa pod Orszą”. Struktura obrazu, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XII, Warszawa 1981, s. 85—132.

Wydarzenie pod znakiem Fuengirola w 1810 r., (w:) Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dedicata, Warszawa 1981, s. 687—692.

W kraju muzeów i archeologii. Konferencja Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM w Meksyku, „Życie Literackie” nr 4, 25 stycznia 1981, s. 12.

Dotknięcie historii. Meksykańskie Narodowe Muzeum Antropologii, „Życie Literackie”, nr 5, 1 lutego 1981, s. 7.

Polish female portraits (17th—20th century), National Pinakotheki and Alexander Soutzos Museum, Attens 1981.

24 Years of IAMAM. Biuletyn IX Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowej, Waszyngton 1981.

1982

Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa, Warszawa 1982, s. 7—213.

Stara broń w polskich zbiorach, Warszawa 1982: (wydanie drugie: Warszawa 1984).

Jan Matejko jako znawca broni, „Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego”, cz. 8, Kraków 1982, s. 51—75.

(wspólnie z M. Gradowskim)

Słownik polskiej terminologii uzbrojenia historycznego, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”. Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Seria B, t. LXXI, Warszawa 1982.

(wspólnie z A. Nadolskim i J. Teodorczykiem)

Glossarium Armorum. Arma Defensiva. Wersja polska międzynarodowego słownika uzbrojenia, wyd. IAMAM, Graz 1982.

1983

Broń wschodnia. Turcja. Persja. Indie. Japonia, Warszawa 1983, s. 5—175 (wydanie drugie: Warszawa 1986).

Oriental and Levantine Firearms, (w:) Pollard's History of Firearms, wyd. C. Blair, Feltham, Middlesex (Anglia) 1983, s. 425—462.

Exhibition System of Arms and Armour. History and Modern Trends. IV międzynarodowe sympozjum IAMAM, Musée de l'Armée, Paryż 1983.

Prawda i legendy o wiedeńskiej Odsieczy. Wywiad z J. Domańskim, „Życie Literackie”, nr 3, 16 stycznia 1983, s. 3.

Londyński barbakan. Sejm muzeów i turniej królewski, „Życie Literackie”, nr 43, 1983.

O trzech wystawach jubileuszowych Odsieczy Wiedeńskiej w roku 1983 (w Warszawie i Krakowie), „Kwartalnik Historyczny”, nr 4, Warszawa 1984, s. 917—932.

Odkrywanie sztuki tureckiej. VII Międzynarodowy Kongres Sztuki Tureckiej, „Trybuna Ludu”, nr 226, 1983.

Turcy pod Wiedniem „Życie Literackie”, nr 26, 26 czerwca 1983, s. 9.

Sobieski na Wawelu. Wywiad z K. Strzelewiczem, „Gazeta Krakowska”, nr 214, 10 września 1983, s. 1 i 9—10.

Odsiecz na Wawelu. Wywiad z L. Mazanem, „Przekrój”, 11 września 1983, s. 12—14.

Trofea wojny z Turcją roku 1683, „Hejnał Mariacki”, nr 9, Warszawa, wrzesień 1983, s. 19—21.

1984

Armour as a Symbolic Form, „Waffen-und Kostümkunde”, München-Berlin 1984, zeszyt 2, s. 77—96.

Turkish Militaria in the Light of Exhibitions of 1983, „Waffen-und Kostümkunde”, München-Berlin 1984, zeszyt 2, s. 139—145.

Problemy architektury muzeów, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XIV, Warszawa 1984, s. 287—295.

Jan Sobieski — His Politics, Weaponry, and Wars, Biuletyn X kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowej „17th Century. War, Weaponry, and Politics”, Sztokholm 1984, s. 201—212.

Orientalizm, „Życie Literackie”, nr 20, 13 maja 1984, s. 1 i 12.

Przestrzeń muzealna, (w:) Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981, Warszawa 1984, s. 243—255.

Vienne 1683, „Uniformes”, Paris, marzec—kwiecień 1984, s. 12—19.

XIII Konferencja Generalna ICOM w Londynie. 24 VII—2 VIII 1983, „Muzealnictwo”, nr 28/29, Warszawa 1984, s. 162—165.

Udział Stowarzyczenia Miłośników Dawnej Broni i Barwy w nowej serii wydawniczej KAW, „Arsenał polski”, Kraków 1984, s. 1.

Polonya' da Türk Sanati (Sztuka turecka w Polsce), w: „Yeni Boyut”, nr 3/21, Ankara, Mart 1984, s. 22—24.

Wojciech Kossak — wizja żołnierska, „Kraków”, magazyn kulturalny, nr 4, Kraków 1984, s. 28—29.

