

„POD NIEBEM PÓŁNOCY”

MUZEUM ZAMOJSKIE W ZAMOŚCIU

„POD NIEBEM PÓŁNOCY”

Z dziejów polsko-włoskich związków artystycznych



ZAMOŚĆ 2010

Książka jest zbiorem referatów wygłoszonych podczas konferencji naukowej
w Muzeum Zamojskim w Zamościu 23 czerwca 2010 r.

Redakcja naukowa i opracowanie:
Piotr Kondraciuk

© *Copyright by Piotr Kondraciuk*
© *Copyright by Muzeum Zamojskie w Zamościu*

ISBN 978-83-60893-20-3

Muzeum Zamojskie w Zamościu
22-400 Zamość, ul. Ormiańska 30
www.muzeum-zamojskie.pl

Druk i oprawa:

Konferencja zrealizowana w ramach projektu
ZAMOŚĆ - LETNI SALON SZTUKI LUBELSZCZYŹNY
współfinansowanego ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego
w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Lubelskiego na lata 2007-2013



**PROGRAM
REGIONALNY**
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



WOJEWÓDZTWO
LUBELSKIE

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI FUNDUSZ
ROZWOJU REGIONALNEGO



„POD NIEBEM PÓŁNOCY”

Pod takim tytułem odbyła się w Zamościu w dniu 23 czerwca 2010 r. konferencja naukowa, poświęcona wzajemnym związkom sztuki włoskiej i polskiej. Zamość - najbardziej włoskie z polskich miast, zwane Padwą północy i perłą renesansu jest miejscem, gdzie związki te są do dziś widoczne. Wystarczy wspomnieć założenie urbanistyczne miasta idealnego, kościół katedralny z zachowanymi detalami wnętrza oraz kamienice podcieniowe w rynku.

Kontakty Zamościa z kulturą włoską datują się od początków powstania miasta. Jan Zamoyski, późniejszy kanclerz i hetman wielki koronny, zetknął się z kulturą włoską podczas studiów na Uniwersytecie w Padwie, gdzie zdobył gruntowne wykształcenie i wysoką kulturę artystyczną. Zapewne w Padwie lub Wenecji zrodziła się koncepcja budowy miasta - twierdzy, przyszłej stolicy dóbr rodowych. Realizację tego wielkiego przedsięwzięcia powierzył Zamoyski włoskiemu architektowi, Bernardowi Morando, pracującemu wcześniej przy budowie zamku królewskiego w Warszawie. Ten mało dotychczas znany architekt otrzymał od polskiego magnata wyjątkową szansę, której pozazdrościć mu mogło wielu wybitnych włoskich urbanistów. W „dalekim kraju” stworzył miasto budzące zachwyt współczesnych i potomnych. Morando nie był jedynym Włochem pracującym dla Jana Zamoyskiego. Znany rzeźbiarz Santi Gucci, twórca m.in. nagrobka króla Stefana Batorego w katedrze wawelskiej, zaprojektował fontannę do ogrodu pałacowego. Dalekie echa twórczości tego rzeźbiarza i architekta do dziś możemy odnaleźć w zdobieniach niektórych portali zamojskich kamienic. Obrazy do ołtarza głównego kolegiaty zamojskiej malował jeden z najbardziej wziętych ówczesnie malarzy - weneccjanin Domenico Tintoretto, syn i kontynuator słynnego Jacopo. Artyści włoscy rytowali i malowali także portrety kanclerza. Byli wśród nich weneccjanin Giacomo Franco, rzymianin Jacopo Lauro i florentyńczyk Cristofano dell'Altissimo. W kontaktach Zamoyskiego z artystami pobudki estetyczne nie odgrywały większej roli. Ten wybitny erudyta i polityk traktował sztukę instrumentalnie, dlatego chciał mieć dzieła wykonane przez „co najprędniejszych”. Nie przypadkowo więc i Morando, i Gucci, mieli związki z dworem królewskim, a sława Tintoretta sięgała daleko poza granice Serenissimy - jak nazywano wówczas Republikę Wenecką. Panegirystów, do jakich należy zaliczyć Jacopa Laurę, Zamoyski traktował wyniośle i nie zabiegał o ich względy. Jego syn Tomasz postępował podobnie. On też zabiegał o artystów znanych na dworze królewskim. Sztukaterie w kaplicy rodowej wykonał na jego zlecenie Jan Chrzyciel Falconi, a obrazy do kościoła w Kraśniku malował malarz sprowadzony z Wenecji na dwór królewski - Tomasz Dola-bella, polecony królowi przez Antonio Vasilacchiego. Architektem nadwornym drugiego ordynata był również Włoch, Andrea dell'Aqua. Obok architektów, malarzy i rzeźbiarzy na dworze zamojskim pracowali także przedstawiciele innych zawodów - muzycy, ogrodnicy, lekarze. W okresie największego rozkwitu Akademii Zamojskiej w początkach XVII wieku wykładali w niej profesorowie sprowadzeni z Włoch, a epitafium jednego z nich - franciszkańskiego teologa Dominika Convalisa z Neapolu z jego portretowym popiersiem w kaplicy kościoła katedralnego świadczy do dziś o bliskich związkach Zamościa ze słoneczną Italią.

Miejsce do rozważań nad polsko-włoskimi związkami artystycznymi nie zostało więc wybrane przypadkowo, chociaż tematyka konferencji nie należy do nowatorskich, a badania nad związkami artystycznymi Rzeczypospolitej z Półwyspem Apenińskim mają długą historię. W odniesieniu do Zamościa zgłębiał to zagadnienie prof. Jerzy Kowalczyk, pozostawiając w swoim dorobku szereg fundamentalnych prac opublikowanych także we włoskich periodykach naukowych. Na gruncie polskim problematyka ta znalazła się m.in. w kręgu zainteresowań środowiska toruńskiego, skupionego wokół nieodżałowanej pamięci prof. Zygmunta Ważbińskiego, by przypomnieć choćby wydany pod jego redakcją zbiór studiów „Malarstwo weneckie 1500-1750” (Toruń 2001), i innych środowisk uniwersyteckich, zwłaszcza Krakowa i Warszawy. Badania nad sztuką włoską w Polsce trwają nieprzerwanie niemal od dwu stuleci, poczynając od prac profesora Uniwersytetu Warszawskiego Sebastiana Ciampiego, przynosząc ciągle nowe odkrycia zarówno artystów jak i ich dzieł. W tym kontekście na uwagę zasługuje wydane w ostatnim okresie przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego obszerne studium p.t. „Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek” (Warszawa 2004), ze wstępem prof. Juliusza A. Chrościckiego, podsumowującym dotychczasowe badania na tym polu.

Zamojska konferencja wpisuje się w nurt tych badań zarówno miejscem jak i tematyką. Przedstawione podczas obrad i opublikowane wystąpienia uzupełniają je o nowe wątki. Na konferencji przedstawiono referaty z różnych dziedzin artystycznych: grafiki, malarstwa, rzemiosła artystycznego, architektury i konserwacji zabytków.

Waldemar Deluga opisuje rzadkie dzieła graficzne Andrea Mantegni w polskich kolekcjach. Dzieła tego artysty znajdujące się poza granicami naszego kraju zostały dokładnie opisane i są znane badaczom. Prace znajdujące się w zbiorach polskich nie były dotąd przedmiotem odrębnych opracowań.

Kamilla Pijanowska w swoim wystąpieniu poruszyła interesujący aspekt inspiracji włoskich ilustratorów grafiką polską, na podstawie wydanej w r. 1831 w języku włoskim „Storia della Polonia” Bernarda Zaydlera.

Malarstwa dotyczyły wystąpienia Sławomira Majocha, Pietro Dandini (1646-1712), nadworny malarz Medyceuszy i jego związki z Rzeczypospolitą (nie opublikowany w niniejszym tomie), oraz piszącego te słowa, o włoskich inspiracjach w malarstwie sakralnym na obszarze Ordynacji Zamojskiej w 1 połowie XVII wieku.

Najliczniej reprezentowany jest blok poświęcony rzemiosłu artystycznemu.

Agnieszka Bender opisała wzorzyste tkaniny z herbami zamawiane we Włoszech przez polską szlachtę, wśród których znalazły się także zabytki zamojskie - komplet szat liturgicznych zamówiony we Florencji przez Jana Zamoyskiego.

Aleksandra J. Kasprzak przypomniała warszawski epizod hutnika szkła *cristallo*, weneccjanina Gaspara Brunoro, pracującego na dworze królewskim Władysława IV.

Aż trzy opublikowane artykuły dotyczą włoskiego meblarstwa. Tematyka ta rzadko prezentowana jest na wystawach muzealnych i w specjalistycznych publikacjach, stąd też jej obecność na kartach tej książki jest szczególnie cenna.

Tematyką mebli włoskich w zbiorach warszawskich zajęli się Stefan Mielezkiewicz i Dorota Gutkowska, Anna Feliks oraz Barbara Grątkowska-Ratyńska. Anna Feliks podjęła dodatkowo złożony problem falsyfikacji mebli w XIX i na początku XX w. na potrzeby rynków antykwarecznych na przykładzie działalności znanego antykwareusza Szymona Szwarza.

Jacek Feduszka przypomniał włoskich wojskowych w służbie Rzeczypospolitej w XVI i XVII w., wśród których było wielu architektów, projektujących obok „*architecturae militaris*” także budowle cywilne.

Prezentowany zbiór studiów zamyka artykuł Andrzeja Gaczoła, omawiający wpływ włoskich doświadczeń w ochronie zabytków na powstanie i kształt praktyki konserwatorskiej w Polsce, szczególnie aktualny w świetle prowadzonych ostatnio w Zamościu prac rewaloryzacyjnych.

Oddając w ręce czytelników to bogato ilustrowane opracowanie mamy nadzieję, że spotka się ono z życzliwym przyjęciem w środowisku naukowym i muzealnym oraz wśród szerokiego kręgu miłośników sztuki i kultury włoskiej.

Zarówno organizacja konferencji, jak i ukazanie się drukiem tych materiałów nie byłyby możliwe bez finansowego wsparcia ze strony Urzędu Marszałkowskiego Województwa Lubelskiego oraz Miasta Zamość, beneficjenta projektu „Zamość - letni salon sztuki Lubelszczyzny”, współfinansowanego ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Lubelskiego na lata 2007-2013.

Piotr Kondraciuk





Waldemar Deluga

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa

POLSKIE KOLEKCJE RYCIN ANDREA MANTEGNI I JEGO SZKOŁY

Andrea Mantegna (ur. w roku 1431 w Isola di Carture k. Padwy, zm. w Mantui w roku 1506) malarz i rytownik lombardzkiego Quattrocenta, jest jednym z pierwszych artystów włoskich, który uczynił z miedziorytu środek artystycznego wyrazu. Giorgio Vasari przypisał mu nawet zasługę wynalezienia tej techniki. Uważa się na ogół, że rytownictwa nauczył się zapewne podczas swego pobytu w stolicy Toskanii w roku 1466. Mógł jednak również zetknąć się z tą sztuką w innych miastach: Padwie, Mantui, przede wszystkim w Wenecji, gdzie obecność licznej kolonii niemieckiej stwarzała możliwość poznania współczesnych miedziorytów szkół północnych. Pierwszej próby opisanie oeuvre graficznego Mantegni dokonał Adam Bartsch, który atrybuował mu 23 ryciny; Pasavant w roku 1864 dodał do nich jeszcze jedną. W pierwszych latach ubiegłego stulecia Kristeller ograniczył liczbę rycin przypisywanych samemu Mantegni do siedmiu prac, ustalając w ten sposób powszechnie odtąd uznawany kanon własnoręcznych miedziorytów mistrza. Ryciny autorskie Mantegni i prace z jego warsztatu, które odkrywamy w kolekcjach polskich nie znane są badaczom. Dopiero publikacje z ostatnich lat, w tym katalog polskich zbiorów grafiki średniowiecznej wprowadzają w obieg naukowy zabytki sztuki włoskiego renesansu.

Andrea Mantegna jest autorem trzech przedstawień religijnych: określanej często jako najpiękniejsza rycina włoskiego renesansu *Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Złożenia do Grobu* (Hind 2), *Chrystusa Zmartwychwstałego ze św. Andrzejem i św. Longinusem*

(il.1). Przypisuje się mu cztery miedzioryty o tematyce mitologicznej: *Bachanalia z k adzią*, *Bachanalia z Sylenem* i dwie części *Walki bóstw morskich*. Dawid Landau i Peter Parshal zaproponowali uzupełnienie tego kanonu o dodatkowe cztery miedzioryty, które skłonni są przypisać Mantegni. Są to: *Złożenie do Grobu z czterema ptakami*, *Zdjęcie z Krzyża*, *Biczowanie z posadzką* i *„Zstąpienie do Otchłani*. Mantegni przypisywany jest również *Portret Mężczyzny według rysunku Leonardo da Vinci*.



1. Chrystus Zmartwychwstały ze św. Andrzejem i św. Longinusem

Wczesne odbitki rycin Mantegni są niezmiernie rzadkie, ogromna zaś większość zachowanych egzemplarzy tłoczona była ze zniszczonych, niejednokrotnie na nowo opracowanych płyt. W literaturze przedmiotu istnieje znaczna rozbieżność poglądów dotyczących datowania jego oeuvre. Przyjmuje się dość powszechnie, że artysta nie uprawiał rytownictwa przed połową lat sześćdziesiątych XV wieku. Według Landaua i Parshala najpóźniejszą jego ryciną jest *Matka Boska z Dzieciątkiem*. Pod względem technicznym miedzioryty Mantegni nawiązują do „szerokiej manieri” rytowników florenckich. Dotyczy to zwłaszcza rycin o tematyce mitologicznej. Zwracano uwagę na pewną odrębność techniczną dzieł o tematyce religijnej. Landau i Parshal zaobserwowali, że artysta przeprowadzał eksperymenty techniczne, łącząc rylec z suchą igłą, co pozwalało osiągnąć znaczne wzbogacenie tonu i efektów światłocieniowych.



2. Zdjęcie z krzyża



3. Zdjęcie z krzyża - z kolekcji Muzeum Czartoryskich

Mantegni przypisywana jest kompozycja ukazująca *Zdjęcie z krzyża*. Egzemplarze przechowywane są w kolekcji British Museum i Gabinetu Rycin w Berlinie (il. 2). W polskich zbiorach udało się odnaleźć nie znany miedzioryt z kolekcji Muzeum Czartoryskich (il. 3), różniący się od dotychczas publikowanych. Zapewne był odbity z obciętej płyty, już po śmierci artysty. Według tej ryciny została namalowana scena w tryptyku italo-kreteńskim z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 4). Dzieło przypisywane jest Nicolaosowi Zafuri, malarzowi italo-kreteńskiemu czynnemu w latach 1487- 1501. Krakowska odbitka powstała prawdopodobnie przez 1501 rokiem. Malarz przejął z niej główną scenę, a także pejzaż z dwoma wzgórzami po lewej i po prawej stronie kompozycji centralnej. Pomiął on fragment z *Oplakiwaniem*, postacie po prawej stronie krzyża oraz drzewo.

Rycina przedstawiająca *Bachanalia z kadzią* (il. 5), datowana na lata siedemdziesiąte XV wieku przechowywana jest w kolekcji Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. Wraz z *Bachanalią z Sylenem* (il. 6) stanowi ona całość. Egzemplarz również przechowywany jest w gabinecie rycin Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności. Obie kompozycje rytowane były na rewersie tej samej płyty i zbliżone są pod względem stylu, techniki, tematu i wymiarów.

Związek obydwu rycin interpretowano rozmaicie, traktując je albo jako pedants, albo też jako dwie części jednej, ciągłej kompozycji. *Bachanalia z kadzią* stanowią zapewne lewą część fryzu. Niektórzy uczeni sugerują, że tworzą one całość z *Walką bóstw morskich* i że wszystkie cztery grafiki mitologiczne były pomyślane jako projekty nie zrealizowanej lub zaginionej serii fresków. Badacze proponują datę powstania rycin około r.1475, a więc wkrótce po ukończeniu fresków w Camera Picta, którym ryciny są pokrewne stylistycznie. Na pokrewieństwo to powołuje się również Mark Zucker, który zwraca ponadto uwagę na widoczny w „*Bachanaliach*” wyraźny wpływ stylu



4. Zdjęcie z krzyża - Muzeum Narodowe w Warszawie



5. Bachanalia z kadzią



6. Bachanalia z Sylenem

i techniki *Walki dziesięciu nagich mężczyzn* Pollauola, pozwalający datować grafikę Mantegni na połowę lat 70-tych. Zucker zaobserwował też, że postać z *Bachanaliów z kadzią*, identyfikowana zazwyczaj jako Bakchus, została powtórzona w kwaternionach dwóch florenckich cassoni powstałych zapewne we wczesnych latach siedemdziesiątych XV wieku. Także David Landau i Peter Parshal, na podstawie stylu i techniki oraz analizy porównawczej znaków wodnych na najwcześniejszych odbitkach rycin Mantegni, datują *Bachanalia z kadzią* na początek lat 70-tych.

W zbiorach Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności zachowała się kopia datowana przez badaczy na lata 1510-1515. Hind określił tę rycinę jako kopię oryginału Mantegni i przypisał ją Andrea Zoan. Natomiast Suzanne Boorsch uważa niniejszy miedzioryt za kopię odwróconej kopii Giovanniego Antonio da Brescia, powołując się na te same w obydwu pracach odchylenie od ryciny oryginalnej. Na podstawie zaobserwowanych podobieństw technicznych, Boorsch atrybuuje miedzioryt niezidentyfikowanemu rytownikowi znanemu pod mianem Mistrza roku 1515 i datuje go na lata ok. 1510-1515. Wyraża ona również przypuszczenie, że sztych mógł być rytowany na tej samej płycie, co kopia *Walki bóstw morskich*, przypisywana przez nią temu samemu artyście. Badaczka знаła sześć odbitek niniejszej kopii *Bachanaliów*, krakowskiej ryciny jednak nie odnotowała.

Scena ukazująca *Bachanalia z Sylenem*, rytowana na rewersie tej samej płyty, na której wykonano kompozycję poprzedniej, datowana jest przez część badaczy na lata nieznanie późniejsze niż jego odpowiednik. Hind uznał ją za najwcześniejszą z mitologicznych rycin Mantegni. Landau i Parshal zauważyli, że jest to prawdopodobnie pierwsza mantegnowska grafika, w której znaczącą rolę odgrywa szrafirunek krzyżowy, poprzednio przez artystę nie stosowany. Jako źródło inspiracji dla kompozycji ryciny, wskazywano przypisywany Donatellowi relief o tym samym temacie, w Museum of Fine Arts w Bostonie. Erika Simon podkreśla podobieństwo postaci Sylena i paru innych figur do postaci z reliefu przedstawiającego ukaranie Pana, zdobiącego antyczny sarkofag z historią Bakchusa i Ariadny (obecnie w British Museum). Otyła kobieta z lewej personifikuje najprawdopodobniej Gnuśność, będącą następstwem pijackiego odurzenia. Bardzo podobne oblicze dał Mantegna personifikacji tejże przywary w namalowanych w latach 1501-1502 dla Studiolo Izabeli d'Este obrazie *Pallas wypędzająca występki z ogrodu Cnoty* (Musée du Louvre).

Obydwie ryciny powstały prawdopodobnie w zbliżonym czasie. David Landau i Peter Parshal, stwierdzają, że *Bachanalia z kadzią* są technicznie bliższe religijnym sztychom Mantegni, co zdaje się świadczyć o ich nieco wcześniejszej dacie. Datę dla obydwu miedziorytów wyznacza rysunkowa kopia *Bachanaliów z Sylenem* wykonana w roku 1494 przez Albrechta Dürera, przechowywana obecnie w wiedeńskiej Albertinie. Poza tym stałym punktem istnieje jednak wśród badaczy znaczna rozbieżność sądów dotyczących miejsca omawianych rycin w chronologii oeuvre Mantegni. Erica Tietze-Conrat datowała je na lata 1465-1470, Kristeller i Hind opowiadają się za datowaniem późniejszym: 1488-1490. Podobną datę, między rokiem 1486 a 1488, proponuje Vickers. Również Lightbown opowiada się za późnym datowaniem na schyłek lat 80-tych lub początek 90-tych. W większości nowszych opracowań dominuje jednak tendencja do przesunięcia *Bachanaliów* na okres wcześniejszy.

Grupa rycin, stanowiąca pozostałą część 23 prac przypisanych niegdyś przez Bartscha Mantegni, jest zazwyczaj określana jako dzieła „Szkoły Mantegni”. Ten - zdaniem wielu uczonych nieprecyzyjny i mało trafny termin - został zakwestionowany w ostatnich latach. Tradycyjnie jednak nadaje się nazwę wspomnianemu zespołowi rycin, wykonanych zapewne wg własnoręcznych rysunków. Hind przypisał większość miedziorytów

z tej grupy dwóm artystom: Giovanniemu Antonio da Brescia i Andrea Zoan. W ostatnich latach wprowadzona została przez badaczy hipotetyczna postać „Pierwszego Rytownika” mantegnowskiego, któremu przypisuje kilka miedziorytów z omawianego zespołu.

Ze szkoły Mantegni wywodzą się ryciny z cyklu *Tryumf Cezara*. Są one częścią grupy siedmiu miedziorytów związanych z jego słynnym cyklem dziewięciu obrazów *Tryumf Cezara*, tworzonym od ok. roku 1484 do śmierci artysty, a znajdującym się obecnie w Hampton Couet. Seria płócien przedstawia wydarzenie historyczne: tryumfalny wjazd Cezara do Rzymu po podboju Galii, w roku 46 przed Chrystusem. Wśród literackich źródeł przedstawień Mantegni wymienia się starożytne opisy podobnych uroczystości, zwłaszcza „Tryumf Scypiona Afrykańskiego” Appiana i „Tryumf Paulusa Emiliusa” zrelacjonowany przez Plutarcha. Temat obrazów miał prawdopodobnie służyć gloryfikacji wojennych przewag Gonzagów. Malowidła te, obok wielkiej inwencji i mistrzostwa perspektywy, odzwierciedlają gruntowną znajomość realiów rzymskiej cywilizacji, jaką Mantegna zawdzięczał swoim szczególnym studiom nad zabytkami antycznymi.

Żaden jednak ze wspomnianych siedmiu miedziorytów nie reprodukuje ukończonych płócien, bowiem w szczegółach każdego z nich można zaobserwować wiele różnic w stosunku do pierwowzoru. Przypuszcza się na ogół, że ryciny wykonano na podstawie oryginalnych rysunków Mantegni, obrazujących wczesne fazy rozwoju koncepcji cyklu malarskiego. Zachowały się do naszych czasów trzy rysunki, odpowiadające trzem przedstawionym w rycinach epizodom *Tryumfu*. Nie można jednak przypisać prac samemu Mantegni, a ich wzajemna relacja ze sztychami jest ciągle dyskutowana. Z faktu, iż wszystkie zachowane rysunki i grafiki mają zbliżone wymiary, badacze wnioskują, że jedno i drugie mogły powstać na podstawie zaginionej serii studiów Mantegni, być może dostosowanych do modelu wnętrza, dla którego „Tryumfy” były przeznaczone. W omawianej grupie siedmiu prac, wykonanych przez trzech różnych rytowników, dwie z nich przedstawiają *Wjazd na słońiach*, trzy - *Żołnierzy niosących trofea*, zaś pozostałe dwie: *Senatorzy*, ukazują epizod nie zrealizowany w cyklu malarskim.

Scena ukazująca *Wjazd na słońiach*, datowana jest na około 1498, znana jest z dwóch wariantów graficznych, w opracowaniu Giovanniego Antonio da Brescia i Giulio Campagnola (il. 7). Temu ostatniemu przypisywany jest egzemplarz z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Był to jeden z najzdolniejszych rytowników włoskich doby Renesansu, uczeń Andrea Mantegni, autor kilkunastu prac graficznych wykonywanych w technice akwaforty. Stosował on również punktowanie. Syn Girolamo Campagnola, urodził się w Padwie około 1482 roku, zmarł w Wenecji w roku 1515. Pracował przede wszystkim w stolicy Republiki, a także w Ferrarze. W kilku jego pracach zauważamy silny wpływ twórczości Albrechta Dürera. Skopiował on również miedzioryt Ludwiga Kruga.



7. Wjazd na słońiach

Inni badacze wspomniane dzieło łączą z twórczością Andrea Zoan. W prywatnych zbiorach francuskich znajduje się rysunek, będący prawdopodobnie kopią miedziorytu Campagnoli. Choć niektórzy badacze uważają, że był on pierwowzorem dla ryciny. Rysunek wykonano na francuskim papierze ze znakiem wodnym późniejszym niż najwcześniejsze odbitki miedziorytu, zatem jest on kopią ryciny, której płyta została w XVI wieku przewieziona do Francji wraz z kilkoma innymi płytami mantegnowskimi. Warto nadmienić, że płyta miedziorytnicza była tłoczona w nieznanym warsztacie we Francji, skąd prawdopodobnie pochodzi miedzioryt warszawski. W zbiorach polskich znajduje się drugi egzemplarz w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie.

Omawiany miedzioryt oraz niedokończona wersja *Żołnierzy niosących trofea* są prawdopodobnie dziełami tego samego artysty. Wysoki poziom techniczny i artystyczny obu prac, wyróżnia je na tle pozostałych dzieł ze szkoły Mantegni. Mocne, wyraziste kontury są bardzo bliskie manierze rytowniczej samego mistrza. Rycina, z kolekcji Biblioteki Akademii Umiejętności (il. 8), której lewa część pozostała nie ukończona, odpowiada VI przedstawieniu z cyklu *Tryumfów* i jest jedną z trzech obrazujących ten epizod w rycinach ze „szkoły Mantegni”. Ma ten sam kierunek, co kompozycja malarska, różni się od niej natomiast brakiem pejzażowego i architektonicznego tła oraz licznymi szczegółami. Zdaniem Zuckera reprezentuje on wczesne stadium projektu Mantegni do *Tryumfów*. Miedzioryt koresponduje bardzo ściśle z zachowanym w National Gallery of Ireland w Dublinie rysunkiem wykonanym brązowym tuszem, który być może posłużył rytownikowi jako wzór. Niniejszy sztych oraz jedna z wersji *Wjazdu na słońcach* są powszechnie uznawane za dzieło tej samej ręki. Ich technika przewyższa poziomem pozostałe ryciny z tej serii. Oba miedzioryty stanowią całość, a ich kompozycje uzupełniają się

wzajemnie i przypisywane są obecnie Andrea Zoan.

Druga kompozycja ukazująca *Żołnierzy niosących trofea*, to wersja z pilasterem (il. 9), datowana na 1495 r. Egzemplarz z kolekcji Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie jest lekko uszkodzony w lewym górnym narożniku. Scena jest odwrócona w stosunku do pozostałych graficznych wersji oraz do szóstego płótna malowanych „Tryumfów”, z którym koresponduje. Jest ona zapewne odwrócona również w stosunku do swego zaginionego pierwowzoru rysunkowego. Znaczne różnice pomiędzy ryciną a rysunkiem z Dublina wykluczają możliwość bezpośredniego związku między obydwiema pracami. Bardzo bliskie podobieństwo łączy natomiast omawiany miedzioryt z jedną z dwóch pozostałych wersji graficznych, będącą dziełem Giovanniego Antonio da Brescia. Przyjmuje się powsze-



8. Żołnierze niosący trofea

chnie, że jedna z tych rycin stanowi kopię drugiej, rozmaicie jednak interpretowano ten związek. W ostatnich latach uznaje się rycinę da Brecia za oryginał. Z prawej strony kompozycję ogranicza rytowany na tej samej płycie joński pilaster, obrazujący podobny schemat artykulacji ścian we wnętrzu, dla którego były przeznaczone malowane *Tryumfy*, podobnie jak freski w Camera Picta.

Druga wersja *Trofeów*, określona jako anonimowa w katalogu Hinda, została przypisana niedawno „Pierwszemu Rytownikowi” mantegnowskiemu. Rycina jest prawdopodobnie wyryta na rewersie tej samej płyty, co jedna z wersji *Senatorów*.

Rycina ukazująca *Senatorów*, znana z dwóch egzemplarzy w Polsce: w Bibliotece Polskiej Umiejętności w Krakowie oraz w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 10), datowana jest na około 1495 rok. Jest to jedna z dwóch graficznych wersji epizodu nie posiadającego odpowiednika w malarskim cyklu *Tryumfów*. Odtwarza ona zapewne projekt dziesiątego, nie zrealizowanego obrazu, mającego przedstawiać część orszaku postępującego za wozem cezara, który pojawia się w dziewiątym płótnie z Hampton Court. Przyjmowany tradycyjnie za Bartschem tytuł *Senatorowie* wydał się nieścisły badaczom, którzy uważają, że rycina wyobraża urzędników administracji i żołnierzy idących za wozem zwycięzcy. Poza nielicznymi szczegółami miedzioryt ściśle koresponduje z odwróconym wobec niego rysunkiem z wiedeńskiej Albertiny, będącym



9. Żołnierze niosący trofea II



10. Senatorowie

być może jego pierwowzorem. Procesja rozpoczyna się od lewej do prawej, a więc w kierunku przeciwnym do kierunku malowideł. Ostatnio rycina przypisywana jest Giovanni Antonio da Brescia.

Zaprezentowane ryciny Andrea Mantegni oraz prace powstałe w warsztatach związanych z tak zwaną „szkołą Mantegni”, to wycinek kolekcji grafiki włoskiej XV wieku, jaka zachowała się w Polsce. Niniejsza prezentacja pozwala przybliżyć nam początki rytownictwa renesansowego w Italii i wyznacza dalsze kierunki badawcze.

Bibliografia

Bartsch A., *Le peintre graveur*, t. I-XXI, Würzburg 1920

Deluga W., *Un triptyque italo-crétois des collections du Musée National de Varsovie*, Bulletin du Musée National de Varsovie, t. XXXVI, Varsovie 1996, nr 3-4, s. 14-33;

Domaszewska H., *Woodcuts and Engravings of the XVth century. Catalogue of the Collection. National Museum in Warsaw*, Warsaw 1993.

Hind A., *Early Italian Engravings. A critical Catalogue with complete reproductions of all Prints described*, t. I-VI, London 1938- 1948.

Katalog XV-wiecznych rycin z kolekcji polskich, red. W. Deluga, Kraków 2005.

Landau D., Parshal P., *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven, London 1994.

Andrea Mantegna, red. J. Martineau, London 1992.

Pokorska M., *Katalog rycin Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Miedzioryty XV wieku*, Kraków 1997.

Zucker M. J., *Early Italian Masters. The Illustrated Bartsch*, t. XXV, New York 1984.

„STORIA DELLA POLONIA” BERNARDA ZAYDLERA - HISTORIA POLSKI
W OBRAZACH OPOWIEDZIANA WŁOCHOM

Tytuł dzieła *Storia della Polonia fino agli ultimi tempi scritta dal dottore Bernardo Zaydler Polacco membro della Regia Società degli Amici delle Scienze in Warsavia, e di parecchie accademie letterarie italiane* można przetłumaczyć jako „Historia Polski aż do ostatnich czasów napisana przez doktora Bernarda Zaydlera, Polaka, członka Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie i podobnych akademii literackich we Włoszech”. Ukazało się ono we florenckiej oficynie V. Batelli e Figli, w 1831 r., a więc w czasie powstania listopadowego, kiedy na ziemiach polskich toczyła się wojna polsko-rosyjska. Wymienione w tytule „ultimi tempi” nie obejmowały jednak powstania, a ostatni rozdział książki poświęcony był kwitnącemu Królestwu Polskiemu pod rządami cara Mikołaja I, którego portret poprzedzał stronę tytułową wydawnictwa.

Książka składa się z dwóch tomów, z których pierwszy liczy 440 stron, a drugi - 720. Dzieło ilustruje 107 plansz, wykonanych w technice stalorytu przez florenckich grafików na podstawie współczesnych i dawnych rycin. Są tam również dwie mapy przedstawiające granice Polski: przedrozbiorowe oraz z 1831 r. Jak rzeczowo określa ilustracje książki Jadwiga Jaworska, są to „słabiutkie ryciny wykonane przez miernych rytowników”¹. Większość z ich autorów znana jest głównie z tego właśnie wydawnictwa i do naszych czasów przetrwały jedynie ich nazwiska, często bez imion, utrwalone w sygnaturach pod kompozycjami. Byli to m.in.: Corsi², Verico³, Adamo Bozza⁴, Nasi, Cignozzi. Wśród rysowników pojawia się nazwisko Francesco Pieracciniego⁵, o którym również niewiele wiadomo.

Każdy z dwóch tomów opatrzone mottem odnoszącym się ogólnie do problematyki polskiej. Tom I rozpoczyna się od słów Philippe'a-Paula Ségura: „Les Polonais... c'est une nation de héros ! se faisaient valoir au-delà vérité, mais ensuite mettant leur honneur à rendre vrai ce qui d'abord n'avait été ni vrai, ni même vraisemblable”⁶. Cytat ten pochodzi z wydanego w 1824 r. dzieła tego francuskiego historyka, zatytułowanego *Histoire de Napoléon et de la Grande Armée en 1812*, którego autor tym bardziej mógł się wypowiadać o charakterze Polaków, że sam był generałem Wielkiej Armii Napoleona i brał udział w kampanii rosyjskiej 1812 r. Drugi tom ma nieco mniej optymistyczne motto. Zaydler zamieścił tu słowa Stefana Batorego: „O Polacchi! Non l'ordine legale, - poiché non l'avete - non il governo - poiché lo spregiate, - il caso solo regge la vostra repubblica”⁷.

¹ Jaworska (1969) s. 331.

² Być może Francesco Corsi zob.: Thieme-Becker VII, s. 472; Saur XXI, s. 332.

³ Być może był to Antonio Verico (ur. 1775), którego córka, Carolina, także była graficzką, zob.: Thieme-Becker XXXIV, s. 256.

⁴ Adamo Bozza (1811–1835), zob.: Thieme-Becker IV, s. 495.

⁵ Thieme-Becker XXVI, s. 598.

⁶ „Polacy... to naród bohaterów! każą się cenić ponad miarę, ale ich honor sprawia, że prawdą staje się to, co wcześniej nie tylko nie było prawdziwe, ale nawet prawdopodobne” [tłum. K.P.].

⁷ „O Polacy! nie porządek prawny – ponieważ go nie macie – nie rząd – ponieważ nim pogardzacie - czysty przypadek włada waszą republiką” [tłum. K.P.].



1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

Podczas badań nad historią Polski Zaydler korzystał z wielu bibliotek i zbiorów prywatnych. We wstępie słowa szczególnej wdzięczności kieruje on do osiadłych we Florencji Polaków: księcia Michała Ogińskiego oraz księcia Stanisława Poniatowskiego. Pierwszy z nich, Michał Kleofas Ogiński (1765-1833)¹¹, był kompozytorem, autorem polonezów i menuetów oraz opery *Zelis i Valcour czyli Napoleon w Egipcie*. Ogiński uczestniczył w powstaniu kościuszkowskim, działał konspiracyjnie na rzecz niepodległości Polski aż do 1810 r., kiedy został senatorem rosyjskim. W 1823 r. osiedlił się we Florencji, czyli mniej więcej w tym czasie, co Bernard Zaydler. Napisał m.in. *Pamiętniki o Polsce i Polakach od roku 1788 aż do końca 1815*¹², które ukazały się w latach 1826-1827 w Paryżu. Na podstawie znajdującej się w jego zbiorach ryciny, przedstawiającej widok Wieliczki, autorstwa Sebastiana Langera według rysunku Michała Stachowicza, Verico wykonał staloryt zamieszczony po stronie 10 w I tomie *Storii*.

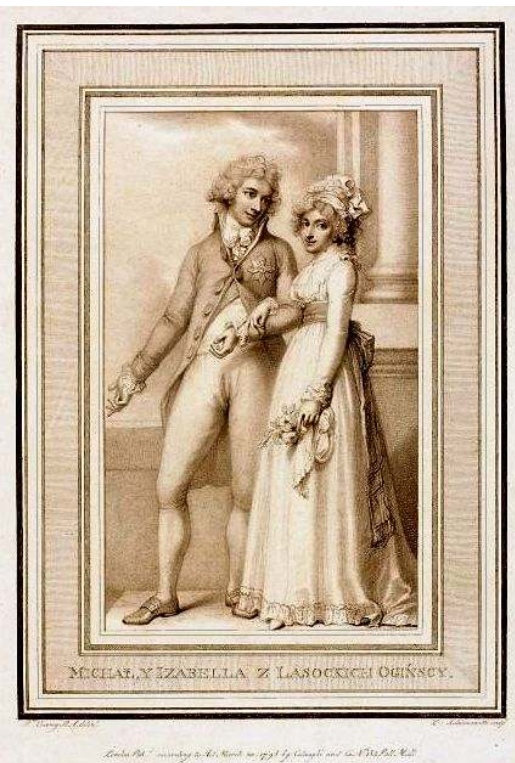
Drugą osobą, której Bernard Zaydler wiele zawdzięczał w pracy nad swoim dziełem historycznym, był książę Stanisław Poniatowski (1754-1833), bratanek króla Stanisława Augusta, syn Kazimierza i Apolonii z Ustrzyckich, którego monarcha przygotowywał na swojego następcę. Książę Stanisław był gruntownie wykształcony i słynął z powściągliwości, oszczędności i rozsądku - cech, które raczej nie zjednywały mu sympatii wśród szlachty polskiej. W młodości odbył podróże do Wiednia, Londynu i Paryża, gdzie pogłębiał swoją wiedzę z zakresu ekonomii, finansów, rolnictwa i polityki. Zwiedził również Włochy, które go zachwyciły, a swoje wrażenia z drugiej podróży do Italii, odbytej w latach 1785-1786, zawarł w *Pamiętniku politycznym i podróżnym*. W swoich dobrach na Ukrainie w 1777 r. przeprowadził reformy uwalniające chłopów od pańszczyzny, a w 1818 r. wydał na ten temat broszurę polityczną, pisząc o zaletach oczyszczowania włościan¹⁴. Po uchwaleniu Konstytucji 3 Maja, która

¹¹ Libiszowska, Nowak-Romanowicz (1978) s. 630-636.

¹² *Mémoires de M.O. sur la Pologne et les Polonais depuis 1788 jusqu'à le fin de 1815* (tomy I-IV, Paris 1826-1827) wydane zostały przez Leonarda Chodźkę, sekretarza Michała Kleofasa Ogińskiego. Po polsku po raz pierwszy ukazały się w Poznaniu w latach 1870-1873.

¹³ O Stanisławie Poniatowskim zob.: Widacka (1999) s. 92-107; a także: Busiri Vici (1971); Brandys (1973).

¹⁴ Widacka (1999) s. 92.



3. Portret Izabeli z Lasockich i Michała Ogińskich



4. Portret Stanisława Poniatowskiego

wskazywała dynastię Wettynów jako następców tronu polskiego, a zatem pozbawiała go jakiegokolwiek nadziei na tron Polski, książe Stanisław Poniatowski, opuścił ojczyznę, by już nigdy do niej nie powrócić. Przez Wiedeń udał się do Rzymu, gdzie zamieszkał w 1800 r., a w 1826 osiedlił się na stałe we Florencji. Sprzedawszy swoje dobra na Ukrainie, nabył majątki we Włoszech, między innymi pałac przy obecnej via Cavour, gdzie umieścił swoją bogatą kolekcję dzieł sztuki. Właściwie jedynym barwnym akcentem obyczajowym w życiu powściągliwego księcia był burzliwy, wieloletni romans z Cassandrą Luci, rozpoczęty podczas pobytu księcia w Rzymie, a zakończony małżeństwem w 1830 r., po śmierci jej męża. „Il buono Polacco”, jak nazywał florencki lud księcia Poniatowskiego, umożliwił młodemu Zaydlerowi nie tylko pracę w swojej bibliotece, ale również udostępnił mu zbiory do zreprodukowania w książce.

Pochodzenie pierwowzorów z kolekcji Stanisława Poniatowskiego Zaydler zaznaczył w przypadkach następujących prac: *Fiera Polacca*¹⁵, *Visione di Piast*¹⁶, *Boleslao il Grande alle porte di Kijowia*¹⁷, *Stanislao Augusto Poniatowski Rè di Polonia*¹⁸ oraz *Il Principe Giuseppe Poniatowski*¹⁹. Być może Zaydler wykorzystał więcej prac z kolekcji księcia Stanisława, jednak pochodzenie ich zaznaczył jedynie w tych przypadkach.

Źródłem ilustracji do *Storii della Polonia* były nie tylko florenckie zbiory polskich arystokratów. Odpowiednie wzory nadsyłał Bernardowi Zaydlerowi również przyjaciele z Polski. Jednym z nich był

Feliks Bentkowski (1781-1852), historyk i filolog, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, którego żona, Emilia z Zaydlerów²⁰, była bliską krewną (być może nawet siostrą) autora *Historii Polski*. W gromadzenie materiałów do publikacji Zaydlera zaangażowana była cała jego rodzina. Sam Feliks Bentkowski dostarczył Zaydlerowi przedstawienia medali ze zbiorów uniwersyteckiego gabinetu numizmatycznego, którego powstania był inicjatorem, a także autorem katalogu jego zbiorów. Przekazał mu również wizerunki orderów polskich ze swojej pracy oraz portrety Stanisława Staszica²¹, biskupa Ignacego Krasickiego²² oraz Stanisława Konarskiego²³. Z kolei córka Feliksa Bentko



BOLES LAO IL GRANDE

alle porte di Kijowia

Copiata da sue incisioni di proprietà di S. A. il P.^o Pasciotti

5. Bolesław Chrobry przed Złotą Bramą

¹⁵ *Targ polski*, rytował Verico według rysunku Aleksandra Orłowskiego, plansza 8, tom I, po s. 20.

¹⁶ *Aniołowie objawiają się Piastowi*, rytował Corsi wg miedziorytu wykonanego przez Eberhardta Siegfrieda Hennego na podstawie rysunku Ewy Sułkowskiej, plansza 15, tom I, po s. 65.

¹⁷ *Bolesław przed bramą Kijowa*, rytował Corsi, plansza 16, tom I, po s. 70.

¹⁸ *Stanisław August Poniatowski*, rytował Cignozzi wg rysunku Pieracciniego, plansza 82, tom II, po s. 372.

¹⁹ *Książę Józef Poniatowski*, plansza 83, tom II, po s. 548.

²⁰ Jaworska (1969) s. 331.

²¹ Rytował Bozza według litografii Ludwika Horwarta, plansza 92, tom II, po s. 640; napis pod portretem: *Stanislao Staszic | Comuniactoci dal Prof: Bentkowski di Warsavia*.

²² plansza 12, t. I, po s. 50; napis pod portretem: *Ignazio Krasicki | comunicatoci dal Prof. Felice Bentkowski di Warsavia*.



STANISŁAW KONARSKI
1700-1772

Stanisław Konarski (1700-1772) był filozofem, pedagogiem i politykiem. Był jednym z założycieli Towarzystwa do Nauk i jednym z najwybitniejszych myślicieli polskiego oświecenia. Jego najważniejszą dziełami są: *Przemyślenia o sposobie wykształcenia młodzieży* (1740), *Przemyślenia o sposobie wykształcenia młodzieży* (1740), *Przemyślenia o sposobie wykształcenia młodzieży* (1740).



Stanisław Konarski

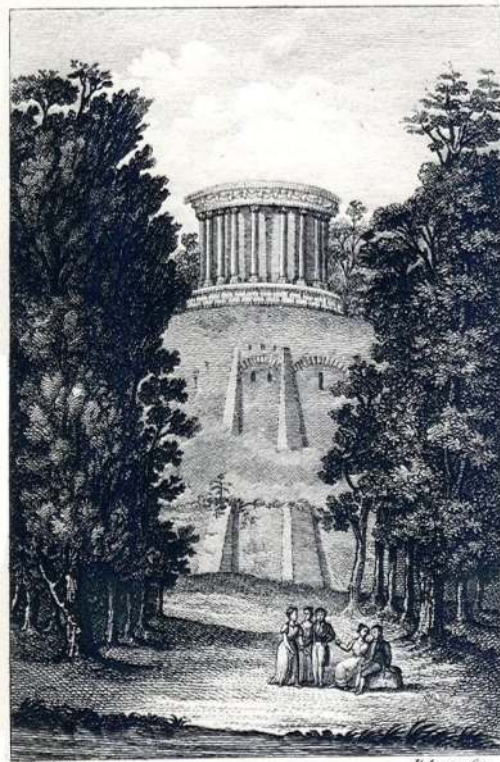
comunista del Cav. Felice Bentkowski
Professore nell'Università di Warsavia

6-7. Portrety Stanisława Konarskiego

wskiego, Klementyna, przygotowała do wydawnictwa rysunek *Tempio di Sibilla in Pulawy*²⁴, a syn Feliksa, Władysław sporządził dla Zaydlera dwa rysunki: odrysowany z medalu w gabinecie numizmatycznym portret Stefana Czarnieckiego²⁵ oraz skopiowany z rycin Fryderyka Krzysztofa Dietricha pomnik Mikołaja Kopernika w Warszawie²⁶.

„Krakowskim kontaktem” Zaydlera był profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Paweł Czajkowski²⁷ (zm. 1839), od którego historyk otrzymał wizerunki pomników królewskich z katedry na Wawelu - między innymi: *Sepolcro di Casimiro IV. In Cracovia*²⁸.

Wśród 107 ilustracji *Storii della Polonia* znalazły się portrety polskich władców i wybitnych osobistości, sceny historyczne, stroje ludowe i ubiory dawne. Włoscy rytownicy wykonali ilustracje do tej książki, posługując się jako pierwowzorami kompozycjami polskich artystów. Co warte zauważenia, bardzo często były to grafiki i litografie, które powstawały niemal równocześnie z pracami nad książką, to jest w latach 20. XIX w. Do takich przykładów można zaliczyć portrety Stanisława Konarskiego i Stanisława Staszica, skopiowane z wydawanej w latach 1829-1830 przez Józefa Kościńskiego serii litografii:



TEMPIO DI SIBILLA IN PULAWY

Invenzione della damigella Clementina Bentkowska di Warsavia

8. Widok Świątyni Sybilla w Puławach

²³ Według litografii Ludwika Horwarta, plansza 11, tom I, po s. 50; napis pod portretem: *Stanislaao Konarski | comuniactoci dal Cav. Felice Bentkowski | Professore nell'Università di Warsavia*.

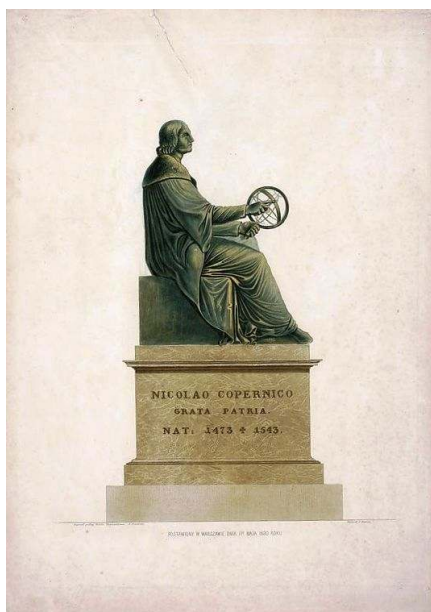
²⁴ Widok świątyni Sybilla w Puławach, według akwaforty Johanna Schumanna na podstawie rysunku Zygmunta Vogla, plansza 6, tom I, po s. 10; napis pod kompozycją: *Tempio di Sibilla in Pulawy | Iviatoci dalla damigella Clementina Bentkowska di Warsavia*.

²⁵ Rysował Władysław Bentkowski, plansza 70, tom II, po s. 96; napis pod kompozycją: *Stefano Czarniecki, | ricavato da una medaglia del gabinetto numismatico di Warsavia*.

²⁶ *Nicolao Copernico*, rytował Bozza według rysunku Władysława Bentkowskiego, plansza 96, tom II, po s. 644.

²⁷ Paweł Czajkowski (zm. 1839) był poetą, pedagogiem i profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Napisał m.in. *Elegię obejmującą życie i zgon Tadeusza Kościuszki z powodu złożenia jego zwłok do grobów królewskich* (1820) oraz *Odę do wznowionej mogiły dla Kościuszki* (1821), a w 1823 r. - poemat o obrazach Michała Stachowicza zdobiących Salę Jagiellońską. W 1816 otrzymał doktorat *honoris causa* na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zob.: Bar (1938) s. 159-160.

²⁸ Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka w Krakowie plansza 47, tom I, po s. 256; napis pod kompozycją: *Sepolcro di Casimiro IV. In Cracovia | comunicatoci dal Prof. Czaykowski*.



Portrety królów polskich i ludzi sławnych z opisem krótkim ich życia, z ilustracjami Ludwika Horwarta²⁹. Wspomniany już nagrobek Kazimierza Wielkiego oraz monumenty poświęcone Annie Jagiellonce³⁰ i Władysławowi Jagielle³¹ skopowane zostały z luksusowego wydawnictwa *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*. Seria ta prezentowała nagrobki polskich władców i składała się z 24 plansz wykonanych techniką akwatinty przez Fryderyka Krzysztofa Dietricha według rysunków Michała Stachowicza, a jej publikacja

9-10. Pomnik Mikołaja Kopernika w Warszawie

nastąpiła w latach 1822-1827³².

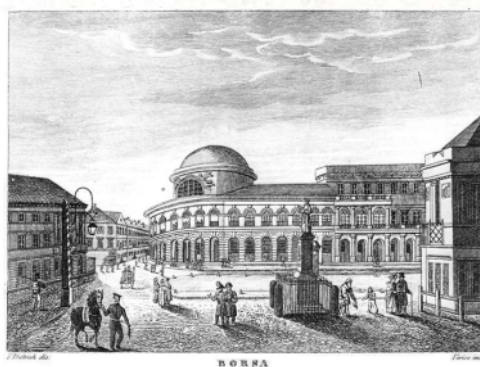
Świetność miasta Warszawy w czasach Królestwa Polskiego ilustrują staloryty wykonane według akwatint Fryderyka Krzysztofa Dietricha. Jedenaście z nich - w tym na przykład widok kościoła św. Aleksandra³³ pochodzi z serii *Widoki Warszawy*³⁴ wydawanej przez Antonia Dal Trozza w latach 1827-1829, która ukazywała nowo powstałe budowle, reprezentacyjne place, pałace oraz gmachy rządowe stolicy, jak Giełda (*La Borsa*) czy Mennica (*La Zecca*).

Plansze z ubiorami historycznymi zdobiące *Storia della Polonia* wykonane zostały na podstawie litografii Aleksandra Kokulara odbitych w Zakładzie Litograficznym Szkolnym przed 1822 rokiem.

Obszerny i ważny rozdział w historii Polski opowiedzianej florentyńczykom stanowi epopeja napoleońska, która znajduje swój wyraz plastyczny w rozkładanych planszach, większych niż inne ilustracje z tomu. Wykorzystane zostały prace Horace'a Verneta ukazujące najbardziej utrwalone w zbiorowej wyobraźni przykłady polskiego męstwa, czyli *Bitwę pod Somosierrą*³⁵



Widok Banku Polskiego w Warszawie. View of the Bank of Poland in Warsaw.



11-12. Widok Banku Polskiego w Warszawie

²⁹ O wydawnictwie Kościńskiego zob.: Tessaro-Kosimowa (1973) s. 253.