Przedmowa do książki: J. Kruczek i T. Włodarska, Życie dworskie w Pszczynie (1765—1846), Pszczyna 1984, s. 7—8.

VII Międzynarodowy Kongres Sztuki Tureckiej, Warszawa-Kraków, 20—25 września 1983, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 1, Warszawa 1984, s. 109—112.

1985

Perspektywy muzealnictwa, „Życie Literackie”, nr 31, 4 sierpnia 1985, s. 4.
Waterloo, „Życie Literackie”, nr 40, 6 października 1985, s. 1 i 12.

Kazimierz na nowo odkryty. Recenzja wystawy, „Gazeta Krakowska”, nr 19, wrzesień 1985, s. 1 i 3.

Chopin — pamiątki po nim. Recenzja wystawy, „Gazeta Krakowska”, nr 241, 14 październik 1985, s. 1 i 3.

Husaria w bitwie pod Wiedniem, „Arsenał polski” (Tryumf wiedeński 1683), Kraków 1985, s. 20—23.

Utopiona w Bosforze, „Gazeta Krakowska”, nr 300, 24—26 grudzień 1985, s. 4 i 7.

Izabela Czartoryska. W 150-lecie śmierci, „Życie Literackie”, nr 25, 23 czerwca 1985, s. 3.

Turkish Art in Poland, „Boyut-Dimension”, Ankara 1985.

1986

Obraz raju w sztuce islamu, (w:) Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1983, Warszawa 1986, s. 19—41.

Das Heer- und Militärwesen der Jagiellonen, artykuł w katalogu wystawy: Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386—1572, Schallaburg 1986.

Fenomen Kossaków — romantyczne ucieczki i powroty, „Życie Literackie”, nr 33, 17 sierpnia 1986, s. 1 i 10.

Nil, „Życie Literackie”, nr 11, 16 marca 1986, s. 1 i 13.

Adam Jerzy Czartoryski. Folder wystawy w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1986.

January Suchodolski — malarz polskiej historii. Folder wystawy w Muzeum w Jaworze, Jawor 1986.

Stefan Batory. Folder wystawy w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie, Kraków 1986.

Pamięć długiego trwania. Wypowiedź na temat Muzeum Śląskiego, „Panorama”, nr 13, 30 marca 1986, s. 17—18.

Krakowowi wierny. Wspomnienie o Tadeuszu Dobrowoskim, „Rocznik Krakowski”, t. LII, Kraków 1986, s. 144—146.

1987

Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego, Warszawa 1987. Wersja angielska: An Outline History of Polish Applied Art, Warsaw 1987.

Ceremonialność dworu bizantyńskiego, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”, t. IV, Pszczyna 1987, s. 7—36.

Obojczyk husarski i ryngraf konfederacki w zbiorach dra Józefa Malejki, „Pro Arte”, Nowy Jork, Autumm 1987, s. 69—71.

Sztuka kontra muzeum, (w:) Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987.

1988

Uwagi o Rolce Sztokholmskiej (tamże pełna wersja angielska), „Studia do Dziejów Dawnego Uzbrojenia i Ubioru Wojskowego”, cz. 9—10, Kraków 1988, s. 7—38.

Hagia Sophia przez szlachtę polską opisana, (w:) Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu, Warszawa 1988, s. 590—597.

Pamiętki po Tadeuszu Kościuszcze (w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie), „Arsenał polski”, Kraków 1988, s. 36—38.

(wspólnie z T. Kusionem)

Stan badań nad szablą, Sesja naukowa SMDBiB, Muzeum Okręgowe w Lublinie, Lublin 1988.

Książę Józef Poniatowski. Folder wystawy w 175-lecie Bitwy Narodów, Zbiory Czartoryskich, Kraków 1988.

(tłumaczenie i adiustacja tekstów włoskich)

Broń i zbrojni. Broń w sztuce i płatnerstwo tokańskie późnorennesansowych Włoch ze zbiorów Muzeum Bardini i Galerii Corsi we Florencji. Katalog wystawy w Sukiennicach, Kraków 1988.

Odsiecz Wiedeńska 1983 (tekst polski i angielski, liczne tablice), Kraków 1988, s. 5—39.

(wspólnie z H. Wieleckim)

Polski mundur wojskowy, Kraków 1988, s. 1—416.

Sztuka turecka, Warszawa 1988, s. 1—230.

Akcenty tureckie w stroju Batorego, „Folia Historiae Artium”, t. XXIV, Kraków 1988, s. 61—77.

Krakowskie batoriana, „Rocznik Krakowski”, t. LIV, Kraków 1988, s. 91—106.