³⁰ Rytował Giarré, plansza 59, tom I, po s. 394; napis pod kompozycją: *Sepolcro della Regina Anna in Cracovia | comunicatoci dal Prof. Czaykowski*.

³¹ Plansza 43, tom I, po s. 220; napis pod kompozycją: *Sepolcro di Wladislao Jagello in Cracovia | inviatoci dal Prof. Czaykowski*.

³² Widacka (1989) s. 121-122, poz. 32-55.

³³ *Chiesa di S. Alessandro*, plansza 90, tom II, po s. 620.

³⁴ Widacka (1989) s. 135-140, poz. 68-79.



1. *Uojno kndiere* 2. *Militare della leva in Massa Leopoldo Russeni* 3. *Camberlana*

13. Koniusz Królewski, Żołnierz pospolitego ruszenia, Szambelan dworski



Szambelan Dworu

14. Ubiory historyczne: Szambelan Dworu

oraz Śmierć księcia Józefa Poniatowskiego w nurtach Elstery podczas bitwy pod Lipskiem w 1813 roku³⁶.



GIUSEPPE PONIATOWSKI ALLA BATTAGLIA DI LIPSIA DEL 1813.

15. Śmierć księcia Józefa Poniatowskiego

³⁵ *I Polacchi alla battaglia di Somosierra*, rytował Verico wg Horace'a Verneta, plansza 84, tom II, po s. 554.

³⁶ *Giuseppe Poniatowski alla battaglia di Lipsia del 1813*, rytował Verico wg Horace'a Verneta, plansza 86, tom II, po s. 602.

Jednak największe źródło ilustracji dotyczących historii Polski stanowiły *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza wydane w 1816 r., które były przygotowywane przez zespół rysowników i rytowników. Najbardziej utalentowaną i zaangażowaną z nich była amatorka, Ewa Sułkowska³⁷, która wykonała między innymi wymienionych już *Aniołów u Piasta*³⁸, *Hołd pruski*³⁹, a także planszę przedstawiającą śmierć Karola Chodkiewicza, który oddaje buławę Lubomirskiemu⁴⁰. Przy opracowywaniu historycznych wizerunków polskich władców, ilustratorzy *Storii* korzystali między innymi z kroniki *Sarmatia Europea descriptio* (Kraków 1578) Aleksandra Gwagnina, wydanej po polsku w 1597 r. jako *Kronika Sarmacyey Europskiej*.

Wspomnieć należy jeszcze o własnym wkładzie Bernarda Zaydlera w kształt plastyczny wydawnictwa. Był on autorem dwóch map przedstawiających Rzeczpospolitą: w roku 1772, a więc przed zaborami, oraz z roku 1831, zatem w chwili publikacji dzieła.

Należy podkreślić, że głównym źródłem ikonograficznym dla wydawnictwa *Storia della Polonia* były przede wszystkim aktualne, świeżo ukazujące się w Warszawie ryciny. Wiele z nich powstało już po wyjeździe Zaydlera z Polski i dostarczali je mu współpracownicy i przyjaciele. Podstawę stanowi niewątpliwie materiał ilustracyjny przygotowany na podstawie *Śpiewów historycznych*, który obejmował całość dziejów Polski.

W latach 30. XIX w., tuż po powstaniu listopadowym, wraz z Wielką Emigracją, pojawiły się w Europie liczne publikacje dotyczące Polski i Polaków. Wydawane w Paryżu i miastach niemieckich broszury popularyzowały bohaterów dopiero co zakończonej rewolucji, a ilustrowane przez polskich grafików tomy, takie jak *La Pologne*⁴¹ z tekstem Ignacego Chodźki czy *Pologne* Charles'a Forstera⁴², przybliżały zagranicznemu czytelnikowi Polskę i jej historię. Były wśród nich między innymi *Souvenirs de la Pologne historiques, statistiques et litteraires* opublikowane przez Litterateurs Polonais i wydane w Paryżu 1833 r., które składały się z luźnych szkiców historycznych, a dużą ich część zajmowały wiadomości poświęcone powstaniu listopadowemu. Inny przykład może stanowić wydawnictwo *Rozmaitości polskie*⁴³ autorstwa Antoniego Oleszczyńskiego, składające się ze stalorytów, popularyzujące polską ikonografię.

Także we Włoszech *Storia della Polonia* nie była jedyną publikacją poświęconą Polsce i Polakom. W latach 1833-1834, w szwajcarskiej drukarni w Capolago ukazało się dwutomowe wydawnictwo *I Polacchi della Rivoluzione del 29 Novembre 1830...* Była to włoska wersja dzieła Józefa Straszewicza *Les Polonais et les Polonaises de la Révolution du 29 Novembre 1830*, które ukazywało się w Paryżu w latach 1832-1836. Niemal równocześnie (w latach 1832-1837) opublikowano także wersję niemiecką. Wydawnictwo to zawierało około stu wizerunków bohaterów powstania listopadowego, a każdemu z nich towarzyszył obszerny biogram.

Storia Della Polonia, ozdobiona wizerunkiem miłościwie panującego cara Mikołaja I, a przygotowywana przez Bernarda Zaydlera przez prawie dziesięć lat pobytu we Włoszech, nie należy do nurtu popowstaniowej propolskiej propagandy. Jej pojawienie się

³⁷ Ewa Sułkowska (1786?-1824), zob.: Grochala (1991) s. 330-331; Grochala (1998) s. 53-59 poz. 43.

³⁸ Por. przyp. 12.

³⁹ *Il Duca di Prussia rende omaggio a Sigismondo Augusto*, rytował Corti, plansza nr 54, tom I, po s. 332.

⁴⁰ *Carolo Chodkiewicz | consegna il bastone del comando a Lubomierski*, rytował Corsi według rysunku Ewy Sułkowskiej, plansza 69. t. II, po s. 52.

⁴¹ Chodźko (1835-1842).

⁴² Forster (1840).

⁴³ *Rozmaitości polskie. Variétés polonais, contenant une collection des tableaux tirés des des sujets les plus mémorables des annales...*, Paris 1833.

zbiegło się co prawda z wybuchem powstania listopadowego i wojną polsko-rosyjską i być może wzbudziło zainteresowanie włoskich czytelników walczącym o niepodległość krajem na Północy, jednak - jak możemy się domyślać - u swych początków *Storia della Polonia* była dziełem raczej naukowym niż propagandowym, obliczonym na popularyzację wiedzy niż doraźną działalność polityczną.

Wykaz i źródła ilustracji

1. Rytował Corsi według ryciny Ebarhardta Siegfireda Hennego według rysunku Ewy Sułkowskiej *Aniołowie objawiają się Piastowi*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
2. Nieokreślony rytownik według rysunku Francesco Pieracciniego *Śmierć Wandy*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
3. Rytował Luigi Schiavionetti według rysunku Richarda Coswaya *Portret Izabeli z Lasockich i Michała Ogińskich*, 1793, miedzioryt punktowany, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
4. Rytował Bartolomeo Pinelli według obrazu Angeliki Kauffmann, *Portret Stanisława Poniatowskiego*, 1818, miedzioryt punktowany, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
5. Rytował Corsi, *Bolesław Chrobry przed Złotą Bramą*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
6. Litografował Ludwik Horwart *Portret Stanisława Konarskiego*, 1829, litografia, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
7. Nieokreślony rytownik według litografii Ludwika Horwarta *Portret Stanisława Konarskiego*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
8. Nieokreślony rytownik według ryciny Johanna Schumanna według rysunku Zygmunta Vogla *Widok Świątyni Sybilli w Puławach*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
9. Rytował Fryderyk Krzysztof Dietrich według rysunku Jana Feliksa Piwarskiego *Pomnik Mikołaja Kopernika w Warszawie*, akwatinta barwna, papier, 1830. Muzeum Narodowe w Warszawie.
10. Rytował Adamo Bozza według rysunku Władysława Bentkowskiego *Pomnik Mikołaja Kopernika w Warszawie*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.
11. Rytował Fryderyk Krzysztof Dietrich *Widok Banku Polskiego w Warszawie*, 1827-1829, akwa-tinta, akwaforta, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.
12. Rytował Verico według ryciny Fryderyka Krzysztofa Dietricha *Widok Banku Polskiego w Warszawie*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

13. Nieokreślony rytownik *Koniuszy Królewski*, *Żołnierz pospolitego ruszenia*, *Szambelan dworski*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.

14. Litografował Aleksander Kokular (?) *Ubiory historyczne: Szambelan Dworu*, przed 1822, litografia, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.

15. Rytował Verico według Horace'a Verneta *Śmierć księcia Józefa Poniatowskiego*, plansza z wydawnictwa *Storia della Polonia...*, 1830-1831, staloryt, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie.

WŁOSKIE INSPIRACJE W MALARSTWIE SAKRALNYM NA OBSZARZE ORDYNACJI ZAMOJSKIEJ W 1 POŁOWIE XVII WIEKU

Apogeum zainteresowań sztuką włoską w Rzeczypospolitej przypada na okres panowania ostatnich Jagiellonów. Małżeństwo Zygmunta I z księżniczką włoską z rodu Sforzów spowodowało, że na dwór krakowski przybyło wielu dworzan ze słonecznej Italii. Wśród nich byli także artyści. Franciszek Florentczyk i Bartłomiej Berrecci pracowali przy przebudowie zamku królewskiego, ten ostatni zrealizował też Kaplicę Zygmuntowską na Wawelu. Pod kierunkiem Berecciego, a później samodzielnie pracowali Bernardino de Gianotis i Jan Cini, którzy założyli rodzaj spółki architektoniczno-rzeźbiarskiej, do której wkrótce dołączył Jan Maria Padovano. W następnym okresie do Polski zaczęli napływać artyści z pogranicza włosko-szwajcarskiego - Komaskowie i Tessyńczycy. Byli oni propagatorami nowych, popularnych form artystycznych zarówno włoskich, jak i tych, z którymi zetknęli się na drodze swoich wędrówek w innych krajach, łącząc je z wymogami i upodobaniami zleceniodawców. Ich rola znacznie wzrosła w 2 połowie XVI i początkach XVII stulecia. W tym okresie zaznaczyli oni swoją obecność niemal na całym obszarze ówczesnej Rzeczypospolitej, wpływając w dużym stopniu na kształtowanie się nowych form, zwłaszcza w architekturze i rzeźbie architektonicznej.

Zainteresowania sztuką i kulturą włoską w Zamościu wiążą się z założycielem miasta, Janem Zamoyskim (1542-1605). Ten wybitny humanista i mąż stanu zetknął się z kulturą Italii podczas studiów na Uniwersytecie w Padwie, a także po powrocie do kraju, na dworze króla Zygmunta Augusta¹. Kontakty te zaowocowały w późniejszym okresie wzniesieniem w dobrach rodowych Zamoyskiego renesansowego miasta-twierdzy, które stanowić miało stolicę Ordynacji Zamojskiej, założonej w 1589 r.². Zadanie to realizował zatrudniony na dworze Jana Zamoyskiego włoski architekt Bernardo Morando (zm. 1600 lub 1601)³. Renesansowe „miasto idealne” tworzone w oparciu o koncepcje włoskich teoretyków architektury i urbanistyki, zwłaszcza Pietra Cataneo, którego projekty miasta idealnego do złudzenia przypominają założenie urbanistyczne Zamościa.



1. Plan perspektywiczny Zamościa z ok.1603 r.

¹ Por. Grzybowski (1994).

² Orłowski (1969) s. 110.

³ Kowalczyk (1967) s. 335-351; Kowalczyk (1976) s.693-694.

Malarze i graficy w kręgu Jana Zamoyskiego

Postać Jana Zamoyskiego jako mecenasu kultury i nauki została szeroko rozpropagowana w literaturze naukowej⁴, która, mimo wielu lat jakie upłynęły od jej opublikowania, pozostaje nadal aktualna. „Mecenat Zamoyskiego na polu sztuk plastycznych - jak pisał Jerzy Kowalczyk - nie jest już tak oczywisty. Ufundował dzieła znakomite, na wysokim poziomie artystycznym, ale nie były one owocem patronatu nad artystami zgromadzonymi na dworze w Zamościu”⁵. Ranga jego fundacji wynikała z pobudek ambicjonalnych i podyktowana była raczej chęcią gloryfikacji własnego rodu, niż realizacją koneserskich upodobań. Zwraca na to uwagę Zygmunt Ważbiński, zastanawiając się nad brakiem zainteresowania Zamoyskiego włoskimi obrazami podczas studiów w Padwie i w okresie późniejszym, podkreślając, że dokumenty poświadczające zainteresowania magnata w tym względzie pochodzą dopiero z ok. 1600 r.⁶ Zainteresowanie to wynikało jednak z zasygnalizowanych wyżej pobudek, i wiązało się z zamówieniem obrazów ołtarzowych do kolegiaty zamojskiej⁷. Jan Zamoyski chciał mieć obrazy „(...) malowane od co najprzedniejszego malarza we Włoszech”⁸. Fakt, iż nie precyzował osoby ani miejsca (w grę mogła wchodzić równie dobrze Wenecja co Rzym) świadczy, że nie miał żadnego rozeznania w tej materii i zdawał się na gust swego agenta. Zamoyski lubił otaczać się rzeczami pięknymi i kosztownymi. W jego kolekcji przeważały jednak wyroby złotnicze oraz tapiserie, kobierce, a także broń⁹. Zbiory malarstwa były nieliczne i ograniczały się głównie do reprezentacyjnych portretów ważnych osobistości, co było zgodne z ówczesnym kanonem wystroju wielkopańskich rezydencji¹⁰. Ten znakomicie wykształcony erudyta nie traktuje sztuki emocjonalnie, jak to ma miejsce w przypadku nauki. Docenia sztukę jako dobry środek propagandy i umiejętnie z niej korzysta¹¹. „Protektor nauki nie jest protektorem sztuki - pisze Maria Lewicka - wśród licznych stypendystów zagranicznych Zamoyskiego nie znamy ani jednego artysty. Bliższe kontakty ze sztuką i artystami datują się od chwili rozpoczęcia budowy Zamościa, a więc prawdziwie realnej potrzeby. Do tego czasu sztuka nie znajduje się w orbicie jego zainteresowań. Kanclerz nie otacza się artystami; używa ich do wykonywania doraźnych zleceń, kontakty z nimi traktuje rzeczowo i handlowo, porozumiewając się najczęściej przez pośredników”¹². Nie zabiega także o kontakty z artystami, to raczej oni oferują mu swoje usługi¹³. Spośród artystów włoskich pracowali dla niego głównie sztycharze i rysownicy: Jacopo Lauro i Giacomo Franco - autorzy graficznych portretów oraz Pietro de Franco (być może tożsamy z Piotrem Almitranem, rysownikiem i geometrą) dokumentujący zdobyte zamki i miasta podczas kampanii inflanckiej¹⁴. W ostatnim okresie z osobą Jana Zamoyskiego związane innego jeszcze malarza florenckiego, Cristofano dell'Altissimo (1525-1605), któremu przypisuje się portret kanclerza z tzw. kolekcji Gioviana z Galerii Uffizi we Florencji¹⁵.

⁴ Zob. np.: Łempicki (1921); Łempicki (1929); Kowalczyk (1980); Lewicka (1957); Mycielski (1912). Ostatnio też: Makowski (2005) s. 91-100.

⁵ Kowalczyk (2005a) s. 17.

⁶ Ważbiński (2001) s. 178.

⁷ Por. Kowalczyk (1972).

⁸ Kowalczyk (1972) s. 11.

⁹ Kowalczyk (2005b) s. 85-116.

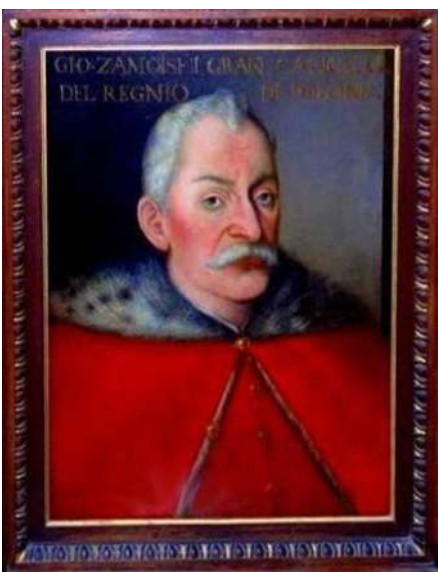
¹⁰ Kowalczyk (2005b) s. 96-97.

¹¹ Por. Lewicka (1957) s. 334.

¹² Lewicka (1957) s. 334.

¹³ Tak było np. w przypadku J. Lauro, kontaktującego się z Zamoyskim za pośrednictwem opata s. Valentino, Angelo Odduccio, który oferował kanclerzowi rycinę sławiącą jego czyny, por. Tomkowicz (1920) s. 66-68.

Szeroko udokumentowane zostały kontakty Jana Zamoyskiego z weneckim malarzem Domenico Tintoretto (1560-1635), który wykonał na jego zlecenie cztery obrazy do ołtarza głównego w kolegiacie zamojskiej¹⁶. Przedstawiały one: św. Tomasza klęczącego przed Chrystusem Zmartwychwstałym, Boga Ojca oraz patronów fundatora - św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelistę. Dwa z nich - obrazy świętych Janów - zachowały się i znajdują się obecnie w kościele parafialnym w Tarnogrodzie¹⁷. Szczegółowa analiza stylistyczna tych dzieł pióra znakomitych historyków sztuki - Władysława Tomkiewicza¹⁸ i Jerzego Kowalczyka¹⁹ zwalnia autora z obowiązku ich opisywania. Warto jednak w tym miejscu zwrócić uwagę na rolę Zamoyskiego, jaką odegrał przy powstawaniu obrazów. Zlecając ich wykonanie przez pośredników, kanclerz miał już szczegółową wizję tych dzieł. W liście do Jana Ursinusa pisał



wyraźnie, iż życzy sobie, „...aby tylko dwie postacie wyrażone były wyraziście i ozdobnie, a to postać Zbawiciela i figura św. Tomasza klęczącego z ręką wyciągniętą do boku Chrystusa”²⁰. Sugestie Zamoyskiego wybiegały poza stosowane w malarstwie weneckim normy kompozycyjne i estetyczne. Bliższe były rodzącej się estetyce potrydenckiego baroku, niż powszechnie jeszcze panującym - także w sztuce włoskiej - prądom manieryzmu²¹, którego jednym z czołowych przedstawicieli był Domenico Tintoretto. Sugestie te nie trafiły więc do przekonania artysty, ukształtowanemu w oparciu o inne kanony estetyczne. Stąd zapewne wydłużający się okres realizacji zamówienia (niemal 5 lat) i zniechęcenie malarza do pracy²².



2. G. Franco, Portret Jana Zamoyskiego



3. J. Lauro, Portret alegoryczny Jana Zamoyskiego

4. C. dell'Altissimo (?), Portret Jana Zamoyskiego

¹⁴ Kowalczyk (2005b) s.97.

¹⁵ Niwińska (2008) s. 4-14.

¹⁶ Patrz szerzej: Białostocki (1954) i Kowalczyk (1972).

¹⁷ Obrazy te mają burzliwą historię. W r. 1783 przeniesione zostały wraz z ołtarzem z kolegiaty zamojskiej do kościoła w Tarnogrodzie. Na początku lat 90. minionego stulecia zostały skradzione. Po kradzieży w ołtarzu umieszczono kopie. W r. 2000 dzieła te odnaleziono, poddano gruntownej konserwacji i zwrócono kościołowi. Obecnie znajdują się ponownie w ołtarzu. Patrz: Żurawicka (2002) s. 261-266.

¹⁸ Tomkiewicz (1970) s. 176-177.

¹⁹ Kowalczyk (1970).

²⁰ Por. Białostocki (1954) s. 60; Kowalczyk (1972) s. 16.

²¹ Na poglądy estetyczne Jana Zamoyskiego i znajomość traktatów teoretyków sztuki potrydenckiej wskazali: Białostocki (1954) s. 62; Kowalczyk (1968a) s. 159-161. Przywołują oni takie nazwiska jak Giulio da Fabriano, Antonio Possevino, Gabriel Paleotti.

²² Por. Kowalczyk (1972) s. 15-16 i aneks.



5,6. D. Tintoretto, Św. Jan Chrzcziciel i św. Jan Ewangelista

znajdującego się na ścianie klasztoru Serwitów w Reggio, odnowionego w r. 1569 przez innego malarza, Lelio Orsi (1511-1587)²³. Obraz przedstawiał siedzącą wśród skał Maryję bawiącą się z małym Jezusem. Wizerunek ofiarowany Zamoyskiemu nie zachował się. Musiał jednak cieszyć się szczególnym kultem w rodzinie kanclerza, skoro w r. 1606 Jacopo Lauro wykonał jego graficzną podobiznę dedykowaną Tomaszowi Zamoyskiemu. Rycina przedstawia zamkniętą w owalu wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem ujęty bordiurą ze scenami cudów dokonanych za Jej przyczyną²⁶.

Tintoretto nie był jedynym malarzem weneckim, którego obrazy znalazły się w kościołach na obszarze Ordynacji Zamojskiej. W dawnym kościele kanoników regularnych w Kraśniku w prezbiterium znajduje się obraz z XVI w., łączony z warsztatem Parisa Bordona (1500-1571), przedstawiający błogosławiącego Chrystusa Zbawiciela Świata²³. Nie wiemy, w jaki sposób obraz znalazł się w Kraśniku, ale raczej nie można łączyć go z fundacjami Zamoyskich, gdyż miasto przyłączono do Ordynacji dopiero w 1604 r.

Kontakty Jana Zamoyskiego ze sztuką włoską miały miejsce także poprzez ofiarowywane mu prezenty. W r. 1599 nuncjusz apostolski Claudio Rangoni, biskup Reggio, podarował kanclerzowi kopię cudownego obrazu Matki Boskiej z Reggio Emilia²⁴. Oryginał obrazu namalował miejscowy malarz Giovanni Bianchi zwany Bertone w 1573 r., na podstawie fresku z 1313 r.



7. P. Bordone, Salvator Mundi

²³ Kaleciński (1999) s. 67-68.

²⁴ Por. Łempicki (1929) s. 157; Kowalczyk (2005a) s. 98.

²⁵ Zob. *Emilia Romagna*, Touring Editore, 1998, s. 437.

²⁶ Tę dotychczas nieznaną rycinę publikuje Ryszard Knapieński. Zob. Knapieński, Witkowska (2007) s. 110.



8. J. Lauro, Matka Boża z Regio Emilia

ne powstałe w tym czasie w Kraśniku dzieła malarskie: płyciny nad bramkami ołtarza głównego z przedstawieniami Komunii świętej dostojników i Mszy Świętej³⁰, oraz obrazy na stallach - scena Męczeństwa zakonników w Anglii i Św. Augustyn³¹.

Malarstwo weneckie, które pojawiło się w Zamościu na początku XVII w., nie wpłynęło znacząco na rozwój sztuki rodzimej w tym okresie. Jego renesans miał miejsce dopiero w latach 20. tego stulecia i wiązał się z mecenatem II ordynata, Tomasza Zamoyskiego (1594-1638). Nie wiemy, czy to z jego inicjatywy, czy też z polecenia krakowskiego konwentu kanoników regularnych laterańskich, w latach 20. XVII w. z terenem Ordynacji Zamojskiej związał się na krótko Tomasz Dolabella, uczeń Antonio Vassilacchiego²⁷. Zarówno Dolabelli, jak też kraśnickim obrazom poświęcono szereg opracowań, pominiemy więc w tym miejscu ich szczegółowe analizy²⁸. Pracujący dla dworu królewskiego weneccjanin wykonał w r. 1626 dla kościoła kanoników regularnych w Kraśniku trzy duże kompozycje, związane z kultem Matki Bożej Różańcowej²⁹. Jego warsztatowi przypisuje się także in-



9,10,11. T. Dolabella, Procesja różańcowa; Msza dziękczynna; Gniew Boży. Obrazy w d. kościele kanoników regularnych w Kraśniku

²⁷ Kaleciński (2001) s. 52.

²⁸ Zob. np. Skrudlik (1914) s. 91-162; Starzyński (1939-1946) s. 284-285; Tomkiewicz (1959); Tomkiewicz (1975) s. 72-77, tam pełne zestawienie bibliograficzne.

²⁹ Tomkiewicz (1961) s. 136-148.

³⁰ KZSwP, t. VIII, z. 9, s. 17.

³¹ Tamże, s. 18.



12,13. T. Dolabella (?), *Msza święta; Komunia święta dostojników. Predella wielkiego ołtarza* w d. kościele kan. reg. w Kraśniku

Jan Kasiński - kontynuator malarstwa weneckiego

Nurt twórczości Dolabelli, będący dalekim echem doświadczeń weneckich kolorystów: Tycjana, Veronese'a i Tintoretta³², kontynuował na gruncie zamojskim malarz Jan Kasiński, wykształcony zapewne w krakowskim warsztacie artysty³³. Kasiński pracował prawdopodobnie z Dolabellą przy realizacji zamówień dla kościoła w Kraśniku i mógł zostać polecony przez Włocha Tomaszowi Zamoyskiemu, realizującemu wówczas szereg przedsięwzięć fundatorskich, do których nieodzownym stało się zaangażowanie na stałe malarza. Jan Kasiński został malarzem nadwornym ordynata prawdopodobnie już w roku 1626³⁴. Początkowo maluje dla Zamoyskiego portrety³⁵, już jednak w r. 1628 wykonał trzy obrazy religijne - św. Euzebię i sceny z życia Tomasza Apostoła³⁶. W r. 1631 namalował także obraz Koronacji NMP, do ołtarza głównego w kościele Kanoników regularnych w Kraśniku³⁷. Na tym kończą się informacje źródłowe dotyczące jego twórczości. Nie są to jednak z całą pewnością wszystkie obrazy, jakie wyszły spod pędzla malarza.

Największe zainteresowanie badaczy nadal budzą obrazy z prezbiterium zamojskiej katedry. Cztery wielkie płótna ukazujące sceny z życia św. Tomasza Apostoła, o wyraźnych cechach malarstwa weneckiego, łączone były niegdyś z pędzlem samego Tintoretta³⁸. Przypisanie ich ostatecznie przez Jerzego Kowalczyka Janowi Kasińskiemu³⁹ nie zamknęło dyskusji na temat autorstwa. Ostatnio podjął to zagadnienie Tomasz Bulewicz, stawiając przy Kasińskim duży znak zapytania i sugerując ponowne rozważenie autorstwa Tintoretta⁴⁰. Nie podejmując w tym miejscu polemiki, pozostaję przy atrybucji dzieł Kasińskiemu, która, biorąc pod uwagę przesłanki historyczne oraz analizy warsztatowe, wydaje się być najbardziej wiarygodną.

³² Tomkiewicz (1959) s. 11

³³ Zob. Kowalczyk (1979) s. 377.

³⁴ Tamże.

³⁵ Wieczorkiewicz (1919) s. 79.

³⁶ Tomkiewicz (1920) s. 66.

³⁷ Kowalczyk (1979) s. 377. Szerzej na ten temat: Kowalczyk (1994).

³⁸ Białostocki (1954).

³⁹ Kowalczyk (1983) s. 53.

⁴⁰ Bulewicz (2006), s. 208-224. Autor ten, kwestionując autorstwo Jana Kasińskiego opiera się na dziełach



14,15. J. Kasiński, Św. Tomasz w rozmowie z Chrystusem po otrzymaniu wiadomości o śmierci Łazarza; Pożegnanie z Apostołami po Ostatniej Wieczerzy. Obrazy na ścianie południowej prezbiterium katedry zamojskiej



16,17. J. Kasiński, Męczeńska śmierć św. Tomasza; Działalność misyjna św. Tomasza w Indiach. Obrazy na ścianie północnej prezbiterium katedry zamojskiej

Oprócz czterech płócien ilustrujących życie św. Tomasza Apostoła, namalowanych na ściany prezbiterium kolegiaty (obecnie katedry) zamojskiej, Kasińskiemu można także przypisać na podstawie analizy stylistycznej inne powstałe w tym okresie dzieła.

Z dużym prawdopodobieństwem z autorstwem Kasińskiego można łączyć obraz tytułarny Zwiastowania NMP z ołtarza głównego w kościele w Tomaszowie. W roku 1629 ukończono budowę i trwały prace nad wyposażeniem tej świątyni. Jest wielce prawdopodobne, że ordynat właśnie jemu zlecił wykonanie obrazu ołtarzowego. Dotychczasowi interpretatorzy tego dzieła doszukiwali się w nim wpływów XVI-wiecznego malarstwa

przypisanych malarzowi archiwalnie (obraz z Kraśnika) oraz na płótnach błędnie atrybuowanych, jak obrazy z kościoła w Szczepieszynie, przypisane Kasińskiemu przez H. Kuczyńską (Jan Kasiński - malarz ordynatów Zamojskich, praca magisterska, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 1996). Większość z przypisanych Kasińskiemu przez Kuczyńską obrazów pochodzi z lat 80. XVII w. Są one dziełami innego zamojskiego malarza, Jacka Chylickiego.



18. J. Kasiński (?), *Zwiastowanie*, ok.1630

renesansu. Nawiązaniem do tradycji gotyckich jest także strój archanioła Gabriela, który ubrany jest w szaty kapłańskie - długą albę ze skrzyżowaną na piersiach stułą przewiazaną razem z albą w pasie i bogato dekorowaną niebieską kapę z wytłoczonymi motywami kwiatowymi obwiedzioną szerokim złotym galonem⁴¹. Tak więc tomaszowskie Zwiastowanie zdaje się być kompilacją wpływów wielu środowisk artystycznych, dostosowanych do mocno zakorzenionej w malarstwie cechowym lokalnej tradycji, zgodnie z którą wpływy późnogotyckiego malarstwa utrzymały się nawet do połowy XVII w.⁴⁵. Nie oznacza to wszakże, iż należy je uznać za wytwór cechowego warsztatu. Zarówno bowiem kompozycja, jak i sposób malowania podkreślanych już fragmentów obrazu wskazują na malarza nie tylko wykształconego w swoim rzemiośle, ale również obytego z dziełami wielkich mistrzów - jeżeli nie bezpośrednio - to poprzez reprodukcje graficzne.

⁴¹ Obraz ten nie był, jak dotąd, poza opracowaniami inwentaryzacyjnymi - przedmiotem zainteresowania historyków sztuki, zob.: KZSzP, T. VIII, z. 17, s. 17.

⁴² Żurawicka (1999-2000) s. 14.

⁴³ Por. Graczyk (1987) s. 128.

⁴⁴ Por. np. *Zwiastowanie z polityku z Sienna z 1460 r.* (Muzeum Narodowe w Warszawie), Walicki (1961) il. 43; a przede wszystkim *Zwiastowanie* przypisywane Malarzowi Jerzemu z pocz. XVI wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, tamże, tabl. IX.

⁴⁵ Np. *Stygmatyzacja św. Franciszka* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, zob. Dobrzeński i inni (1958) tabl. X.

Pomimo występujących na obrazie elementów zaczerpniętych z poprzedniej epoki, dzieła tego nie możemy uznać za powstałe w XVI stuleciu, ale - jak ostrożnie zaproponował Ryszard Brykowski - wiązać go z mecenasowską działalnością Zamoyskich⁴⁶, a ściślej z fundatorem świątyni Tomaszem i datować na początek lat 30. XVII w. Archaizacja postaci nie musi także oznaczać, iż obraz został wykonany przez malarza, który szlify artystyczne zdobywał w poprzedniej epoce. Świadome archaizowanie, polegające na nawiązywaniu do włoskiego renesansu czy to poprzez kompilowane na podstawie renesansowych obrazów kompozycje, czy też wręcz kopiowanie dzieł renesansowych mistrzów nie było obce włoskiemu barokowi 1 połowy XVII w. Celował w tym szczególnie Giovanni Battista Salvi zwany Sassoferrato, cieszący się dużą popularnością nie tylko w Rzymie, ale również w Polsce, o czym świadczą liczne kopie jego dzieł⁴⁷. Artyści polscy świadomie archaizowali swoje obrazy, wykorzystując do kompozycji graficzne wzorce malarstwa włoskiego różnych epok. Możemy więc przyjąć, że tomaszowskie Zwiastowanie namalował artysta młodego pokolenia, wykształcony w oparciu o włoskie malarstwo znane zapewne z licznych reprodukcji graficznych, a także obeznany z bogato rozsiałym po kościołach - szczególnie Krakowa i okolic - malarstwem gotyckim. Jeżeli przyjmiemy także, iż fundatorem obrazu był najprawdopodobniej Tomasz Zamoyski, to jego wykonawstwo można przypisać tylko Janowi Kasińskiemu. Za przyjęciem takiej hipotezy przemawiają niemal wszystkie fakty historyczne. Malarz pracuje dla Tomasza Zamoyskiego od r. 1626, wykonując zamówienia malarskie dla kościołów w ordynacji, w Zamościu i Kraśniku⁴⁸. W tym też czasie ukończono budowę (1629) i trwały prace nad wyposażeniem kościoła w Tomaszowie. Jest więc rzeczą bardzo prawdopodobną, że ordynat właśnie Kasińskiemu zlecił wykonanie obrazu ołtarzowego.

Jan Kasiński znany był dotychczas z kompozycji wielopostaciowych, do których zaliczyć należy obrazy z prezbiterium kolegiaty zamojskiej ilustrujące życie św. Tomasza apostoła czy też obraz Wniebowzięcia NMP w Kraśniku, na którym scenie głównej towarzyszy namalowana u dołu liczna rzesza świętych. Wykonywał także reprezentacyjne portrety. Stąd też zapewne skromne kompozycyjnie i archaiczne w formie Zwiastowanie, niewątpliwie nieco przemalowane (szczególnie w dolnych partiach), nie zainteresowało badaczy twórczości zamojskiego malarza. Szczegółowa analiza kompo-



19. J. Kasiński, *Koronacja NMP*, Kraśnik, 1631

⁴⁶ KZSzP, T. VIII, z. 17, s. XVII.

⁴⁷ Jak dotąd najbardziej wnikliwe opracowanie recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej w odniesieniu do sztuki polskiej przedstawił Kaleciński (1999). Na temat Sassoferrata zob. tamże, s. 55 n.

⁴⁸ Kowalczyk (1979, s. 377 ; Kowalczyk (1994) s. 139-158.

zycji tego obrazu w konfrontacji z innymi dziełami przypisywanymi Kasińskiemu pozwala stwierdzić, że poszczególne jego fragmenty wykazują dużo zbieżności formalnych z innymi pracami. I tak np. zwieńczenie baldachimowego łoża z obrazu Zwiastowania odnajdujemy w tle kompozycji ilustrującej scenę Chrystusa zmierzającego z apostołami do domu umierającego Łazarza. Słoneczna poświata, odcinająca horyzont od kłębiastych chmur, widocznych w tle pejzaży zamojskich kompozycji artysty pojawia się również w oknie izdebki, w której Maryja przyjmuje niebiańskiego posłańca. Kolorystyka tła, sposób malowania posadzki zbliża tomaszowski obraz do portretów Tomasza i Katarzyny Zamojskich ze zbiorów Muzeum w Zamościu. Nie obce twórczości malarza są także pewne błędy perspektywiczne, występujące na wszystkich niemal jego płótnach, a wynikające zapewne z dosłownego przenoszenia „cytatów” z innych obrazów, bez dbałości o perspektywiczną poprawność całej kompozycji. Cechą charakterystyczną dla kolorystyki obrazów Kasińskiego są plamy cynobru, chętnie używanego przez malarza dla wzmocnienia akcentu kompozycyjnego, a także rozbicia monotonii barw⁴⁹. W przypadku tomaszowskiego obrazu akcenty te to suknia Maryi i suła archanioła Gabriela. Podobne zestawienie kolorystyczne występuje na obrazie Koronacji NMP z Kraśnika w szatach Boga Ojca. I w tym przypadku na białej albie artysta namalował czerwoną skrzyżowaną sułę, odwrócił jedynie kolorystykę kapy. Archanioł Gabriel nosi kapę w kolorze błękitu obszytą na obrzeżach złotym galonem, Bóg Ojciec ma narzuconą na ramiona złotą *cappa magna* na błękitnym podbiciu. Innym szczegółem, który zbliża tomaszowskie Zwiastowanie do dzieł pędzla Kasińskiego jest finezyjne modelowanie dłoni, bliskie obrazom z cyklu św. Tomasza, a także profilowe ujęcia głów postaci, często pojawiające się we wszystkich dziełach malarza. Wątpliwości co do przypisania tomaszowskiego obrazu Kasińskiemu budzi jedynie dosyć sztywne i nienaturalne potraktowanie dolnej partii szat archanioła, skłębionych wskutek zgiętych kolan, ale i takie efekty odnajdujemy na innych jego płótnach. Podobne sztywne fałdy układają się w dolnych partiach alb św. Augustyna i bł. Stanisława Kazimierczyka (n.b. kanonizowanego w Rzymie 17 października b.r.) na obrazie Koronacji Maryi z Kraśnika, podobnie też, chociaż bardziej miękko, układają się fałdy alby św. Stanisława Szczepanowskiego na tym samym przedstawieniu.

Z analizy dorobku malarza wynika bardzo nierówny poziom jego prac. Są wśród nich dzieła wyrastające - jak podkreśla Jan Białostocki - ponad przeciętny poziom warsztatu Dolabelli, przewyższające go w niektórych szczegółach i znacznie odbiegające od przeciętnego poziomu polskiej twórczości malarskiej tego okresu⁵⁰. Są też i realizacje znacznie słabsze, jak portrety pary ordynackiej ze zbiorów Muzeum Zamojskiego. Do tej drugiej grupy można też zaliczyć Zwiastowanie.

Bliskie analogie z twórczością tego malarza posiada obraz Regina Apostolorum, namalowany w r. 1634 z fundacji ks. Andrzeja Kłopotckiego do kościoła parafialnego w Tarnogrodzie⁵¹. Dotyczą one szczególnie obrazu Koronacji NMP z Kraśnika. Dzieła te cechuje niemal identyczna gama barwna. Bliskie podobieństwa dają się zauważyć w twarzy Matki Bożej oraz jej długich, opadających na ramiona i plecy włosach. Postać św. Andrzeja, patrona fundatora, którego portret umieszczony jest w lewym dolnym rogu

⁴⁹ Jest to cecha charakterystyczna dla całego kręgu twórczości mistrza Kasińskiego - Tomasza Dolabelli.

⁵⁰ Białostocki (1954) s. 63. Opinia ta odnosi się do dzieł z prezbiterium katedry zamojskiej, których poziom zasugerował jej autorowi analogie z warsztatem Tintoretta, tamże, s. 66.

⁵¹ Datę tę ujawniono podczas prac konserwatorskich, przeprowadzonych w latach 80. ubiegłego wieku w pracowni konserwacji Muzeum Diecezjalnego w Lublinie. Dokumentacja w Archiwum Zamojskiej Delegatury WUOZ w Lublinie. Wcześniej obraz ten datowany był na rok 1667, określający datę śmierci fundatora.

obrazu, kieruje się właśnie w jego stronę. Zwraca uwagę również namalowana z prawej strony kompozycji, za postacią św. Jana, sylwetka św. Bartłomieja, którego okolona siwą brodą twarz łądząco przypomina układem głowę św. Augustyna z kraśnickiego dzieła. Po prawej stronie kompozycji, najbardziej pierwszoplanowo ze wszystkich apostołów umieścił artysta postać św. Jana, którego twarz, oraz sposób profilowego przedstawienia sylwetki są identyczne z ukazaniem tego świętego na obrazie z katedry zamojskiej, w scenie rozmowy Chrystusa z apostołami po ostatniej wieczerzy. Postać św. Jana nie została tu przedstawiona przypadkowo. Umieszczenie jej w tak centralnym miejscu sugeruje, że odgrywa ona szczególną rolę. Wolno przypuszczać, iż jest to ukryta sygnatura malarza. Autor obrazu, korzystając z tematyki dzieła, przedstawił na nim w centralnej partii swego patrona, również centralnie umieszczając patronów fundatora oraz swego protektora, ordynata Tomasza Zamoyskiego. Ci dwaj święci, usytuowani najbliżej postaci Matki Bożej, po Jej lewej i prawej stronie, mają narzucone na ramiona identyczne cynobrowe płaszcze i stanowią dodatkowy, centralny akcent kolorystyczny kompozycji.

Przedstawiona analiza układu kompozycyjnego, jak również data powstania obrazu, wskazują na Jana Kasińskiego, jako autora dzieła. Kompozycja jest nierówna stylistycznie i wykazuje pewne braki formalne, wynikające z dosłownego kopiowania fragmentów innych dzieł, co zresztą jest zauważalne również w przypadku obrazu z Kraśnika. Pewne partie są wszakże malowane znakomicie. Szczególnie zwraca uwagę finezyjnie modelowana postać Matki Bożej, a także zupełnie niezły portret fundatora.

Kasińskiemu możemy przypisać także inny obraz z kościoła w Tarnogrodzie - Przemienienie Pańskie z rozgrywającą się na dole kompozycji sceną uzdrowienia opętanego młodzieńca. Obraz ten należy również do fundacji ks. Andrzeja Kłopotckiego. Jest kopią dzieła Rafaela, przechowywanego obecnie w zbiorach Pinakoteki Watykańskiej. Malowidło to swoją dynamiką kompozycji odbiega od omówionych wcześniej obrazów. Głębsza analiza wskazuje jednak, iż autor wiernie skopiował jedynie rysunek. Zmienił natomiast kolorystykę obrazu, a twarzom nadał własny indywidualny wyraz, zupełnie zmieniając ich rysy, kolor włosów itp. Twarze te bez trudu odnajdujemy na innych kompozycjach malarza. Malowana profilowo postać św. Piotra w lewym dolnym rogu obrazu została przeniesiona również na omawiane wyżej płótno Królowej Apostołów. Pomimo gwałtownych, dynamicznych gestów postaci występujących na obrazie ich twarze są martwe, spokojne, zupełnie nie współgrające z gestami. Artysta wyraźnie nie radzi sobie z gwałtownymi skrótami. Tak jest w przypadku klęczącej na pierwszym planie postaci kobiecej, która namalowana została profilowo, sugerując jedynie esowaty skręt tułowia w prawo, a głowy w lewo. Uproszczenia widzimy także w górnej partii obrazu. Namalowana przez Rafaela świetlista poświata wokół unoszącej się w powietrzu postaci Chrystusa, tu została ograniczona formą mandorli, niby ramą utworzoną z obłoków,



20. J. Kasiński, *Regina Apostolorum*, Tarnogród, 1634



21. J. Kasiński, *Przemienienie Pańskie*

czonej w mszale wydany w Antwerpii w r. 1624. Na rycinie tej wzorowane są również postaci św. Kazimierza i św. Wojciecha⁵². Jan Kasiński pracował dla Tomasza Zamoyskiego, a następnie jego syna Jana, do swojej śmierci ok. 1649 r.⁵³. Był malarzem wykształconym na włoskich wzorcach, które umiejętnie łączył z lokalną tradycją. To w jego twórczości wpływy włoskie ujawniły się najpełniej i ukształtowały malarstwo na tym terenie na kolejne lata.

Oprócz obrazów naśladowujących dzieła włoskie i malowanych w manierze włoskiej w kościołach Ordynacji Zamojskiej znalazły się także obrazy będące kopiami cudownych wizerunków. Ważne miejsce wśród nich zajmuje obraz Matki Bożej Śnieżnej (*Salus Populi Romani*), którego kopie przywożone z Rzymu pojawiły się na obszarze Rzeczypospolitej na przełomie XVI w.⁵⁴. Najstarszym zachowanym przykładem na terenie Ordynacji jest obraz z ołtarza głównego w dawnym kościele kanoników regularnych w Kraśniku, przeznaczony pierwotnie do kaplicy bractwa różańcowego. Kopie obrazów Matki Bożej Śnieżnej zachowały się ponadto w kościele p.w. Zwiastowania NMP w Tomaszowie, w Janowie Lubelskim oraz w dawnej kaplicy Akademii Zamojskiej w Bukowinie k. Tarnobrodu⁵⁷.

w sposób typowy dla polskiego malarstwa barokowego. Postać Zbawiciela również została przedstawiona odmiennie. Nie unosi się, jak na płótnie Rafaela w powietrzu, ale na obłokach, wspierając na nich swe stopy. O ile kompozycja tego obrazu sprawia wrażenie dużego artyzmu jej twórcy, to już sam sposób malowania nie odbiega zupełnie od omówionych dzieł naszego malarza. Mówiliśmy już o nim jako o zdolnym kompilatorze, potrafiącym łączyć ze sobą i wykorzystać różne, czasem odległe źródła inspiracji. W tym przypadku nie tworzył własnej kompozycji, ale wykorzystał - być może za sugestią fundatora - gotowy wzorzec.

Wzorniki graficzne stanowiły dla Kasińskiego częste źródło inspiracji. Podobnie postępował zresztą jego mistrz, Tomasz Dola-bella⁵². Korzystał z nich dosłownie, jak w przypadku omówionego obrazu z kościoła w Tarnobrodzie, lub wykorzystywał do swoich kompozycji poszczególne fragmenty. Np. postać przygarbionego kaleki na pierwszym planie obrazu ze sceną św. Tomasa wśród Indian zaczerpnięta została prawdopodobnie z miedziorytu wg obrazu Bronzina, ilustrującego przejście Żydów przez Morze Czerwone⁵³. Z kolei postać św. Stanisława w obrazie Koronacji NMP z Kraśnika została zapożyczona z anonimowej ryciny przedstawiającej patronów Królestwa Polskiego, zamiesz-



22. Kopia Obrazu Matki Bożej Śnieżnej, kościół Zwiastowania NMP w Tomaszowie

⁵² Zob. Macharska (1973) s. 89-124.

⁵³ Miedzioryt ten reprodukuje Macharska (1975) s. 149, il. 12.

⁵⁴ Ilustracja ta zamieszczona została m.in. na okładce współczesnego wydania *Żywotów świętych polskich*, ks. Piotra Skargi, Kraków 1987.

⁵⁵ 27.03.1649 r. ordynat wystawił rewers na 3000 zł. opiekunom dzieci malarza. Kowalczyk (1968b) s. 126.

⁵⁶ Kornecki (1992) s. 365-398.

⁵⁷ Szerzej omówiłem to zagadnienie w: Kondraciuk (2005) s. 62.

W okresie rządów w Ordynacji Tomasza Zamoyskiego rozpowszechniony był kult Matki Bożej Loretańskiej. W kaplicy rodowej Zamoyskich w kościele kolegiackim znajdował się specjalny ołtarzyk z przywiezionym przez ordynata z Loreto obrazem. Kopie obrazu z Loreto, być może włoskie, znajdowały się ponadto w kościołach w Krasniku i w Krzeszowie⁵⁸.



23. Kultowy wizerunek Matki Bożej w sanktuarium krasnobrodzkim

Obraz bolońskiego malarza Francesco Raiboliniego zwanego Francia (1450-1518), w odbitce graficznej, stał się kultowym wizerunkiem w sanktuarium maryjnym w Krasnobrodzie, gdzie odbiera cześć od połowy XVII w. Na podstawie tej ryciny powstały w późniejszym okresie niezbyt liczne obrazy ołtarzowe⁵⁹.

W oparciu o rytowany przez Jacopo Lauro wizerunek św. Mikołaja z sanktuarium w Bari (lub inną, nie znaną dotąd rycinę) powstał prawdopodobnie wizerunek tego świętego w ołtarzu kaplicy infułackiej w kolegiacie zamojskiej, ufundowany w r. 1612 przez pierwszego dziekana kapituły kolegiackiej, ks. Mikołaja Kiślickiego⁶⁰. Kompozycja obrazu nawiązuje do ikony, ofiaro-



24. F. Raibolini, Matka Boża z Dzieciątkiem, XV/XVI w.

wanej do sanktuarium w Bari na początku XIV w., przypuszczalnie przez króla serbskiego Stefana Urosha II Milutina (zm. 1321). Ikona ukazuje serbskiego władcę klęczącego wraz z małżonką, księżniczką bizantyjską Symonidą (1293 lub 1294 - po 1345) przed postacią św. Mikołaja. Nie wiemy z całą pewnością, czy ofiarodawcą obrazu był sam Milutin, czy może jego żona, która po śmierci męża powróciła do Konstantynopola i wstąpiła do klasztoru. Obraz nie jest wiernym powtórzeniem ikony, która namalowana została według bizantyjskiego kanonu, na złotym tle. Wprowadza tło pejzażowe i architekturę kaplicy grobowej z sarkofagiem i kartuszem herbowym fundatora obrazu, ks. Mikołaja Kiślickiego.

25. Barokowa wersja obrazu Matki Bożej Krasnobrodzkiej, Krasnobród, XVIII w.



⁵⁸ Kondraciuk (2005) s. 65-67.

⁵⁹ Kondraciuk (2005) s. 67-68.

⁶⁰ Rycinę tę, dedykowaną Mikołajowi Działyńskiemu w 1612 r. odnalazł w zbiorach Lwowskiej Biblioteki Naukowej im. W. Stefanyka (rycina znajdowała się pierwotnie w zasobach Biblioteki Wiktora Baworowskiego we Lwowie) ukraiński historyk sztuki Wołodmyr Aleksandrowycz. Zasluga tego autora jest szczegółowa analiza zamojskiego obrazu i wskazanie na włoskie źródła inspiracji.



26. Obraz św. Mikołaja z katedry zamojskiej, 1612.



27. Ikona św. Mikołaja z sanktuarium w Bari, 1 poł. XIV w.

Wśród barokowych kopii kultowych obrazów włoskich prym wiedzie obraz Zwiastowania z katedry zamojskiej. Dzieło to, uznane ostatnio przez Zygmunta Ważbińskiego za jedną z kilku realizacji Carla Dolci⁶¹, jest kopią jednego z najbardziej czczonych we Włoszech i ówczesnej Europie wizerunków Matki Bożej z kościoła florenckich serwitów⁶². Kult obrazu - szerzony początkowo przez Medyceuszy - po soborze trydenckim rozprzerzenił się na całą Europę. Jego czcicielami byli główni ideolodzy potrydenckiej dewocji - Karol Boromeusz i Gabriel Paleotti⁶³. Ten ostatni w swoim podręczniku ikonografii religijnej *Discorso interno alle immagini sacre e profane* wymienia obraz florencki jako wzorzec do naśladowania⁶⁴. Wydaje się więc, że fundator obrazu nie tylko zaopatrzony był w artyzm dzieła, ale ufny w jego cudowną moc chciał przeszczepić kult florenckiej madonny do Zamościa, traktując obraz jako szczególną relikwię. Aby obraz spełniał taką właśnie rolę, musiał być namalowany wiernie, najlepiej bezpośrednio na podstawie oryginału. Przy ośrodkach kultu działały specjalistyczne warsztaty malarskie, w których wykonywano kopie kultowych obrazów na potrzeby pielgrzymów, autoryzowane i sakralizowane przez opiekunów sanktuariów. Również przy klasztorze serwitów we Florencji swoje warsztaty posiadali artyści wykonujący liczne kopie łaskami słynącego obrazu. Pracownie w klasztorze mieli m.in. Giorgio Vasari i Alessandro Allori⁶⁵. Kopie wykony-

⁶¹ Ważbiński (1989) s. 161.

⁶² Bocchi (1592).

⁶³ Ważbiński (1989) s. 165.

⁶⁴ Kaleciński (1999), s. 47.