O próbach muzealnictwa współczesnego w związku z projektami Muzeum Śląskiego w Katowicach, „Ziemia Śląska”, t. I, Katowice 1988, s. 49—58.

1989

Dydaktyczne i wychowawcze funkcje wystawiennictwa muzealnego, (w:) Muzea a nauczanie i wychowanie, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”. Ośrodek Dokumentacji Zabytków, seria B, t. LXXXV, Warszawa 1989.

Wspomnienie o Adamie Łabinowiczu, „Kolekcjoner polski”, dodatek do czasopisma „Relaks”, nr 4, kwiecień 1989, s. 17.

Bruno Thomas (nekrolog), „The Mohonk Currier”, biuletyn IAMAM, nr 1, Amsterdam 1989.

Sztuka islamu w zbiorach polskich, Warszawa 1989, s. 5—45 (liczne tablice).

Muzea biograficzne wielkich artystów, „Muzealnictwo”, nr 32, Warszawa 1989, s. 27—32.

Dziecko w malarstwie polskim (słowo wstępne i wybór obrazów), Warszawa 1989.

1990

Odsiecz wiedeńska 1983, (w:) Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy, t. I, Kraków 1990, s. 41—79.

Fizjonomika i portretowanie, (w:) Portret. Funkcja, forma, symbol, Warszawa 1990, s. 9—29.

Dom Gotycki w Puławach jako gabinet osobliwości, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie”, t. VI, Pszczyna 1990, s. 82—108.

Spacer po Lwowie, „Ilustrowany Kurier codzienny”, Kraków marzec 1990.

Scottish Mercenaries in Poland in the 17th century. Biuletyn XII kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Broni i Historii Wojskowej w Glasgow, 1990.

(w jęz. niemieckim)

Sigismund III. — Sobieski — Stanislaus. Goldene Freiheit — Die Zeit der polnischen Wahlkönige. Katalog wystawy w Schlosshof, Marchfeld (Austria), 1990.

Turkish Art in Poland, (w:) Seventh International Congress of Turkish Art (red. T. Majda), Warszawa 1990, s. 285—292.

Założenia teoretyczne wystawiennictwa muzealnego w świetle osiągnięć współczesnej nauki, „Muzealnictwo”, nr 33, Warszawa 1990, s. 3—11

[1991]

Szkockie inspiracje ogrodowe księżnej Izabeli Czartoryskiej, (w:) Sztuka a natura. Materiały XXXVIII sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23—25 listopada 1989 roku w Katowicach, Katowice 1991, s. 321—328.

Urbs celeberrima, „Kraków”, magazyn kulturalny, wydanie specjalne w jęz. angielskim w związku z konferencją KBWE w Krakowie, Kraków 1991, s. 4—6.

Costume Style and Leonardo's Knots in the Lady with an Ermine, (w:) Leonardo da Vinci. Lady with an Ermine, Vienna-Cracow 1991, s. 24—27.

Dom Gotycki w Puławach, „Przeszłość przyszłości”. Informator NZSS Solidarność w Instytucie Uprawy i Gleboznawstwa w Puławach, 30 października 1991.

Samurajowie. Folder wystawy urządzonej w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków, listopad 1991- styczeń 1992.

Broń i zbroje, tłumaczenie książki Michela Byama „Arms α Armour”, London 1988, wyd. polskie Warszawa 1991.

Turquoise Period of Ottoman Goldsmith's Art. Biuletyn IX Międzynarodowego Kongresu Sztuki Tureckiej, Stambuł 1991.

Die Austrica in polnischen Sammlungen. In Memoriam Brunonis Thomas. Biuletyn sympozjum IAMAM w Heeresgeschichtliches Museum w Wiedniu, 1991.

Wstęp do książki: E. W. Said, Orientalizm, Warszawa 1991, s. 7—19.

Nauka i technika w miniaturach orientalnych, (w:) Sztuka i technika. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991, s. 81—96.

[1992]

O polskim orientalizmie, (w:) Orient w sztuce polskiej. Katalog wystawy urządzonej w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1992, s. 7—19.

Ottoman Art in the Service of the Empire, „New York University Press”, New York and London 1992.

Jak Matejko cesarza poniżył, (w:) Sztuka i historia. Materiały Sesji Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992, s. 73—94.

Chwała na medal czyli historia orderów najkrótsza, „Przekrój”, nr 18, 3 maja 1992, s. 14—15.

* * *

w druku:

Wielka księga husarii, Warszawa

Hetmani Rzeczypospolitej, Kraków

Broń starożytna. Grecja. Rzym. Galia. Germania, Warszawa

Sławne bitwy w sztuce, Warszawa



7726/III3a