⁶⁵ Ważbiński (1989) s. 172.

wane przez artystów florenckich cieszyły się dużą popularnością. Allori wykonał ich czternaście. Wśród jego klientów byli m.in. Karol Boromeusz i Filip II. Cristofano Allori, który odziedziczył po ojcu warsztat wykonał aż dwadzieścia kopii malowidła. Słynne Zwiastowanie malowali niemal wszyscy artyści działający we Florencji w końcu XVI i w XVII stuleciu. Kopie wyszły spod pędzla Ludovica Cigoliego, Cosima Gamberucciego, Pietra Dandiniego, oraz Carla Dolci. Ten ostatni - jak podkreśla Mariusz Kaleciński - nadał formom XIV-wiecznego fresku trójwymiarowość, postaci uzyskały psychologiczną intensywność i typowo dolciowski wdzięk, zachowując przy tym dewocyjną tożsamość repetycji łaskami słynącego fresku⁶⁶. Zwiastowanie z zamojskiej katedry odbiega od innych nie tylko formą artystyczną. Wyróżnia je też kompozycja - spokojna, wyważona, z pozoru obca epoce, w której powstało. Ale ślad tej epoki jest zaznaczony. Statyczna postać anioła na oryginalnym malowidle z Florencji tu zaczyna ożywać.

Artysta, zgodnie z barokową konwencją, uchwycił anioła w locie zanim ten dotknął jeszcze stopami ziemi. Gabriel jakby zawisł w powietrzu, pochylił głowę i złożył dłonie na piersi, ukrywając je pod osłaniającą ramiona kapą. To gest szczególnej czci jaką okazuje klękając przed królewskim majestatem Maryi - Matki Syna Bożego⁶⁷. Maryja nie klęczy przy klęczniku, ale siedzi na wysokim, przypominającym tron krześle, przystrojona bogatą koroną i klejnotami. Leżąc na ławie otwarta książka sugeruje, że przerwała na chwilę lekturę Pisma Świętego i wysłuchawszy anielskiego posłańca wzniosła oczy ku górze, w stronę gołębiczy - Ducha Świętego i wypowiada słowa: *ECCE ANCILLA DOMINI* (wypisane na płótnie w odbiciu lustrzanym).



28. C. Dolci, *Zwiastowanie, kościół katedralny w Zamościu, 1650.*

Obraz został sprowadzony do Zamościa dla celów kultowych. Starania o jego pozyskanie rozpoczął przypuszczalnie jeszcze ordynat Tomasz Zamoyski (zm. 1638) lub jego małżonka Katarzyna (zm. 1642), a zrealizował dopiero ich syn Jan w r. 1650. Przypuszczenie to ma swoje źródło w szczególnym kulcie, jakim obdarzała Maryję para ordynacka, pielgrzymując do Jej sanktuariów i przywożąc stamtąd łaskami słynące wizerunki.

⁶⁶ Kaleciński (1999) s. 49.

⁶⁷ Zasłanianie rąk było znanym od starożytności symbolem czci i szacunku, zob. Forster (1990) s. 351.



29,30. J. Chylicki, Św. Antoni Padewski, l. 60. XVII w.; S. Cantarini, Św. Antoni, 1634-38.

inspirowanych grafiką włoską zwraca uwagę obraz św. Antoniego z kościoła p.w. Zwiastowania NMP w Tomaszowie Lubelskim, przypisywany przez autora Jackowi Chylickiemu, nadwornemu malarzowi Jana II Zamoyskiego, którego układ kompozycyjny oparty został na rycinie Simone Cantariniego.

Kopie znanych obrazów włoskich były popularne także w wieku XVIII. Szczególną popularnością cieszyły się obrazy Michała Archanioła wzorowane na dziele Guido Reniego z ok. 1636 r. wykonanym dla kościoła Sta Maria della Conzezione w Rzymie. Wśród nich wymienić należy obraz ze zwieńczenia ołtarza bocznego w prezbiterium



31. Archanioł Michał, kopia wg Guido Reniego, Kraśnik (fragment)

kościoła pokanonickiego w Kraśniku. O popularności innego malarza włoskiego, wspomnianego już Carlo Dolci, świadczy wykonana w XVIII w. kopia jego *Madonna dei gigli* (oryginał w Muzeum w Montpellier) w ołtarzu z kościoła bernardynów w Radecznicy (obecnie w kościele św. Zofii w Tarnogórze). Nie są to wszystkie dzieła powstałe pod wpływem malarstwa włoskiego. Dużą rolę odegrały też wzorniki Andrea Pozzo, zwłaszcza w malarstwie ściennym późnego baroku⁶⁸.



32. *Madonna z Dzieciątkiem*, kopia wg Carla Dolci, Tarnogród

⁶⁸ Por. Kowalczyk (1975).

Renesans zainteresowań sztuką włoską w malarstwie sakralnym Ordynacji Zamojskiej to wiek XIX i twórczość Rafała Hadziewicza, malarza wykształconego na dziełach rzymskiego baroku, którego twórczość zasługuje na ponowne opracowanie i przypomnienie.

Wykaz i źródła ilustracji

1. Plan perspektywiczny Zamościa z ok.1603 r., miedzioryt kolorowany z dzieła Georga Brauna, *Theatri praecipuarum totius mundi urbium*, Kolonia 1617, repr. ze zbiorów Muzeum Zamojskiego. Fot. H. Szkutnik
2. Giacomo Franco, Portret Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego, miedzioryt, 1596, repr. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. H. Szkutnik
3. Jacopo Lauro, Portret alegoryczny Jana Zamoyskiego, miedzioryt, 1604, repr. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. H. Szkutnik
4. Cristofano dell' Altissimo (?), Portret Jana Zamoyskiego, olej na desce, 1600, Galeria Uffizi we Florencji, repr. wg Niwińska (2008).
5. Domenico Tintoretto, Św. Jan Chrzciciel, tempera na desce, 1604, kościół p.w. Przemienienia Pańskiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska), repr. wg Żurawicka (2002).
6. Domenico Tintoretto, Św. Jan Ewangelista, tempera na desce, 1604, kościół p.w. Przemienienia Pańskiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska), repr. wg Żurawicka (2002).
7. Paris Bordone (warsztat), Salvator Mundi, olej na płótnie, 2 połowa XVI w., kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). Fot. P.Kondraciuk
8. Jacopo Lauro, Matka Boża z Regio Emilia, miedzioryt, 1606, repr. wg Knapieński, Witkowska (2007).
9. Tomasz Dolabella, Procesja różańcowa, olej na płótnie, 1626, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). Fot. P.Kondraciuk
10. Tomasz Dolabella, Msza dziękczynna, olej na płótnie, 1626, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). Fot. P.Kondraciuk
11. Tomasz Dolabella, Gniew Boży, olej na płótnie, 1626, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). Fot. P.Kondraciuk
- 12,13. Tomasz Dolabella lub warsztat, Msza święta i Komunia święta dostojników, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., płyciny w predelli wielkiego ołtarza, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). Fot. P.Kondraciuk
14. Jan Kasiński, Św. Tomasz w rozmowie z Chrystusem po otrzymaniu wiadomości o śmierci Łazarza, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., kościół katedralny w Zamościu. Fot. H. Szkutnik
15. Jan Kasiński, Pożegnanie Chrystusa z Apostołami po Ostatniej Wieczerzy, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., kościół katedralny w Zamościu. Fot. H. Szkutnik
16. Jan Kasiński, Męczeńska śmierć św. Tomasza, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., kościół katedralny w Zamościu. Fot. H. Szkutnik

17. Jan Kasiński, Działalność misyjna św. Tomasza w Indiach, olej na płótnie, lata 20.-30. XVII w., kościół katedralny w Zamościu. *Fot. H. Szkutnik*

18. Jan Kasiński (?), Zwiastowanie, olej na płótnie, ok.1630, kościół pw. Zwiastowania NMP w Tomaszowie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

19. Jan Kasiński, Koronacja NMP, olej na płótnie, 1631, kościół pw. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P. Kondraciuk*

20. Jan Kasiński, Regina Apostolorum, olej na płótnie, 1634, kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

21. Jan Kasiński wg Rafaela Santi, Przemienienie Pańskie, olej na płótnie, lata 30. XVII w., kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Tarnogrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

22. Matka Boża Rożańcowa, kopia ikony Matki Bożej Śnieżnej, olej na desce, lata 40. XVII w., kościół pw. Zwiastowania NMP w Tomaszowie Lub. (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

23. Kultowy wizerunek Matki Bożej Krasnobrodzkiej, anonimowy miedzioryt z pocz. XVII w. wg obrazu Francesco Raiboliniego, kościół w Krasnobrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

24. Francesco Raibolini, Madonna w ogrodzeniu z róż, tempera na desce, XV/XVI w., Stara Pinakoteka w Monachium, wg repr. ze zbiorów autora.

25. Barokowa wersja kultowego obrazu Matki Bożej Krasnobrodzkiej, olej na płótnie, XVIII w., kościół w Krasnobrodzie (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

26. Święty Mikołaj, olej na płótnie, 1612, katedra w Zamościu - kaplica infułacka, repr. wg: *Katedra w Zamościu*, Zamość 1999.

27. Ikona św. Mikołaja, tempera na desce, 1 połowa XIV w., Saktuarium św. Mikołaja w Bari.

28. Carlo Dolci, Zwiastowanie, olej na płótnie, Florencja 1650, kościół katedralny w Zamościu. *Fot. P. Kondraciuk*

29. Jacek Chylicki, Św. Antoni Padewski, olej na płótnie, lata 60. XVII w., kościół pw. Zwiastowania NMP w Tomaszowie Lub. (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

30. Simone Cantarini, Św. Antoni Padewski, miedzioryt, 1634-38, zbiory Muzeum Okręgowego w Tarnowie. *Fot. H. Szkutnik*

31. Archanioł Michał (fragment), kopia wg obrazu Guida Reniego z kościoła Sta Maria della Conzezione w Rzymie, olej na płótnie, XVIII w., kościół p.w. Wniebowzięcia NMP (archidiec. lubelska). *Fot. P. Kondraciuk*

32. Kopia obrazu Carla Dolci, Madonna dei gigli, olej na płótnie, XVIII w., kościół pw. Św. Zofii w Tarnogórzu (diec. zamojsko-lubaczowska). *Fot. P. Kondraciuk*

WZORZYSTE WŁOSKIE TKANINY JEDWABNE Z POLSKIMI HERBAMI W XVI I XVII WIEKU

Początki wyrobu tkanin jedwabnych wiąże się z Chinami, gdzie już w trzecim tysiącleciu przed Chrystusem, a może jeszcze wcześniej, poznano tajemnicę wykonywania tych szlachetnych tkanin. W ostatnich latach wskazuje się nawet na ósme tysiąclecie jako na początek jedwabnictwa¹. Przez całe stulecia, czy właściwie tysiąclecia, udawało się Chińczykom utrzymywać w ścisłej tajemnicy sposób wykonywania tych wyrobów². Do Bizancjum tajemnica pozyskiwania jedwabiu z kokonów przedostała się zapewne około VI w. Później uzyskali ją Arabowie i przenieśli do podbitej Europy, już w VIII w., na teren Hiszpanii, a zwłaszcza do południowej jej części³. Stylizacja ornamentu, zgodnie z nakazami islamu, unikała realistycznych wyobrażeń figuralnych. Pod wpływem sztuki romańskiej i gotyckiej zaczęto jednak wzbogacać wzornictwo. W XIII w. pojawiły się tkaniny z heraldycznymi liliami i kartuszami z herbami, które tkano na zamówienie hiszpańskich arystokratów⁴.

Przypuszczalnie mniej więcej w tym samym czasie co na Półwyspie Iberyjskim, jedwabnictwo zaczęto organizować także na Sycylii, o ile już wcześniej wyspa jako prowincja bizantyjska nie zetknęła się z tą wytwórczością. Po podboju Sycylii przez Arabów, na dworze emira w Palermo, powstały liczne warsztaty jedwabnicze. Normanowie zajmując wyspę pod koniec wieku XI, zastali kwitnącą kulturę islamską. Król Roger II dbał o utrzymanie i ożywienie jedwabnictwa, które koncentrowało się w wytwórniach, tzw. *tiraz* w Plazzo Reale w Palermo⁵. W dekoracji tkanin można było dostrzec wyraźne wpływy tradycji muzułmańskich i bizantyjskich⁶. Od czasów jednak Karola I Andegaweńskiego (1265-1282), który został królem Neapolu i Sycylii, wśród dekoracji na tkaninach sycylijskich zaczęły pojawiać się heraldyczne lilie andegaweńskie. Przykładem może być żółto-czarna tkanina jedwabna, której jeden fragment przechowuje Musée de Lyon (il. 1), drugi zaś Musée Royaux du Cinquantenaire, w Brukseli⁷.

Początki jedwabnictwa na Półwyspie Apenińskim nie są dotąd dobrze rozpoznane. Wiadomo jednak, że X w., hodowlę jedwabników wprowadzono w Kalabrii, a produkcję jedwabiu podjęto w Gaecie, Amalfii i Salerno⁸.



1. Tkanina jedwabna z heraldycznymi liliami i inskrypcjami kufickimi, Sycylia, XIV w.

¹ Boulnois (1968) s. 16.

² Kajdańska, Kajdański (2007) s. 7-10.

³ Michałowska (1995) s. 26.

⁴ Morant (1983) s. 306; Nahlik (1971) s. 26-28, il. X.6, X.8.

⁵ Heutte (1980) s. 25; Nahlik (1971) s. 26-28.

⁶ Flemming (1927) s. XVIII-XIX, 30-33; Kajdańska, Kajdański (2007) s. 418-421; Orlińska-Mianowska (2009) s. 84.

⁷ Errera (1927) s. 76.

Kolejnym ośrodkiem, gdzie zapewne już na początku XII w., rozwinęło się jedwabnictwo była Lukka. Charakterystyczny dla tkanin lukkańskich był m.in. drobny raport, motyw bazyliuszka i wzory zbudowane z lilii heraldycznych⁹ oraz zastosowanie złotej nici cypryjskiej, oszczędnie stosowanej. Ośrodek stał się szczególnie prężny dzięki tkaczom przybyłym z Sycylii po 1382 r. W Lukce wypracowano własny sposób dekoracji odchodzący od pierwowzorów bizantyjskich. W XIII-XIV w. pojawił się układ alternujący i wiele nowych motywów, m.in. roślinnych, zwierzęcych i architektonicznych. W XIV w. wprowadzano także sceny figuralne¹⁰. Bogaci klienci, dostojnicy kościoła, dwory królewskie i szlachta, zamawiali zdobione tarczami herbowymi brokaty czy adamaszki. W inwentarzach skarbcza papieskiego z lat 1295 i 1361, wymieniono m.in. 10 wyrobów z tkanin jedwabnych z herbem rodziny Savellich, z której wywodził się papież Honoriusz IV, a także 29 obiektów z herbem Caetanich, rodziny papieża Bonifacego VIII¹¹.

We wczesnym średniowieczu umiejętność wyrobu tkanin jedwabnych rozprzestrzeniła się na niemal cały Półwysep Apeniński. Najważniejsze ośrodki powstały w Wenecji, Florencji, Genui, Mediolanie oraz Bolonii. W Wenecji, w końcu XIV w. wykształcił się motyw stylizowanego owocu granatu lub ostu, który najczęściej umieszczano w tzw. podziały sieciowe, które tworzyły formy zaostrzonych owali. Ten typ motywów rozpowszechniony w XV stuleciu będzie ewoluował i zdominuje wytwórczość włoską do końca XVI w.¹². Należy podkreślić, że wzory tkanin zaczęli projektować wybitni artyści, np. Antonio Pisano (Pisanello) (ok. 1395-1455) i Jacopo Bellini (ok. 1400- przed 1471) czy mniej znany Jacopo da Montagnana (ok. 1445-1499)¹³. Od XIV w. również, szczególnie znane stały się aksamity weneckie, które produkowały liczne warsztaty. Od XV stulecia podjęto udoskonaloną produkcję aksamitów wielobarwnych i cyzelowanych. Zapewne w Wenecji, w XV w. wykonano, znajdujący się w brukselskiej kolekcji, błękitny adamaszek ze złotymi motywami, przedstawiającymi herby znanej tamtejszej rodziny Malipiero - Uskrzydłony szpon¹⁴. Również piętnastowieczny i przypuszczalnie wenecki jest także należący do wspomnianych zbiorów, brokat aksamitny z herbem Drabina, którym posługiwała się słynna rodzina z Werony - Scaligeri¹⁵. W tym czasie w wyrobie altembasów wyspecjalizowały się również warsztaty w Genui. Florencja zasłynęła natomiast z brokatów. W mieście tym w połowie XV w. narodził się protorenesans. Projekty ornamentów zastosowanych w tkaninach jedwabnych przypisuje się Antonio di Jacopo del Pollajuolo (ok. 1432-1498), przedstawicielowi florenckiego renesansu. Przykład stanowi wspaniała herbowa tkanina wykonana po 1476 r., we florenckim warsztacie Francesco Malocchi dla króla Węgier Macieja Korwina (1440-1490). Pierwotnie była elementem wyposażenia sali tronowej. Niezwykłej urody ornat z niej uszyty, odnaleziony

⁸ Nahlik (1971) s. 29; Orlińska-Mianowska (2009) s. 84-87.

⁹ Errera (1927) s. 42, 43, 44. Autorka reprodukuje zdjęcia tkanin jedwabnych z motywami lilii heraldycznych. Wskazuje XII-XIII wiek jako czas ich powstania. Nie sugeruje jednak żadnego ośrodka. Przypuszczać jednak należy, że przynajmniej część z tych tkanin mogła powstać na zamówienie Kapetyngów, w którymś z ośrodków włoskich. Filip I (1052-1108) bowiem jako pierwszy w swoim herbie umieścił *fleur-de-lis*; Nahlik (1971) s. 30, il. XI. 2, XI.3.

¹⁰ Nahlik (1971) s. 29-32; Orlińska-Mianowska (2009) s. 87-90.

¹¹ Morant (1983) s. 306-307.

¹² Nahlik (1971) s. 33; Taszycka (1966) s. 216-223; Turnau (1987) s. 123-124.

¹³ Nahlik (1971) s. 37-39; Heinz (1988) s. 10; Davanzo Poli (1999) s. 258-259; Orlińska-Mianowska (2009) s. 90-91.

¹⁴ Errera (1927) s. 106.

¹⁵ Errera (1927) s. 137. Taki sam, lub ten sam fragment tkaniny, reprodukuje E. Flemming, niestety bez podania informacji o miejscu przechowywania. Autor określa ten wyrób jako florencki.



2. Ornat z tkaniny herbowej Florencja, warsztat Francesca Malocchi, po 1476 r.

odnaleziony w XIX w. w klasztorze franciszkańskim w Foigny, w Bośni, przechowuje obecnie Magyar Nemzeti Múzeum w Budapeszcie¹⁶. (il. 2) Podobna tkanina, z herbami kardynalskimi arcybiskupa Pedro Gonzalez de Mendoza (1428-1495), z której wykonano antependium, znajduje się w katedrze w Toledo¹⁷. W końcu XV stulecia bardzo do siebie podobne tkaniny jedwabne powstawały we Włoszech i Hiszpanii. Zapewne we Florencji (lub w Hiszpanii?), po odzyskaniu Grendy w 1492 r., powstała brokatowa tkanina z herbami władców Aragonii i Kastylii-Leónu, Ferdynanda II Katolickiego i Izabeli I Kastylijskiej. Wśród dekoracji sieciowej widoczne są umieszczone, w układzie alternującym złote tarcze z Czterema czerwonymi słupami (herby Aragonii) i motywy Zamku oraz Lwa (herby Kastylii-Leónu). Brokat ten подарowany został pierwszemu arcybiskupowi - Hernando de Talavera (1428-1507). Kapa z niego uszyta znajduje się obecnie w Lyonie (w Musée Historique des Tissus)¹⁸. (il. 3) W pierwszej ćwierci XVI w., również w warsztatach florenckich, wykonano brokat aksamitny, z którego uszyto okazały „Komplet Passeriniego” (*Parato Passerini*), eksponowany w Cortonie,

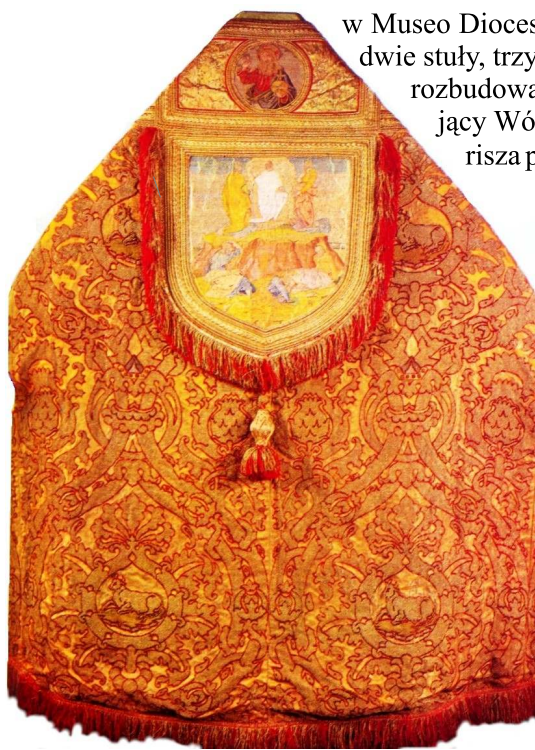


3. Kapa z brokatu z herbami władców Aragonii i Kastylii-Leónu, Florencja lub Hiszpania (?), po 1492 r.

¹⁶ Flemming (1927) s. XXVIII; Nahlik (1971) s. 39-40, il. XII.7; Rosenauer (1983) s. 53; *Hungaria Regia 1000-1800. Schittering en strijd. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, van 8 oktober 1999 tot 9 januari 2000* [katalog wystawy], [b. m.] 1999, s. 135-136.

¹⁷ Flemming (1927) s. XXVIII; Heutte (1980) s. 28.

¹⁸ Heinz (1988) s. 15.



4. Kapa z brokatu aksamitnego z herbami Silvia Passeriniiego, Florencja, pocz. XVI w.

w Museo Diocesano. Składa się na niego m.in. ornat, dalmatyka, kapa, dwie stuły, trzy manipularze, welon kielichowy i bursa. Wśród bardzo rozbudowanych podziałów sieciowych widoczny jest odpoczywający Wół - wyobrażenie heraldyczne rodziny kardynała i data-risza papieskiego Silvia Passeriniiego (1469-1529)¹⁹. (il. 4)

W XVI w., motyw owocu granatu zastąpił renesansowy wazon z kwiatami²⁰. Na przełomie XVI i XVII w. pojawiły się motywy niewielkich ukwieconych gałązek. W końcu XVII stulecia znacznie osłabła wytwórczość włoska²¹. Palmę pierwszeństwa w zakresie wyrobu tkanin jedwabnych w Europie przejęły francuskie warsztaty w Lyonie²².

Od co najmniej XIV w., włoskie wzorzyste tkaniny jedwabne docierały do polskich odbiorców. Najwięcej tego rodzaju wyrobów tekstylnych sprowadzano w XVI i XVII w. Jak wykazała w swoich badaniach naukowych, prowadzonych w latach 60. i 70. Maria Taszycka, w Polsce zachowała się ogromna ilość jedwabnych tkanin włoskich. Przewyższają one zasoby innych państw Europy, a czasem górują nad zbiorami włoskimi²³.

W tej wielkiej grupie tkanin przechowywanych w naszych zbiorach, znajduje się kilkanaście przykładów wyrobów, wykonanych na specjalne zamówienia najbardziej zamożnych klientów, monarchów, książąt,

biskupów i magnatów. Posiadają one obok typowej dekoracji, motywy wyraźnie inspirowane herbami zamawiającego.

Bez wątpienia najwcześniejszym wyrobem z tej grupy jest tkanina, będąca fragmentem kapy lub płaszcza, odnaleziona w 1953 roku, przy północnej ścianie prezbiterium, w katedrze św. Jana w Warszawie, w grobowcu ostatnich książąt mazowieckich Stanisława I (1501-1524) i Janusza III (1502-1526). (il. 5) Zszyta jest ona z trzech fragmentów i ma kształt trójkąta, o bokach 64 x 72 x 57 cm. Obecnie przechowuje ją Muzeum Historyczne m. st. Warszawy²⁴. Znajomość dat śmierci obu książąt wskazuje, że ta jedwabna materia musiała powstać wcześniej, a jak można sądzić po jej stylistyce, dziś wydaje się, że znacznie wcześniej niż dotychczas sądzono. Pierwotnie omawiany obiekt był ciemnej

¹⁹ Heinz (1988) s. 16-17.

²⁰ Flemming (1927) s. 103-104; Nahlik (1971) s. 39.

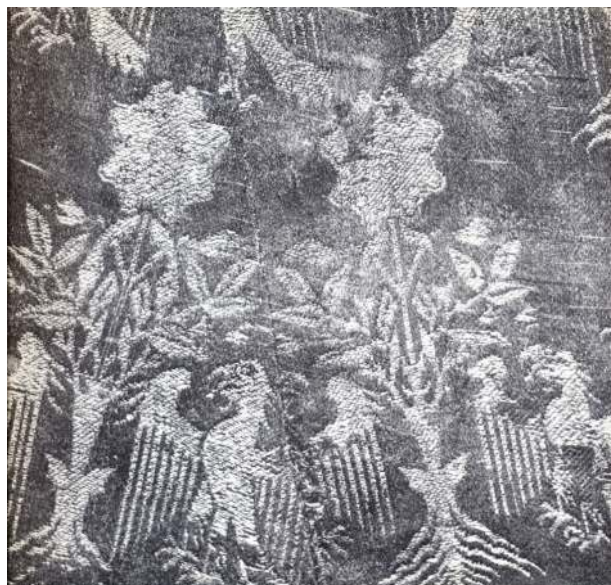
²¹ Taszycka (1966) s. 220-230; Taszycka (1971) s. 12-14; Taszycka (1978) s. 133-152.

²² Flemming (1927) s. XXX-XXXIII; Thornton (1965) s. 32-47; Heinz (1988) s. 24-32; *Przemyśl i blask jedwabnictwa lyońskiego. Lyońskie tkaniny jedwabne od XVII do XX wieku. Muzeum Narodowe w Warszawie [katalog wystawy]*, Warszawa 2004, 14-16.

²³ Taszycka (1971) s. 6-7.

²⁴ Markiewicz (1963) s. 511, il. 19, 20. Autorka właściwie nie datowała omawianej tkaniny, ani też nie wskazała ośrodka, w którym mogła powstać. Słusznie jednak stwierdziła, że typ dekoracji przypomina jej „czternastowieczne wzory tkactwa jedwabniczego włoskiego”. Umieszczając jednak informacje o tej tkaninie w artykule o „polskim tkactwie renesansowym” wskazała, że nie wyklucza, iż ten wyrób jedwabny mógł powstać w Polsce, w XVI w.; Lileyko (1983) s. 32-33. Zapewne zasugerowany sugestią M. Markiewicz, wprowadzając ze znakiem zapytania, na miejsce powstania tkaniny wskazał na Polskę i I. ćwierć XVI w.

purpurowej barwy, a motywy roślinne i orły były koloru złotego. Motyw orłów nie wydaje się przypadkowy i wyraźnie nawiązuje do heraldycznego Orła książąt mazowieckich. Rysunek orłów jak i dekoracji roślinnej bardzo przypomina stylizację typową dla tkanin lukkańskich z XIV w. Charakterystyczne były dla niej płaskie sylwety motywów dekoracyjnych i nastroszone, jakby zaostrome pióra skrzydeł, nawiązujące do wzorów chińskich, które wyraźnie, po 1300 r. wpłynęły na tkactwo w Lukce. Widoczny jest także oparty na bizantyjskich kanonach układ symetrycznie obróconych ku sobie par ptaków oraz wprowadzony na przełomie XIII i XIV w. układ alternujący²⁵. Podobny typ wzorów pojawił się także w Wenecji, połowie XV stulecia²⁶. Sądzić więc można, że bracia jako ostatni przedstawiciele rodu mogli zabrać do grobu odziedziczoną po przodkach kosztowną szatę, zamówioną przez któregoś z antenatów, jeszcze w XV lub może nawet w XIV w., a wykonaną z tkaniny lukkańskiej²⁷ lub weneckiej.



5. Tkanina jedwabna z grobowca książąt mazowieckich



6. Adamaszek z herbami Białego Orła i Węża Sforzów

Kolejna tkanina jedwabna, to czerwony adamaszek, który powstał we włoskiej pracowni, pochodzi z pierwszej połowy XVI w. Zachowały się dwa mocno zniszczone jego fragmenty, jeden w Muzeum Narodowym w Warszawie, drugi w Muzeum Narodowym w Krakowie. (il. 6) W okach układu sieciowego, przemienne w pionie, umieszczone zostały herby: Niebieski Wąż Sforzów i Biały Orzeł w koronie. Pozostałe oka sieci wypełnił motyw wazy z symetrycznym bukietem²⁸. Jak sugerował Tadeusz Mańkowski mogła być to tkanina przeznaczona na obicie ścian komnat zamku wawelskiego²⁹. Tkanina z królewskimi herbami mogła powstać na przykład z okazji ślubu Zygmunta Starego z Boną, czyli w 1518 r., ale też i potem, w wiodącym w tym czasie ośrodku włoskim, wykonującym jedwabie herbowe, jakim była Florencja³⁰. Być może, podobnie jak w Budzie, u króla Macieja Korwina, herbowa włoska materia jedwabna miała zdobić ściany sali tronowej. Za młodu król Zygmunt I mógł zaobserwować taki sposób dekorowania najbardziej reprezentacyjnego rezydencjonalnego wnętrza. Rolę herbów

²⁵ Flemming (1927) s. XXII-XXVI, 65-73; Nahlik (1971) s. 29.

²⁶ Heinz (1988) s. 7.

²⁷ *Album warszawski. Obraz miasta w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Warszawa 2000, s. 50, il. 8. W podobny sposób autorzy noty w albumie jako miejsce przypuszczalnego wykonania tejże tkaniny wskazują Lukkę. Datują jej powstanie na XV/XVI w., z czym trudno się zgodzić.

²⁸ Nahlik (1971) s. 40, il. XII, 11.

²⁹ Mańkowski, Gebethner (1936) s. 12; Mańkowski (1954) s. 14, il. 16.

³⁰ Mańkowski (1954) s. 14-15. Autor w oparciu o ówczesny stan wiedzy sugerował, że tkanina ta mogła powstać w „warsztacie tkackim na Wawelu”.

monarchy i jego żony, „kamiennych i drewnianych, wycinanych z blachy i malowanych” w dekoracji zamku podkreślił Stanisław Mossakowski³¹ i Mieczysław Morka³². Ostatni z wymienionych poświęcił „Tkaninom” w wawelskiej rezydencji cały, jednak dosyć ogólnikowy rozdział swojej obszernej pracy. Wykazał, iż materie jedwabne - te przywiezione przez królową Bonę jak i zamówione później - odgrywały w dekoracji wnętrza zamku istotną rolę³³. Autor jednak w swojej książce zupełnie pominął omawianą tkaninę z herbami.

Między 1523 a 1535 r. zamówione zostały tkaniny z herbem Łódzia, dla biskupa Piotra Tomickiego (1464-1535), który w wymienionych latach sprawował swój urząd. Ten wielki miłośnik dzieł renesansowej sztuki włoskiej, zakupił bardzo efektowny brokat aksamitny z motywami ostu i herbami Łódzia z infułą biskupią, z którego prawdopodobnie uszyte były paramenty liturgiczne. Do dziś przetrwał mały fragment tej tkaniny, który został wszyty do *velum*, przechowywanego w skarbcu katedry wawelskiej³⁴. (il. 7)

Druga tkanina wspomnianego biskupa to zachowany w znacznie lepszym stanie ciemnoczerwony adamaszek, ze złotymi broszowanymi motywami gęstej sieci, w której okach przemienne umieszczone zostały renesansowe wazony z kwiatami i herby Tomickiego (il. 8). Wykonana z niego kapa znajduje się do dziś w zbiorach wawelskiego skarbcza katedralnego³⁵. Paramentów uszytych z tej tkaniny było zapewne więcej. Tadeusz Mańkowski w testamentie biskupa znalazł informację mówiącą o tym, że legował on katedrze krakowskiej „36 i pół łokcia karmazynowego, przerabianego złotem atłasu z herbowymi łodziami i infułami nad nimi (*cum naviculis infulatis*)” i zlecił uszycie z tej materii szat kościelnych³⁶. Bez wątplenia włoski musi być rodowód obu tkanin Piotra Tomickiego. Przypuszczalnie



8. Kapa z adamaszku broszowanego z herbami Łódzia



7. Brokat aksamitny z herbami Łódzia

³¹ Mossakowski (1976) s. 354-355.

³² Morka (2006) s. 103-105.

³³ Morka (2006) s. 152-156. W pracy wspomniano o zamówionych przez króla w 1531 r. w Brugii sześćdziesięciu tapiseriach z herbami Polski, Litwy i Sforzów. Uległy one z czasem rozproszeniu i obecnie te tkaniny nie są znane; Bogucka (2004) s. 53. O wchodzących w skład wyprawy Bony bogatych obiciach komnat pisała też Maria Bogucka, ale i ona nie wspomniała nic na temat adamaszku z herbami króla i jego żony.

³⁴ Mańkowski (1954) s. 12, il. 15; KZSwP, t. IV, cz. I, s. 127, il. 830; Taszycka (1966) s. 227.

³⁵ Mańkowski (1954) s. 12-13, tabl. IV; KZSwP, t. IV, cz. I, s. 124, il. 812; Taszycka (1986) s. 364, il. 77.

³⁶ Mańkowski (1954) s. 12.

pochodzą one z Florencji lub Wenecji³⁷. Brak źródeł nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii.

Znacznie bardziej pewne przesłanki wydają się wskazywać, że florenckim zamówieniem był wzorzysty złotoczerwony brokat aksamitny z herbem Wilcze Zęby, który został nabyty przez dom handlowy Montelupich, w końcowych latach panowania króla Stefana Batorego (1533-1586)³⁸. (il. 9) Zapewne pośredniczył w zakupie tkanin kupiec i bankier, Valerio Montelupi (1548-1613), który w 1579 r. prawdopodobnie otrzymał serwitoriat od króla Stefana Batorego, co dawało mu duże uprawnienia handlowe i swobodę prawną³⁹. Zapisek archiwalny z 1583 lub 1584 r. mówi o kupnie 44 łokci altembasu *cum insigniis Sacrae Maiestatis Regiae*⁴⁰. Nie precyzuje gdzie wykonano tę kosztowną tkaninę. Sądzić jednak można, że Florencja, która w tym czasie słynęła z jedwabii herbowych wykonywanych na konkretne zamówienie i była miastem, z okolic którego pochodzili Montelupi, była najbardziej prawdopodobnym ośrodkiem, gdzie złożono zamówienie. Z brokatu aksamitnego z herbem Stefana Batorego uszyty został m.in. ornat, który do dziś znajduje się w zbiorach wawelskiego skarbcu katedralnego⁴¹.

Z podobnej tkaniny, brokatu aksamitnego, wykonany został komplet z herbami Rola, pierwotnie zapewne złożony z większej ilości elementów, z którego zachowały się dwie dalmatyki i ornat, przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie. (il. 10, 11) Są to szaty ufundowane przez sekretarza króla Stefana Batorego, Jana Tarnowskiego (1550-1605), który w 1598 r. został biskupem poznańskim, a w 1603 r. prymasem Polski. Przypuszczać można, że wkrótce potem jak objął urząd biskupa, wspomniane tkaniny zostały zamówione. Niestety nie znamy żadnych źródeł, które mogłyby dokładniej podać szczegóły transakcji. Ze względu na spore podobieństwo do tkaniny z herbem Wilcze Zęby, hipotetycznie można wiązać brokat aksamity z herbem Rola, z warsztatami florenckimi⁴².

Tkanina herbowa zamówiona została również przez hetmana Jana Zamoyskiego (1542-1605), który polecił w 1600 r. wykonanie we Florencji brokatów aksamitnych z herbem Jelita. Pośrednikiem, który to zlecenie realizował był utrzymujący bliskie kontakty



9. Ornat z brokatu aksamitnego z herbami Wilcze Zęby, Florencja, 1579 (?) - 1586

³⁷ Mańkowski (1954) s. 13-14. W tym miejscu warto zaznaczyć, że ten wybitny badacz tkanin jakim był Tadeusz Mańkowski, trafnie wskazał, iż tkaniny herbowe Tomickiego to wyroby włoskie, niewykluczone, że weneckie, powstałe w oparciu o dostarczony rysunek herbu i dostarczone przez któryś z włoskich domów handlowych działających w Krakowie. Jak napisał dalej autor: „Tkaniny te mówią o polsko-włoskich stosunkach kulturalnych i artystycznych w pierwszej połowie XVI w.”

³⁸ Besala, Biedrzycka (2004-2005) s. 114-129.

³⁹ Quirini-Popławska (1976) s. 670.

⁴⁰ Mańkowski (1954) s. 15, 17, il. 17; Kowalczyk (1980) s. 200; Rożek (1981) s. [b.p.], il. 29.

⁴¹ KZSwP, t. IV, cz. I, s. 124, il. 815.

⁴² Taszycka (1966) s. 227, il. 92; Kowalczyk (1980) s. 200; Taszycka (1986) s. 363, il. na s. 363 [b.nr].

z kanclerzem, kupiec i bankier Valerio Montelupi⁴³. Rysunek z herbem Zamoyskich był z pewnością przesłany do Włoch, gdzie jednak w klejnocie nieprawidłowo odwrócono półkozła. Ciemnoczerwony aksamit ze złotymi detalami prezentuje się bardzo okazale. Uszyto z niego komplet szat z herbem fundatora⁴⁴. Ten niemal w całości zachowany komplet paramentów, przechowywany w muzeum przy zamojskiej katedrze, składa się z ornatu, kapy, dwóch dalmatyk i antependium. (il. 12, 13, 14) (Zaginęły dwie stuły i dwa manipularze)⁴⁵.

Włoskim bez wątpienia zamówieniem był brokat aksamitny, z którego wykonano kapę ufundowaną przez Piotra Tylickiego (1543 -1616), biskupa chełmińskiego. (il. 15) Drogocenna tkanina, z której we Włoszech uszyto i ozdobiono haftem parament, jak to ustalił Krzysztof J. Czyżewski, dekorowana jest motywem wici roślinnych, wśród których umieszczone zostały herby rodowe biskupa - Lubicz. Kapa w 1616 r. oddana została do skarbca katedry krakowskiej, co potwierdzają zapisane w inwentarzu następujące słowa: „Cappa ex altembasso albi coloris, auro intertexta, insignia eiusdem illustrissimi Lubicz, fimbrias vero diversi coloris”⁴⁶.



10-11. Ornat i dalmatyka z brokatu aksamitnego z herbami Rola, Florencja (?)



12. Kapa z brokatu aksamitnego z herbami Jelita, Florencja, po 1600 r.

⁴³ Taszycka (1971) s. 15; Quirini-Popławska (1976) s. 670-671.

⁴⁴ Kowalczyk (1980) s. 200; Kowalczyk (2005) s. 226, il. 9.

⁴⁵ Grzyb (2007) s. 112-113.

⁴⁶ Czyżewski (2000) s. 220-221, il. 260.



14. Fragment brokatu aksamitnego z herbem Jelita, Florencja, po 1600 r.

13. Ornat z brokatu aksamitnego z herbami Jelita, Florencja, po 1600 r.

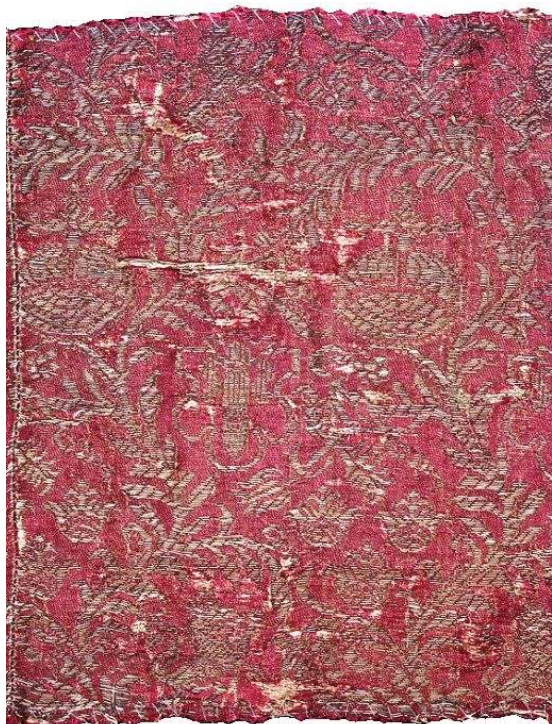


15. Kapa z brokatu aksamitnego z herbami Lubicz, Włochy, przed 1616 r.

Jedwabne adamaszki z motywami herbów wykorzystywano w XVII w. nadal także do dekoracji wnętrz. Władysław Łoziński podaje, że w inwentarzu zamku w Krasicy, spisany po śmierci Marcina Krasickiego (1574-1633), który ówczesnie był jednym z największych mecenasów sztuki⁴⁷, znalazły się informacje o zamówionych we Włoszech brytach adamaszku z herbami rodzowymi⁴⁸. Niestety dziś nie ma śladu po tkaninach z herbem Krasickich Rogala.

Kolejna tkanina wykonana na początku XVII w., zamówiona była dla potrzeb dworu królewskiego Wazów. Wśród roślinnych ornamentów dostrzec można herb rodziny - Snopek. Mały fragment tej lansowanej złotą nicią tkaniny przechowuje Muzeum Narodowe w Warszawie⁴⁹. (il. 16) Wiadomo, że do 1613 r. interesy finansowe Zygmunta III prowadził we Włoszech Valerio Montelupi. Jeżeli tkanina była zamówiona do tego czasu, to niewątpliwie mogła być kupiona za jego pośrednictwem⁵⁰. Jeżeli zaś materia powstała później, to można przypuszczać, iż zachowany fragment pochodził z zamówienia skierowanego w 1633 r. za pośrednictwem domu handlowego prowadzonego przez Lorenza Tucciego do Florencji. Zakup ten wiązał się, jak napisano z „potrzebami pogrzebowymi” Zygmunta III (1542-1632)⁵¹. Tak czy inaczej wyraźnie widać, że w omawianym czasie luksusowe tkaniny jedwabne nadal zamawiano we Florencji.

W polskich zbiorach istnieją jeszcze wyroby z nieco innej jedwabnej tkaniny z herbem Wazów Snopek, również wykonanej we Włoszech. Uszyto z niej garnitur, z którego do dziś zachował się ornat i kapa. (il. 17) Paramenty te przechowywane są w kościele przy klasztorze oo. Dominikanów w Krakowie. Jak napisała Magdalena Piwocka, według tradycji szaty należały do syna króla Zygmunta III Wazy, Jana Alberta Wazy (1612-1634), powołanego na stolice biskupów krakowskich w 1632 r. Wkrótce potem, jeszcze w tym samym roku, ogłoszono także nominację kardynalską. Materia z herbami to czerwony adamaszek, z motywami złotych snopów, umieszczonych w okach sieci, utworzonej z kłosów. Nici metalowe są obecnie wykruszone. Tkanina jak i wspomniane szaty powstały zapewne tuż przed powołaniem syna królewskiego na godność biskupa i kardynała. Po tym ostatnim wydarzeniu Jan Albert Waza powinien używać w herbie kardynalskiego kapelusza. Przypuszczać więc można, że tkaninę wykonano nieco wcześniej, czyli około 1630 r.⁵².



16. Adamaszek z herbami Snopek, Florencja (?), przed 1633 r.

⁴⁷ Maciszewski (1970) s. 197.

⁴⁸ Łoziński (1974) s. 27; Bender (1988) s. 51.

⁴⁹ Markiewicz (1963) s. 511-513, il. 21. Autorka w oparciu o ówczesny stan badań, przypisała hipotetycznie wykonanie tkaniny „warsztatom warszawskim”.

⁵⁰ Quirini-Popławska (oprac. 1986) s. 7.

⁵¹ Taszycka (1971) s. 26. Autorka zamieściła wiele informacji na temat działalności handlowej Lorenza Tucciego (s. 16-28).

⁵² Piwocka (2002) s. 181-182, il. 78.



17. Ornat z adamaszku z herbami Snopek, Włochy, przed 1630 r.

tkanina herbowa została przez niego dokładnie opracowana. Autor przeanalizował także zachowane źródła związane z arcybiskupem. Jak podał, 28 lipca 1638 r. kapituła odnotowała przekazanie z zapisu testamentowego, dwu „aparatów liturgicznych”, czerwonego i fioletowego. Zatem wspomniany czerwony „aparat” to przypuszczalnie omawiany ornat, którego jak widać dokładniejsze datowanie przesuwać można raczej na późne lata trzydzieste XVII w. Na wcześniejsze jego powstanie, czy dokładniej wykonanie tkaniny herbowej, wskazuje natomiast jej stylistyka. Póki co problem bardziej precyzyjnego datowania pozostaje nadal otwarty⁵³. Dostyc nieskomplikowana budowa tkaniny jak i jej dekoracja, która nie odznacza się najwyższym poziomem artystycznym przyczyniają się do pojawienia się pewnych wątpliwości co do wskazania miejsca w którym ją wykonano. Sądzić jednak można, że jest to zapewne wyrób włoski, ale nie z najlepszego warsztatu. Za przypuszczalnym włoskim pochodzeniem tego broszowanego jedwabiu przemawiać może także fakt, że arcybiskup w Rzymie spędził na studiach siedem lat, a później był królewskim sekretarzem specjalizującym się w sprawach włoskich. Ornat z omawianej tkaniny posiada do dziś w swoich zbiorach katedra gnieźnieńska⁵⁵.

Sekretarz króla Zygmunta III, arcybiskup gnieźnieński, prymas Polski oraz interrex (od 30 kwietnia 1632 do 6 lutego 1633), Jan Wężyk, herbu Wężyk (1575-1638), zamówił również tkaninę jedwabną, czerwonego koloru z symetrycznymi złotymi i srebrnymi wzorami kwiatowymi, wśród których wkomponowane zostały herby dostojnika - Wąż w koronie, z jabłkiem w pysku, nad którym umieszczona jest mitra biskupia, zwieńczona u góry małym krzyżykiem i z dwiema rozwianymi szarfami u dołu. (il. 18) Jan Wężyk biskupem przemyskim został w 1619 r., zaś tkaniny o niewielkich symetrycznych motywach kwiatowych, które najczęściej w dwóch odmianach powtarzały się na przemian rządami wykonywano we Włoszech około 1620-1640⁵³. W tkaninie arcybiskupa Wężyka, zamiast drugiego motywu kwiatowego pojawił się motyw herbu. Wszystko to zatem wskazuje, że między 1619 a 1638 r. należy datować powstanie omawianego obiektu. Bardzo szczegółowo ornat arcybiskupa opisał Norbert Zawisza. Od strony technologii i struktury



18. Ornat z broszowanego jedwabiu z herbami Wężyk, fragment, Włochy (?), 1619 - 1638

⁵³ Taszycka (1971) s. 57-59.

⁵⁴ Zawisza (1992) s. 15; N. Zawisza, *Ornat czerwony z herbem Wąż* [maszynopis w posiadaniu Autora]. Za udostępnienie maszynopisu serdecznie dziękuję.

⁵⁵ Krzyżanowski (1968) t. I, s. 414, t. II, il. 379; Ostrówska (2007) s. 146, il. 6 na s. 206; Stanilewicz (2009) s. 120-121. Autorka podkreśliła, że prymas Jan Wężyk dokonał licznych i wspaniałych fundacji dla kościołów w Gnieźnie i w Łowiczu.



19. Dalmatyka z herbami Nałęcz, Włochy, 1642-1657 r.

W połowie szesnastego stulecia powstał zapewne czerwono-złoty brokat, z którego wykonano garnitur z polecenia biskupa krakowskiego Piotra Gembickiego, herbu Nałęcz (1585-1657). Dalmatyki i kapę z tej materii uszyte, przechowuje Skarbiec Katedralny na Wawelu. Tkaninę zdobi wielobarwny, osiowo skomponowany ornament złożony z motywów waz z kwiatami, liści oraz smoków. Wśród nich umieszczony został kartusz z herbem Nałęcz i litery: P G E C D S. Oznaczają one: Petrus Gembicki Episcopus Cracoviensis Dux Severiae. (il. 19) Biskupem krakowskim Piotr Gembicki został w 1642 r.⁵⁶. Zapewne wkrótce potem zamówił omawianą tkaninę w jakimś ośrodku włoskim. Italię odwiedzał kilka razy. W Rzymie w latach 1607-1612 pobierał nauki⁵⁷.

Kolejne wyroby wykonane z włoskiego złoto-srebrnego brokatu, z herbami właściciela to ornat, dalmatyki i kapa oraz fragment obicia ściennego biskupa Andrzeja Trzebieckiego (1607-1679), herbu Łabędź, które znajdują się w zbiorach Skarbcza Katedralnego na Wawelu. (il. 20, 21) Tkaniny dekorują delikatnie zarysowane płaskie, duże motywy

kwiatów i gałązek, wśród których widnieją podzielone na cztery pola tarcze herbowe, zwieńczone mitrą, obok której umieszczone zostały miecz i pastorał. Czwórdzielna tarcza herbowa w krzyż zawiera herby, które - co w tym miejscu należy zaznaczyć - prawidłowo ukazane zostały jedynie na prawym boku pleców ornatu. W pierwszym polu widoczny jest herb biskupa Łabędź, w drugim herb matki, Katarzyny Roźniatowskiej - Ostoja, w trzecim herb babki ojczystej - Jelita, a w czwartym herb babki macierzystej - Laryssa⁵⁸. Na kolumnie i lewym boku omawianego ornatu, czwórdzielna tarcza ukazana została nieprawidłowo, w lustrzanym odbiciu. Był to przypuszczalnie błąd tkacza, a tkanina była zbyt kosztowna aby ją zniszczyć. Przykład podobnego błędu, polegającego na lustrzanym odbiciu, wspomniany został wyżej przy omawianiu herbowych tkanin zamówionych przez hetmana Jana Zamoyskiego. Tkanina dla Andrzeja Trzebieckiego, musiała zostać wykonana po 1658 r., kiedy został on biskupem krakowskim. Na przypuszczalne jej włoskie pochodzenie wskazywać mogą nie tylko cechy formalne ale także to, że światły biskup znał dobrze Italię, gdyż w Rzymie odbył główne studia teologiczne⁵⁹.

Obicia ścienne z włoskiego półjedwabnego adamaszku z herbami miał posiadać Marek Matczyński (1631-1697), herbu Jastrzębiec, wojewoda bełski, przyjaciel króla Jana III. (il. 22) Dekorowały one przypuszczalnie wnętrza jego rezydencji w Warężu. W 1883 r. obicie z herbami rodzowymi z „pięciu brytów” czerwonych i żółtych, zawieszonych przeziennicie, o długości 3 m i szerokości 2 m 69 cm, pożyczone zostało przez Konstantego

⁵⁶ KZSwP, t. IV, cz. I, s. 123, il. 820.

⁵⁷ Czapliński, Wyczawski (1948-1958) s. 379-381.

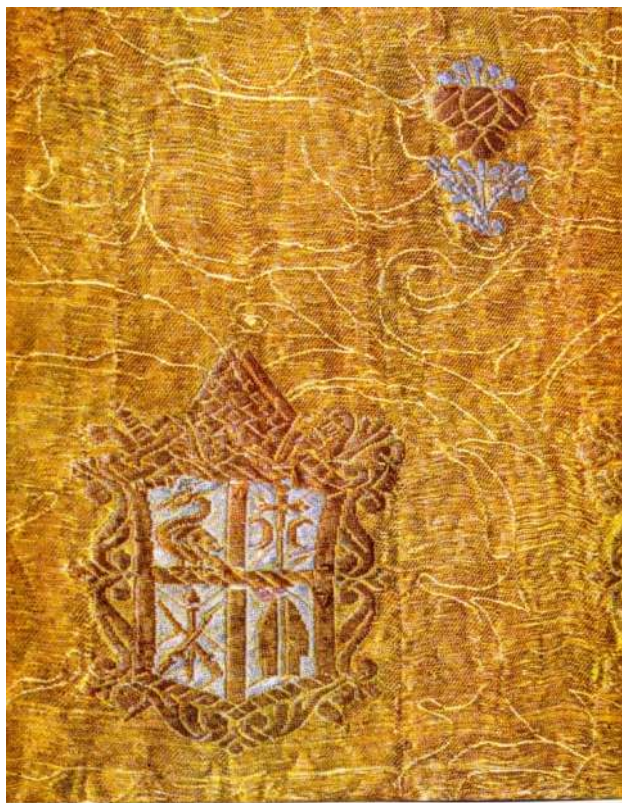
⁵⁸ Mańkowski (1954) s. 30-31, il. 29, tabl. VI. Autor mylnie przypuszczał, że omawiana tkanina Trzebieckiego mogła powstać w rodzimej pracowni; KZSwP, t. IV, cz. I, s. 122, il. 821.

⁵⁹ [\(http://webcache.googleusercontent.com/searchq=cache:9ok3YV9uRNEJ:www.przodkowie.com/varia/kanonicy.php+%C5%82ab%C4%99d%C5%BA+ostoja+jelita+laryssa&cd=8&hl=pl&ct=clnk&gl=pl\)](http://webcache.googleusercontent.com/searchq=cache:9ok3YV9uRNEJ:www.przodkowie.com/varia/kanonicy.php+%C5%82ab%C4%99d%C5%BA+ostoja+jelita+laryssa&cd=8&hl=pl&ct=clnk&gl=pl). (15.07.2010). Na stronie znajdują się „Wywody kanoników katedralnych płockich wypisane przez Adama Pszczółkowskiego z Akt kapituły katedralnej płockiej”. W przekręconej formie zapisane jednak zostało nazwisko biskupa, które podano jako „Trzebnicki” oraz jego babki ojczystej, które podano jako „Katowska”, a powinno być Kałowska.

⁵⁹ Przyboś (1987) s. 17-19.



20-21. Ornat i fragment tkaniny z brokatu z herbami bpa Andrzeja Trzebieckiego, Włochy (?), między 1658 a 1679 r.



Matczyńskiego na „wystawę zabytków z czasów Jana III i Jego wieku”⁶⁰. Tadeusz Mańkowski pisząc o tym wyrobie zaznaczył, że u góry każdego brytu, w owalu umieszczona była czwórdzielna tarcza herbowa, u dołu z dwiema związanymi wstęgą gałęziami palmowymi, od dołu ujmującymi kartusz. W pierwszym polu widnieje herb Jastrzębiec - odwrócona podkowa, z krzyżem w środku, w drugim umieszczony został herb Nowina z klejnotem - nogą zbrojną, w trzecim także herb Nowina i w czwartym przypuszczalnie herb Korczak⁶¹. Nad czwórdzielną tarczą znajduje się korona i jastrząb z uniesionymi skrzydłami, z dzwonkami i pęciami, w prawej szponie trzymający podkowę z krzyżem. Wokół kartusza umieszczone zostały litery: u góry M M - inicjały właściciela tkaniny, niżej W B, oznaczają wojewodę bełskiego, u dołu zaś R P S, czyli *Regni Poloniae Seniscalcus*, informujące o tym, że Matczyński był podkomorzym wielkim koronnym. W oparciu o analizę herbów i interpre-

22. Fragment obicia ściennego z półjedwabnego adamaszku z herbami Marka Matczyńskiego, Włochy, 1683-1693.

⁶⁰ Łuszczkiewicz, Mycielski (1883) s. 94.

⁶¹ Na omawianej tkaninie przypuszczalny herb Korczak wyobrażony został w nader uproszczony i trochę zniekształcający go sposób. Dopiero porównanie z tarczą herbową na portrecie Marka Matczyńskiego, znajdującym się Muzeum Kresów w Lubaczowie potwierdziło przypuszczenie co do herbu w czwartym polu.

tację liter, Tadeusz Mańkowski ustalił, iż ta półjedwabna tkanina powstała między 1683 a 1693 r. Nie można się jednak zgodzić z tezą Mańkowskiego, powtórzoną przez Marię Żukowską⁶², wskazującą na założoną przez hetmana Stanisława Koniecpolskiego pracownię, jako na przypuszczalne miejsce wykonania omawianego wyrobu. Znacznie bardziej prawdopodobnym miejscem jego wykonania był któryś z włoskich ośrodków⁶³. Po dziś dzień zachował się niewielki, owalny fragment tej tkaniny, o długości 50 cm i szerokości 40 cm, który przechowuje Muzeum Narodowe we Wrocławiu⁶⁴.

Jedną z najbardziej zagadkowych w grupie tkanin jedwabnych z herbami jest pochodzący z kościoła w Chełmży karmazynowy adamaszek z żółtym ornamentem, który obecnie przechowuje Muzeum Narodowe w Krakowie. (il. 23) Posiada on wielkoraportowy wzór o osiowej i symetrycznej kompozycji. Ciągły raport tworzą gałązki z mięsistymi liśćmi akantu, stylizowanymi kosaćcami i tulipanami. W utworzone między gałązkami pola, o kształcie zbliżonym do zaostrzonych owali, wkomponowane zostały motywy kartusza herbowego, z orłem, którego głowa zwrócona jest w lewą stronę. Nad kartuszem umieszczony jest motyw mitry książęcej. Tarczę herbową od dołu okalają związane dwie gałęzie palmowe. Ulistnione wici, otaczające tarcze herbowe, przechodzą przez korony, które pełnią rolę spinających pierścieni. Rysunek wzoru jest dosyć urozmaicony. W uproszczony jednak i płaski sposób przedstawione zostały motywy koron. Drugi fragment identycznego adamaszku, włączony w zasłonę praskiej synagogi Pinaksa, przechowuje od 1800 r. Muzeum Żydowskie w Pradze. (il. 24) W pracy reprodukującej zdjęcie fragmentu tego obiektu podano, że tkanina pochodzi z Polski. Opis informuje o tym, że jedwabna materia praska posiada motywy wykonane srebrną i złotą nicią. Kolejna różnica między tkaniną krakowską a tą z Pragi polega na tym, że mimo iż obie dekoruje dokładnie ten sam wzór, to jednak w adamaszku z Krakowa jest on całkowicie koloru żółtego, a w tkaninie z Pragi motyw jest wykonany albo z zastosowaniem nici złotych, albo przy użyciu splotu satynowego⁶⁵. Powstaje zatem kilka, niełatwych pytań dotyczących obu jedwabi. Po pierwsze dla kogo i kiedy wykonano omawiane tkaniny. Dlaczego wykonano dwie niemal identyczne gdy chodzi o wzór tkaniny, które jednak różnią się kolorystyką i typem zastosowanych nici. Tarcze herbowe wskazują na jakąś, trudną do bliższego ustalenia, rodzinę książęcą, chyba Piastów śląskich. Zastosowany wzór oraz charakterystyczny motyw spinających gałęzie koron był typowy dla tkanin z XVI i początku XVII w. Ze względu na brak konkretnych danych dotyczących zamawiającego, datowanie musi pozostać szerokie. Warto także zwrócić uwagę na duże podobieństwo gdy chodzi o ujęcie gałęzi palmowych otaczających kartusz herbowy na tkaninie z Chełmży i z Pragi, z materiały wyżej opisaną, wykonaną dla Marka Matczyńskiego. Nasuwa się więc pytanie, czy może wszystkie trzy wyroby (lub więcej) powstały w tym samym, bliżej nie określonym włoskim warsztacie.

Pod sam koniec XVII w. powstała także tkanina z herbami Orla, pod kapeluszem z czterema chwostami z każdej strony, otoczona literami, utkana dla Piotra Stanisława Orłowskiego (1641-1708), „obojsza praw Doktora, protonotariusza Apostolskiego”, kanonika krakowskiego, prepozyta infułata tarnowskiego⁶⁶. (il. 25) O niektórych pełnionych przez duchownego godnościach informują umieszczone wokół herbu litery. Po lewej stronie,

⁶² Żukowska (1966) s. 510, il. 207.

⁶³ Bender (1988) s. 51.

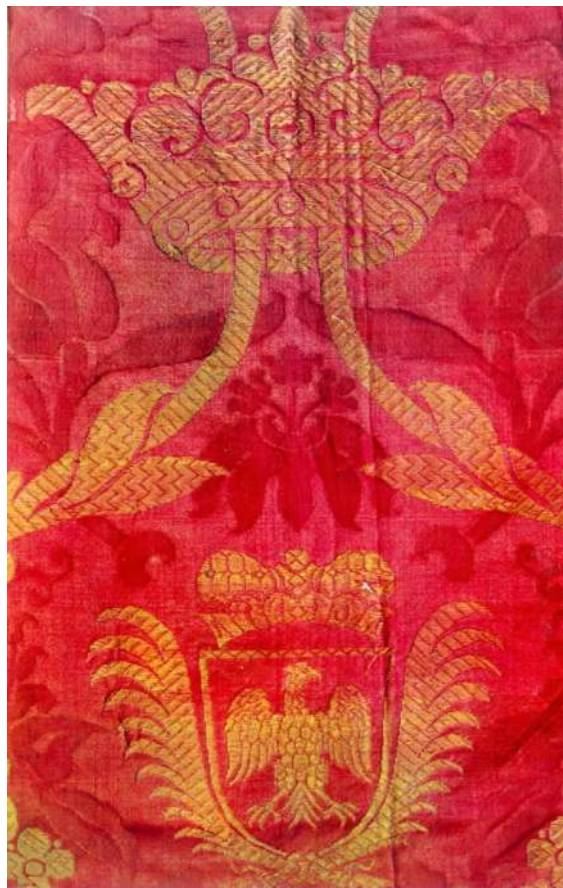
⁶⁴ Mańkowski (1954) s. 32, il. 33.

⁶⁵ Volavkova (1949) s. 36, il. 75; Mańkowski (1954) s. 33, il. 34.

⁶⁶ Balicki (1831) s. 148-149.



23. Obicie ścienne z herbami Orzeł, Włochy (?), XVI/XVII w.



24. Fragment obicia włączony w zasłonę synagogi Pinaksa

pionowo, jedna nad drugą, znajdują się: P C P, po prawej: O C T. P O - oznaczają Piotra Orłowskiego, C C - kanonika krakowskiego, a P T - prepozyta tarnowskiego. Wiadomo, że na mocy bulli papieża Aleksandra VIII, w listopadzie 1690 r., prepozytowi tarnowskiemu przyznany został tytuł infulata i Piotr Stanisław Orłowski został pierwszym prepozytem infulatem⁶⁷. Niewykluczone jest, iż po tym fakcie zamówił tę drogocenną tkaninę do obicia reprezentacyjnego pomieszczenia. Świadczyć w pewnym stopniu o tym może wspomniany kapelusz, który nie jest kanoniczny, bo by miał w dwu rzędach trzy chwosty z każdej strony. Kapelusz infulata powinien mieć sześć chwostów w trzech rzędach. Warto zauważyć, że kapelusz przedstawiony na omawianej tkaninie ma w najniższym rzędzie po trzy chwosty i przez to jest bliższy infulackiemu. Niemniej sprawa pozostaje niejasna i sądzić tylko można, że jak to się zdarzało, był to błąd tkacza czy raczej projektanta, który jednak utrudnia dziś precyzyjniejsze datowanie omawianej tkaniny. Zachowany fragment nie obejmuje całego raportu. Szerokość wzoru jest równa szerokości brytu i wynosi 62 cm, natomiast aktualna długość tkaniny, wynosząca 93 cm, nie odpowiada długości raportu, który jest znacznie dłuższy. W opracowaniu Tadeusza Mańkowskiego zamieszczone zdjęcie ukazuje znacznie dłuższy bryt tkaniny, gdzie wyraźnie widać niemal trzy pełne raporty wzoru, które mają formę zbliżoną do zaokrąglonych

⁶⁷ Pawlina (2007) s. 13.



owali utworzonych z mięsistych i wydłużonych liści akantu. Górne pole wypełnia wspomniany herb, dwa dolne natomiast centralnie skomponowany motyw, utworzony z liści akantu. Wielkoraportowy wzór dekorujący ten wyrób, nawiązuje do zdobnictwa z XVI w. Motyw herbowy otaczają zbieżne gałęzie z liśćmi akantu, których rysunek, o mocnych wcięciach jest bardzo urozmaicony. Tadeusz Mańkowski mylnie twierdził, że materia mogła powstać w polskiej, trudnej do ustalenia manufakturze. Omawiany fragment, tej pochodzącej najprawdopodobniej z Włoch amarantowej półjedwabnej tkaniny przechowuje Muzeum Narodowe w Krakowie⁶⁸.

Ostatni, zagadkowy przykład to żółto-czerwona tkanina wykorzystana wtórnie do obicia wnętrza futerału monstrancji, który eksponowany jest w Muzeum Diecezjalnym w Drohiczynie. (il. 26) Monstrancja była ufundowana przez księżną Annę z Sapiehów Jabłonowską⁶⁹ (1728-1800) i jej męża księcia Jana Kajetana Jabłonowskiego⁷⁰ (1699-1764), herbu Prus III. Raport i wzór na tkaninie, którą zastosowano do obicia wnętrza składającego się z dwóch części skórzanego futerału, widoczny jest zaledwie fragmentarycznie. W obu częściach widać motyw tzw. wielkiego herbu, złożonego z siedmiu pól. Serce herbu zostało podzielone w pionie na dwa pola. Po lewej stronie patrzącego widoczny jest herb Prus III (poziomo podzielony na dwa pola, gdzie półtorakrzyż został przedstawiony osobno, co było zapewne wynikiem błędu tkackiego). Obok, w trochę uproszczonej formie, ukazany został herb Kierdeja, należący do jego pierwszej żony, Teresy z Wielhorskich, która zmarła w 1749 r.⁷¹. Tarczę wieńczy mitra książęca i klejnot z herbu Prus III, czyli noga zbrojna z ostrogą, w kolanie zgięta i powinna być skierowana stopą - patrząc na herb - w prawo, a na tkaninie jest odwrotnie. Serce herbu umieszczone zostało na tle czteropolowej tarczy. W pierwszym polu znajduje się dwugłowy orzeł, w drugim i w czwartym - niezidentyfikowane herby, raczej niepolskie, w trzecim - Pogoń Ruska. Obce herby związane są być może z tytułem granda hiszpańskiego. Tarcza przedstawiona została na tle płaszcza herbowego - paludamentu, podbitego gronostajem. Wokół kartusza, zaznaczony dość schematycznie, ukazany jest także łańcuch Orderu Złotego Runa. Cały wielki

herb wieńczy mitra, zapewne książęca, która widoczna jest na wszystkich kawałkach tkaniny jedynie fragmentarycznie. Tytuł książęcy otrzymał Jan Kajetan Jabłonowski od cesarza Karola VII w 1744 r. Zatem omawiana tkanina mogła powstać między tym rokiem a rokiem śmierci jego pierwszej żony czyli 1749. Jan Kajetan Jabłonowski słynął z niezaspokojonych ambicji, uważał się równy monarchom, a zarozumiałością i pychą miał przewyższać wszystkich w rodzinie. Stąd zapewne, jak można przypuszczać, pomysł na zamówienie herbowej tkaniny, uwzględniającej niemal wszystkie jego herby i godności. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że w ten sposób zdobiona materia została przypuszczal-

⁶⁸ Mańkowski (1954) s.33, il. 35; Żukowska (1966) s. 510.

⁶⁹ Berger-Mayerowa (1962-1964) s. 210-212.

⁷⁰ Wereszycka (1962-1964) s. 223-224.

⁷¹ Wereszycka (1962-1964) s. 224.

nie wykonana w celu dekoracji reprezentacyjnych wnętrz rezydencji księcia. Należy także nadmienić, że w XVIII stuleciu tkaniny herbowe nie były już w modzie⁷². Pojawia się jednak pytanie, gdzie omawiane, nie prezentujące najwyższej klasy artystycznej tkaniny obiciowe mogły powstać. Wiadomo, że ksiązę Jabłonowski dużo podróżował po Europie. Materia zatem mogła pochodzić z jakiegoś, raczej prowincjonalnego ośrodka włoskiego lub też może była wyrobem warsztatu niemieckiego. W XVIII w. bowiem działało kilkanaście wytwórni wzorzystych tkanin jedwabnych m.in. w Berlinie⁷³. Jabłonowski w 1744 r. i w następnych latach odbył wiele podróży i odwiedził liczne miasta niemieckie. Był m.in. we Frankfurcie nad Menem i w Dreźnie⁷⁴.

Jak widać z powyższego zestawienia, w polskich zbiorach po dziś dzień przetrwała spora, licząca siedemnaście obiektów grupa jedwabnych tkanin herbowych.

Jest ona pod wieloma względami dosyć zróżnicowana.

Być może dalsze poszukiwania, wzbogacą jeszcze tę grupę.

W oparciu już jednak o powyższe zestawienie, wyraźnie można stwierdzić, że *gros* tkanin pochodzi z XVI i XVII wieku.

Jedna jedynie materia, znaleziona w grobie książąt mazowieckich jest wcześniejsza, i jedna tylko tkanina wtórnie zastosowana do obicia wnętrza

futerału na monstrancję, wykonana została pod koniec pierwszej połowy XVIII w. Tkaniny prezentują też różny poziom artystyczny. Obok najwyższej klasy brokatów aksamitnych można spotkać także sporo tańsze, o prostszej dekoracji tkaniny półjedwabne. Niektóre z jedwabi wykonywano wyraźnie z określonym przeznaczeniem. Tkaniny herbowe najczęściej stosowano do szycia szat liturgicznych lub obić ściennych. Jak dowodzi powyższa analiza zachowanych w Polsce obiektów, w oparciu o dotychczasową wiedzę i stan badań, można śmiało stwierdzić, że niemal wszystkie wykonane zostały w warsztatach włoskich, a niewątpliwie spora ich grupa pochodzi z Florencji. Warto też zaznaczyć, że w przyszłości, w celu dokładniejszego ustalenia datowania i proveniencji, wskazane byłyby badania źródeł na terenie Włoch oraz przeprowadzenie dokładnych opracowań technologicznych i analiz struktury poszczególnych obiektów.



26. Obicie ścienne z tkaniny z herbami Jana Kajetana Jabłonowskiego, wykorzystane wtórnie do obicia futerału monstrancji

⁷² Jolly (2005). Ta i wiele innych prac poświęconych tkaninom jedwabnym służącym do dekoracji wnętrz, nie wymieniają materii zdobionych motywami herbowymi.

⁷³ Flemming (1927) s. XXXIII-XXXV; Thornton (1965) s. 73-75; Paepke (1982).

⁷⁴ Werszycka (1962-1964) s. 223-224.

Wykaz i źródła ilustracji:

1. Tkanina jedwabna z heraldycznymi liliami i inskrypcjami kufickimi, Sycylia, XIV w. (?), Musée de Lyon. (Heutte 1980, s. 23)
2. Ornat z tkaniny herbowej zaprojektowanej przez Antonia di Jacopo del Pollajuola, Florencja, warsztat Francesca Malocchi, po 1476 r., Magyar Nemzeti Múzeum w Budapeszcie. (*Hungaria Regia 1000-1800. Schittering en strijd. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, van 8 oktober 1999 tot 9 januari 2000* [katalog wystawy], [b. m.] 1999, s. 136.
3. Kapa z brokatu z herbami władców Aragonii i Kastylii-Leónu, Florencja lub Hiszpania (?), po 1492 r., Musée Historique des Tissus w Lionie. (Heinz 1988, s. 15)
4. Kapa z brokatu aksamitnego z herbami Silvia Passeriniego, Florencja, pocz. XVI w., Museo Diocesano w Cortonie. (Heinz 1988, s. 17)
5. Tkanina jedwabna z grobowca ostatnich książąt mazowieckich, Lukka (?), XV w. (?), Muzeum Historyczne m. s. Warszawy. (Lileyko 1983, s. 32)
6. Adamaszek z herbami Białego Orła i Węża Sforzów, Florencja (?), po 1518 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. (Mańkowski 1954, il. 16)
7. Brokat aksamitny z herbami Łódzia, (fragment wszyty do *velum*) Florencja (?), między 1523 a 1535 r., Skarbiec katedry wawelskiej. (Mańkowski 1954, il. 15)
8. Kapa z adamaszku broszowanego z herbami Łódzia, fragment, Florencja (?), między 1523 a 1535 r., Skarbiec katedry wawelskiej. (*Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386-1572, Schallaburg* [katalog wystawy], Schallaburg 1986, il. 77.)
9. Ornat z brokatu aksamitnego z herbami Wilcze Zęby, Florencja, między 1579 (?) a 1586 r., Skarbiec katedry wawelskiej. (Rożek 1981, s. [b. p.], il. 29)
10. Ornat z brokatu aksamitnego z herbami Rola, Florencja (?), między 1603 (?) a 1605 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. (Taszycka 1966, s. 224, il. 92)
11. Dalmatyka z brokatu aksamitnego z herbami Rola, Florencja (?), między 1603 (?) a 1605 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. (*Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386-1572, Schallaburg* [katalog wystawy], Schallaburg 1986, s. 363, il. 219.)
12. Kapa z brokatu aksamitnego z herbami Jelita, Florencja, po 1600 r., Muzeum przy katedrze zamojskiej. (Grzyb 2007, s. 112.)
13. Ornat z brokatu aksamitnego z herbami Jelita, Florencja, po 1600 r., Muzeum przy katedrze zamojskiej. (Grzyb 2007, s. 112.)
14. Fragment brokatu aksamitnego z herbem Jelita, Florencja, po 1600 r., Muzeum przy katedrze zamojskiej. (Grzyb 2007, s. 113)
15. Kapa z brokatu aksamitnego z herbami Lubicz, Włochy, przed 1616 r., Skarbiec katedry wawelskiej. (Czyżewski 2000, s. il. 260)
16. Adamaszek z herbami Snopek, Florencja (?), przed 1633 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. (Zdjęcie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.)
17. Ornat z adamaszku z herbami Snopek, Włochy, przed 1630 r., klasztor oo. Dominikanów w Krakowie. (Piwocka 2002, il. 78)
18. Ornat z broszowanego jedwabiu z herbami Wężyk, fragment, Włochy (?), między 1619 a 1638 r., katedra gnieźnieńska. (Krzyżanowski 1968, t. II, il. 379)
19. Dalmatyka z herbami Nałęcz, Włochy, między 1642 a 1657 r., (KZSwP, t. IV, cz. I, 1965, il. 820)
20. Ornat z brokatu z herbami bpa Andrzeja Trzebieckiego, Włochy (?), między 1658 a 1679 r., Skarbiec katedry wawelskiej. (Mańkowski 1954, il. 29)
21. Fragment brokatu z herbami bpa Andrzeja Trzebieckiego, Włochy (?), między 1658 a 1679 r., Skarbiec katedry wawelskiej. (Mańkowski 1954, tabl. VI)
22. Obicie ścienne z półjedwabnego adamaszku z herbami Marka Matczyńskiego, fragment, Włochy, między 1683 a 1693 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu. (Mańkowski 1954, il. 33)
23. Obicie ścienne z herbami Orzeł, fragment, Włochy (?), XVI/XVII wiek, Muzeum Narodowe w Krakowie. (Mańkowski 1954, il. 34)
24. Obicie ścienne z herbami Orzeł, fragment włączony w zasłonę synagogi Pinaksa, Włochy (?), XVI/XVII w., Muzeum Żydowskie w Pradze. (Volavkova 1949, il. 75)
25. Obicie ścienne z półjedwabnego adamaszku z herbami Orla, fragment, Włochy, między 1690 a 1708 r., Muzeum Narodowe w Krakowie. (Mańkowski 1954, il. 35)
26. Obicie ścienne z tkaniny z herbami Jana Kajetana Jabłonowskiego, fragment wykorzystany wtórnie do obicia wnętrza furału monstrancji, Włochy lub Niemcy (?), między 1744 a 1749 r., Muzeum Diecezjalne w Drohiczyźnie. (Zdjęcie ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Drohiczyźnie.)

HUTA WARSZAWSKA CASPARO BRUNORO

Rzeczypospolita w okresie panowania króla Władysława IV Wazy nie tylko słynęła z tolerancji religijnej, ale i otwartości na nowe idee naukowe, widoczne było to przede wszystkim w ośrodkach akademickich, w Krakowie i Wilnie, na które przybywali naukowcy z zagranicznych ośrodków. Równocześnie dwór królewski skupiał liczne grono urzędników i dworzan wykształconych na znanych europejskich uniwersytetach, w tym pasjonatów nauki. Dlatego nie dziwi, że wiele z wydarzeń naukowych związanych było w latach 40. XVII w. z warszawskim dworem króla.

12 lipca 1647 na dziedzińcu *Villa Regia* na przedmieściach Warszawy w obecności króla Władysława IV, królowej Ludwiki Marii Gonzagi oraz dworu, włoski kapucyn Walerian Magni (1586-1661) przeprowadził doświadczenie mające na celu podważenie podstaw systemu arystotelowskiego przez udowodnienie istnienia próżni. Wykorzystał do tego szklane rurki i rtęć¹. Wydarzenie to wzbudziło duże zainteresowanie uczonych dworzan. 18 lipca została odbyta dysputa, której celem było zinterpretowanie wyników doświadczenia. Magni opisał je w traktacie *Demonstratio ocularis loci sine locato...*², który wywołał w Paryżu ogromne poruszenie, a kapucyna oskarżono o plagiat florenckiego doświadczenia z roku 1643, Ewangelisty Torricellego (1608-1647) i francuskiego z 1646 - Blaise Pascala (1623-1682). W datowanej na 5 listopada 1647 odpowiedzi Magni zaprzeczył pomówieniom i bronił swojej niezależności. Pisał: „W ciągu 8 lat [po 1639] -

¹ Doświadczenie, w następstwie którego powstał barometr zostało przez Magniego opisane. Subotowicz (1959) s. 34-104): „Postarałem się o szklaną rurkę długą ponad dwa łokcie, której kanalik z łatwością mógł pomieścić ziarno grochu. Grubość szkła nie była większa od grubości ziarenka zboża. Jeden otworek zasklepiłem pieczęcią hermetyczną, czyli płynnym szkłem. Rurkę napełniłem żywym srebrem [rtęcią], a otworek wolny zakryłem szczelnie przyłożonym palcem. Następnie obróciłem rurkę i zanurzyłem ją w żywym srebrze, wlanym do odpowiedniej miski, która z kolei była zanurzona w misce napełnionej wodą, tak, iż woda wystawała ponad żywe srebro na wysokość czterech palców.

Czynność tę powtórzyłem trzykrotnie, nie wykonałem jej jednak w ten sam sposób jak na początku. Za pierwszym razem odjąłem palec od końca rurki, kiedy był on zanurzony w żywym srebrze. Za drugim razem odjąłem palec od końca rurki, kiedy ten był zanurzony w wodzie. Po raz trzeci odjąłem palec od końca rurki, gdy znajdowała się na wolnym powietrzu ponad żywym srebrze i wodą. Co na własne oczy ujrzałem, wysłuchaj, Najjaśniejszy Panie, i podziwiał żarliwie.

Z chwilą odjęcia palca od dolnego końca rurki zanurzonego w żywym srebrze, żywe srebro natychmiast pod własnym ciężarem gwałtownie opada poprzez kanalik rurki, a następnie podnosi się nieco w górę. Po kilku tego rodzaju ruchach wahadłowych widać, że dolna część rurki powyżej jednego łokcia jest zapełniona rtęcią; co do górnej, należy uwierzyć, iż jest próżna i wolna od wszelkiego ciała.

Wystarczy jednak odsunąć palec od dolnego końca rurki napełnionej rtęcią, wydobytej z naczynia zawierającego rtęć, ale zanurzonej w wodzie, a w tej samej chwili silny strumień wody wdziera się w kanalik i porrywa częściowo żywe srebro aż pod szczyt rurki.

Opadające natomiast żywe srebro znów porrywają w górę nowe ilości wody wchodzącej do kanalika. Po dłuższym przeciągu czasu zamieszanie ustaje i wówczas wyraźnie widać, że cała rurka jest pełna wody.

I wreszcie po doświadczeniach z wodą i rtęcią, celem wypełnienia pozbawionej wszelkiego ciała rurki, z kolei używam powietrza. Czynię tak i co widzę: rtęć tak ciężka opada natychmiast, a do rurki przez ujście wdziera się powietrze z mocą wprost niewiarygodną; z szumem uderza w szkło zabezpieczające górne ujście, wstrząsa rurkę, niemal wyrwa ją z moich rąk w górę. Tak, więc słuchem i dotykiem, nie mówiąc już o wzroku, odczułem gwałtowność siły styczności w napełnianiu powstałej próżni.”

² Pierwsze wydanie warszawskie ukazało się przed 24 lipca 1647. Subotowicz (1959) s. 34-104; Targosz (1975); John (1998) s. 182-183; Chrościcki (2003) s. 90-93.

napotykać na rozmaite przeszkody - daremnie zamawiałem w hutach rurkę o długości ponad 18 łokci, przez ostatnie 4 lata [licząc od chwili zdobycia wagi Archimedes] poszukiwałem rurki szklanej o długości 3 łokci. Upłynęły dwa lata [1644-1646] od momentu powzięcia starań, a podkrakowska huta szkła nie chciała lub też nie mogła dostarczyć mi odpowiedniej rurki.”, „Na koniec, kiedy przywołany przez Najjaśniejszego Króla Polski przybył z Gdańska do Warszawy znany na dworach Anglii, Danii i Szwecji mistrz szklarski Gaspar Brunorius, Wenecjanin, otrzymałem od niego uprzejmie kilka rurek o różnej długości i średnicy, wśród nich parę z zasklepionym jednym otworem. Wspomniany Brunoris przyrzekł Królowi dalsze rurki, o długości 30 łokci, ale ponieważ musiał przebudować warsztat, posłużyłem się na razie metalowymi”³. W innym miejscu dodaje, że włoski szklarz wykonał „szklaną rurkę długą ponad dwa łokcie [około 120 cm], której kanalik z łatwością mógł pomieścić ziarnko grochu. Grubość szkła nie była większa od grubości ziarenka zboża” oraz, że rurki można było nabyć u Brunoria w „warsztacie szklanym w warszawskich ogrodach królewskich”⁴.

Opisując z detalami okoliczności zrealizowanego doświadczenia i wieloletnie przygotowania do niego Magni zwrócił uwagę przede wszystkim na trudności technologiczne i techniczne z nim związane. Żadna z ówczesnych hut działających na terenie Rzeczypospolitej nie była w stanie wykonać rurki szklanej o parametrach przez niego określonych. Po ośmioletnim oczekiwaniu dokonał tego dopiero sprowadzony do Warszawy Wenecjanin Casparo Brunoro, w działającym przy dworze królewskim w stolicy Rzeczypospolitej warsztacie⁵. Związane było to z różnymi właściwościami mas szklanych charakterystycznych dla tych ośrodków, południowego - szkła sodowego (Brunoro) i północnego - szkła potażowego (huty w Rzeczypospolitej)⁶.

Historia szkła weneckiego i *façon de Venise* w Europie należy do jednego z bardziej fascynujących tematów szklarskich. Weneccy hutnicy już w XV w. słynęli ze znakomitej jakości różnych gatunków bezbarwnego szkła, a przede wszystkim z *Cristallo* (szkło kryształowe luksusowe) i *Vitrum Blanchum* (szkło dobrej jakości)⁷. W wieku następnym, aby wyróżnić dwa różne typy mas szklanych charakterystyczne dla tych ośrodków, używano określenia dla szkła południowo europejskiego - weneckie *Cristallo*, a dla północnego *Waldglas*. Ze względu na specyficzne surowce używane do wytopu szkła weneckiego, przede wszystkim niezwykle czystości kamyki kwarcu, sodę z Syrii i braunsztyn (dwutlenek manganu), masa szklana była niezwykle czysta, przeźroczysta i jasna. Równocześnie szkło sodowe (miękkie i plastyczne) zastygało dość wolno, co umożliwiało stosunkowo długie i skomplikowane formowanie (np. wyciągnięcie długiej rurki). W hutach działających poza ośrodkiem weneckim stosowano także sodę wylugowaną z popiołów roślin morskich zwaną potocznie *barilla* (z Hiszpani). Przeciwnieństwem szkła sodowego było szkło potasowe preferowane w XVI i XVII w. przez huty północne określane jako „szkło leśne”. Dodając do masy szklanej potażu, czyli wylugowane popioły z drzew

³ Subotowicz (1959) s. 100-104.

⁴ Ostatnia z informacji „fabrum vitrearium, in horto Regio Varsaviensis” podana została na końcu tekstu tylko w warszawskim wydaniu *Demonstratio ocularis loci sine locato...*

⁵ Warsztat Caspara Brunoro, którego wyroby szklane wykorzystał w doświadczeniu Magni wymieniany był każdorazowo przez badaczy, gdy opisywane było doświadczenie z próżnią. Jednak do tej pory jego obecność w Warszawie w 1647 nie została zauważona przez badaczy szkła, mimo że każda działalność hutników włoskich na terenie północnej Europy jest pilnie odnotowywana.

⁶ Spiegl (2002) s. 3.

⁷ David (1993) s. 65-90. Zróżnicowanie w XV w. jakości bezbarwnego weneckiego szkła miało w następnych wiekach duży wpływ na słownictwo, w XVIII w. zarówno w niemieckich jak i polskich hutach szkło bezbarwne najczęściej określano jako szkło białe, a najwyższej jakości jako kryształowe.

liściastym otrzymywano szkło twarde i trudne w formowaniu, o charakterystycznym zielonym zabarwieniu. Odrębności związane były także z różnymi formami i kształtami naczyń charakterystycznych dla tych odmian szkła, jak z różnym wykorzystaniem szkła. Szkła weneckie ceniono wyżej niż tradycyjne wyroby północnoeuropejskie, nie tylko z powodu masy szklanej, ale także ze względu na nowoczesne i eleganckie wzornictwo oraz nowości zdobnicze. Dlatego już w XVI w. powstawały w Europie liczne huty, w których włoscy emigranci wytwarzali bardziej lub mniej doskonałe kopie szkła weneckiego, a marzeniem każdego władcy było posiadanie takiej huty we własnym państwie. Produkcja szkła w stylu weneckim przyjęła się i rozwinęła jednak tylko w tych rejonach, gdzie istniały ku temu społeczno-ekonomiczne warunki: możliwość ciągłych dostaw sody i innych surowców, duże perspektywy zbytu wśród bardzo zamożnych warstw społeczeństwa oraz znaczna koncentracja ludności pochodzenia włoskiego, m.in. w Niderlandach, we Francji i w Anglii, gdzie Wenecjanie działali jednocześnie z rzemieślnikami pochodzącymi z innych włoskich ośrodków m.in. z Altare⁸. Otrzymywane od władców przywileje zapewniały im wieloletni monopol na produkcję *Cristallo* w stylu *façon de Venise*.

Również w Polsce podjęto zakończone fiaskiem próby zorganizowania hut szklanych na wzór włoski na przełomie XVI i XVII w.⁹ Wśród inicjatorów wymienić należy biskupów włocławskich i krakowskiego, Bernarda Maciejowskiego, marszałka wielkiego Mikołaja Wolskiego, który „robienie szklanicy kryształowych weneckich z cudzych ziem do Polski powiózł” i samego króla - Zygmunta III Wazę¹⁰. Także na Pomorzu, w hucie Jakuba Szczepańskiego (zm. 1630) w starostwie mirachowskim w 1602 wykonywano szkło na „modę włoską”, które z wielkim powodzeniem sprzedawano następnie w Gdańsku¹¹.

Podjęcie ponownie w tej sprawie inicjatywy w latach 40., na dodatek przez samego Władysława IV budzi duże zaskoczenie. Warszawa jako stolica państwa nie należała bowiem do ośrodków szklarskich, a lokowanie w mieście huty szkła nie wpisywało się w polską tradycję¹². Z drugiej strony pozytywna opinia Magniego o Brunoro przedstawia go jako osobę nie tuzinkową, znaczącą i pożądaną, znaną na „dworach Anglii, Danii i Szwecji”. Szklarz, hutnik szkła *Cristallo*, należał bowiem do ówczesnej elity szklarskiej. Pochodził z zasłużonej i znaczącej rodziny hutników szkła i właścicieli huty szklanej „Tre Corone” na Murano¹³, był potomkiem jednego z najbardziej znanych w 2 połowie XVI w. hutnika szkła artystycznego (*vetri artistici*), również Caspara. Pozyskanie rzemieślnika o takiej pozycji wymagałoby wieloletnich zabiegów połączonych z negocjowaniem kontraktu, co znalazłoby odzwierciedlenie w korespondencji dworskiej. Wymie-

⁸ Schmidt (1912) s. 110-131; Hudig (1923); Drahotová (1984) s. 40. Pojedyncze huty pracujące pod wpływem włoskim powstawały także na terenie Niemiec i Czech.

⁹ Buczkowski (1958) s. 40, 54; Wyrobisz (1967) s. 679-681; Wyrobisz (1968), s. 28, 32-33, 183.

¹⁰ Antoni Tareus z Parmy, włoski muzyk działający w Krakowie, w liście z ofertą pracy z 22. 04. 1604 r. złożoną duńskiemu królowi Chrystianowi IV, wymienił m. in. Włocha Augustyna Columna [Colonna], hutnika weneckiego „faciendis calices cristallinos” gotowego wyjechać do Danii, w Polsce zostawiając młodszego brata. Czapliński (1968) s. 97-98.

¹¹ Simson (1918) s. 523; Bogucka (1962) s. 155.

¹² Huty miejskie powstawały przede wszystkim na terenie Niderlandów i Francji.

¹³ W 2004 został opublikowany odnaleziony w Biblioteka Casanatense w Rzymie receptariusz szklany Casparo Brunoro, który był przez niego spisywany w Gdańsku od 13 stycznia 1645. Z pewnym prawdopodobieństwem można przyjąć, że jednym z jego czytelników był król, gdyż rękopis był wizualnym potwierdzeniem posiadanych przez Brunoro umiejętności, dowodem na wieloletnią praktykę szklarską, skoro we wstępie zostało zaznaczone, że zostało „wypróbowane... od niego bardzo pochwalone”. Moretti, Salerno, Tommasi Ferroni (2004a); (2004b); Kasprzak (2009).

nienie Gdańska jako miejsca pobytu przed jego przyjazdem do Warszawy wskazuje raczej na przypadkowy zbieg okoliczności, który został wykorzystany przez króla. Wiedza i praktyka Brunoro, jak sam o sobie pisał „Mistrza *Cristali* i słynnych barw” („Mastro di Cristali e di colori famosissimi”) pozwalała mu na wybieranie miejsc pracy i podpisywanie kontraktów, które opiewały na znaczące sumy, często najwyższe w danym ośrodku szklarskim. Dlatego należy przypuszczać, że złożona przez Władysława IV oferta zapewne usatysfakcjonowała obie strony, zarówno finansowa - Brunoro, jak jego umiejętności - króla.

Gasparo Brunoro urodził się w 1599 na Murano w Wenecji, był synem Piero Brunoro (zwanego Brisighella) i Susany Seno, w roku 1622 ożenił się Benettą Girardi (zm. po 1640), z którą miał syna zmarłego w 1640¹⁴. Nieznana jest data ani powód opuszczenia przez szklarza Murano, późniejsze wzmianki pozwalają przypuszczać, że popadł tam w konflikt z prawem. W 1628 znajdujemy go w Niderlandach w Namur pracującego w hucie Wenecjanina Antonia Miotti¹⁵; wdowa po Miottim Cornelia van Horen ponownie angażuje go w lutym 1629, do prowadzenia pieca wraz z jej synem Sebastiano. W kilka miesięcy później, hutnicy zostają sądownie zmuszeni do opuszczenia miasta w powodu niemoralnego zachowania. W 1633 hutnik podejmuje nieudaną próbę uzyskania przywileju na założenie huty szkła w Turynie¹⁶. W latach 1637-1638 Brunoro pracował w Londynie w hucie sir Roberta Mansella przy Broad Street¹⁷, który od 1615 posiadał monopol na produkcję szkła w Anglii, i w latach trzydziestych XVII w. starał się podnieść jakość wyrobów zatrudniając włoskich pracowników zarówno z Wenecji, jak Altare. I choć ambasador wenecki powątpiewał czy Mansell osiągnie niedościgniony poziom szkielewłoskich, w 1638 ponowiony został zakaz importu szkieleweneckich do Anglii. W liście z 26 marca 1638 informującym Radę Dziesięciu¹⁸ o pobycie Brunoro w Londynie ambasador zapewniał, że podjął próbę namówienia szklarza do opuszczenia huty i powrotu do Wenecji. Ten jednak powołał się na zawarty wcześniej siedmioletni kontrakt, w którym zobowiązał się do wyrobu szkła kryształowego w typie weneckim (*Cristallo*), szkła barwnego oraz *Specchi grandi* („wielkich zwierciadeł”). Mimo to, iż warunki umowy nie zostały dopełnione i Brunoro wykonywał zwykłe szkło stołowe (*ordinary drinking glasses*) otrzymywał wynagrodzenie - 20 dukatów na tydzień, co było najwyższą rejestrowaną pensją w tym czasie. W 1639 w hutach Mansella produkowane były „kryształowe kielichy do wina” „w niezwykłym stylu”. Casparo Brunoro zapewne opuścił londyńską hutę około roku 1640, wtedy bowiem zatrudniony został wenecki hutnik Paolo Mazzola, którego specjalnością były szkła artystyczne *verres ornés*¹⁹. Być może powodem jego wyjazdu

¹⁴ Obszerna nota biograficzna uwzględniająca badania archiwalne, zob. Moretti, Salerno, Tommasi Ferroni (2004b) s. 15-23.

¹⁵ Moretti, Salerno, Tommasi Ferroni (2004b) s. 18. Antonio Miotti pracował od 1606 w hucie w Middelburgu, w latach 1610-1619 był jej właścicielem, w 1619-1623 związał się z hutą na Broad Street w Londynie, a w latach 1623-1629 był właścicielem huty w Brukseli i w 1628-1629 w Namur.

¹⁶ W październiku 1633 dominikanin Bertone „w celu zapewnienia monopolu na produkcję naczyń kryształowych z zyskiem dla Państwa”, zaproponował zaangażowanie mistrza Casparo Brunoro, Wenecjanina zamierzającego osiąść w Turynie, zob. Mallarini (1995) s. 160, przyp. 269.

¹⁷ Thorpe (1961) s. 127; Polak (1981) s. 176; Macleod (1987) s. 781.

¹⁸ Rada Dziesięciu czuwała nad bezpieczeństwem państwa, wywiadem, sprawami tajnymi - podlegała jej też inkwizycja (m.in. wybierała 3 inkwizytorów państwa), posiadała siatkę szpiegowską w samej Wenecji, ale także poza jej granicami.

¹⁹ Zatrudnienie kolejnego rzemieślnika należącego do znanej weneckiej rodziny szklarskiej w hucie przy Broad Street wiązało się ze znacznymi kosztami ponoszonymi przez Mansella, m.in. z wysoką pensją, stąd przypuszczenie, że Mazzola zastąpił w hucie niepracującego już Brunora. Nie można jednak wykluczyć równoczesnej pracy w hucie obu hutników, zob. Thorpe (1961) s. 126; Charleston (1984) s. 85.

z Anglii były wydarzenia polityczne i związane z nimi trudności gospodarcze. Począwszy od 1640 londyńskie huty znacznie ograniczyły produkcję, w 1641 wygaszono piec w hucie przy Broad Street, a w 1642 Mansella oskarżono o produkcję towarów niskiej jakości i pozbawiono monopolu. Wybuch wojny domowej w sierpniu tego roku ostatecznie przerwał produkcję luksusowego szkła²⁰. Prawdopodobnie z Anglii Brunoro udał się do Danii²¹, a następnie do Szwecji. W marcu 1641 kupiec Melchior Jung otrzymał przywilej na założenie huty szkła w Sztokholmie. Zatrudnił w niej „włoskich hutników” w trzech następujących po sobie turach, pierwsi z zatrudnionych hutników włoskich podpisali kontrakt na trzy lata czyli między 1641 a 1644²². W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XVII w. huta słynęła ze szkła w typie Waldglas (*vitrum silvestre sive montanum*) i kryształowego (*vitrum venecianum*) według holenderskiego i francuskiego fasonu.

Pobyt w Gdańsku od jesieni 1644 był związany zapewne z właśnie zakończonym 3-letnim kontraktem w Sztokholmie. W pierwszej połowie XVII w. Gdańsk był jedną z większych aglomeracji w Europie i jednym z najbardziej znaczących miast w rejonie morza bałtyckiego leżącym na skrzyżowaniu szlaków handlowych morskich i lądowych. Podejmując decyzję o przyjeździe do Gdańska Brunoro miał to na względzie. Liczył zapewne, że łatwiej będzie mu właśnie tu nawiązać odpowiednie kontakty z ludźmi zainteresowanymi jego umiejętnościami, z przedstawicielami nauki i sztuki, czy możliwymi mecenasami. Było to także miejsce stałego lub czasowego pobytu znacznej liczby holenderskich kupców i faktorów. Brunoro mógł zlecić agentowi holenderskiemu poszukiwanie pracodawcy, a w Gdańsku czekał tylko na kontrakt²³. Prawdopodobnie wcześniejsze opuszczenie Gdańska stało się niemożliwe z powodu wyjątkowo długiej i srogiej zimy na przełomie 1644/1645; żegluga na Bałtyku została wznowiona dopiero w kwietniu 1645²⁴. Oczywiście nie należy też wykluczyć, że Brunoro związał się z jakimś nieznanym nam gdańskim warsztatem szklarskim lub też okresowo wybudował nawet mały piec szklarski, gdyż sam się przyznał, że sprawdził tam jeden z przepisów na wykonanie imitacji szklanej kamienia o zielono-niebieskiej barwie²⁵. Może to sugerować, że przedłużył on swój pobyt w Gdańsku, znajdując na miejscu odpowiednie dla siebie warunki. Do miasta skupiającego handel zagraniczny i krajowy Rzeczypospolitej przybywali bowiem ludzie zamożni w poszukiwaniu luksusowych towarów i zdolnych rzemieślników. Dało mu to możliwość wybierania zleceniodawców jak i czas na poszukiwania nowego pracodawcy.

Taka wyjątkowa okazja pojawiła się jesienią 1645; 5 listopada odbył się w Paryżu ślub *per procura* Ludwika Marii Gonzagi i Władysława IV. Przygotowania związane z jej przyjęciem w Gdańsku w lutym 1646 przyciągnęły uwagę wielu, zarówno Polaków, jak i gości zagranicznych. Przyszła królowa, córka Karola I Gonzagi, księcia Nèvers i Rethel, Mantui i Monferrato, zasłynęła z paryskiego salonu literackiego, którego bywalcami byli wybitni przedstawiciele ówczesnego świata nauki, polityki czy kultury. Po śmierci ojca otrzymała tytuł księżnej Mantui i prawo zarządzania prowincją niwerneńską (Nèvers),

²⁰ Levy (1911) s. 28; Charleston (1984) s. 78.

²¹ O pobycie w Danii wspomina jedynie Magni.

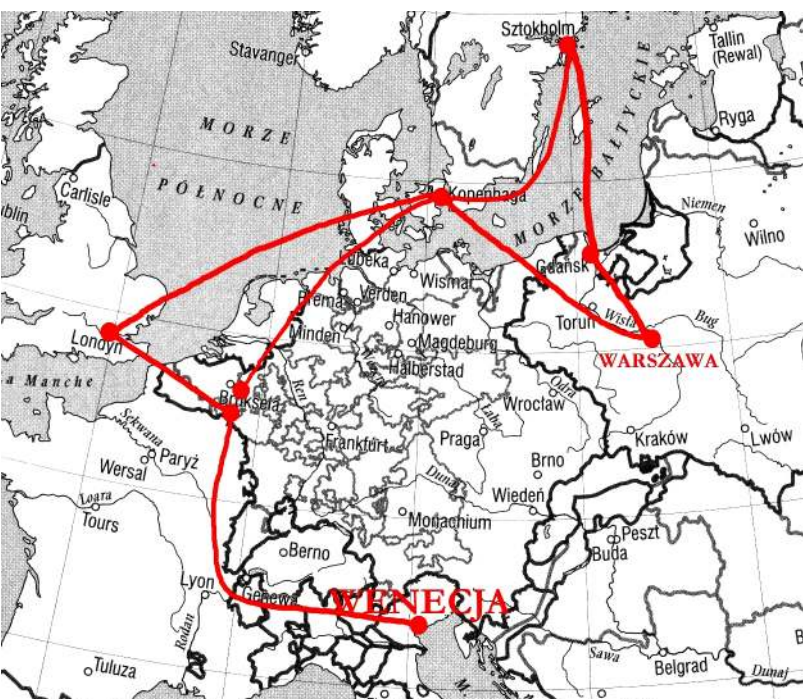
²² Brunoro nie jest wzmiankowany w hucie Junga (nieznana jest lista zatrudnionych hutników), zob. Schmidt (1912) s. 131; Gasparetto (1958) s. 105; Dreier (1989) s. 20.

²³ M. Bogucka pisała „Za pośrednictwem ... Holendrów i Amsterdamu szły do Gdańska towary z całego świata, a płody ... wędrowały na odleglejsze rynki zbytu”. Zob. Bogucka (1970) s. 69.

²⁴ Bogucka (1969) s. 184.

²⁵ Moretti, Salerno, Tommasi Ferroni (2004a) s. 113, przepis B 86: „A far verde celeste maraviglioso e sicuro - provato a Danzica”. Wszystko wskazuje na to, że piec szklarski mógł być lokowany na terenie miasta lub w jego pobliżu, np. w jednym z ogrodów patrycjuszowskich.

będącą jednym z głównych ośrodków szklarskich we Francji (produkującym szkła typu *façon de Venise*), zwanym też „małym weneckim Murano”²⁶.



Ośrodki szklarskie z potwierdzoną działalnością Casparo Brunoro.

Murano (1622), Namur (1628-1629), Turyn (1633?), Londyn (1637-1638), Kopenhaga (przed 1641), Sztokholm (1641-1644), Gdańsk (1645), Warszawa (1647), Kopenhaga (1649), Liège (1653, 1655).

Także król Władysław IV znany italoofil, o którym pewnie wiele słyszał Brunoro w czasie swego pobytu w Sztokholmie, interesował się nowościami technicznymi i naukowymi²⁷. Podczas podróży po Europie na przełomie 1624-1625 król-wicz zwiedzał Italię. W lutym 1625 bawił na dworze tokańskim we Florencji, gdzie miał okazję podziwiać szkła wykonane przez Niccolo Landi dla księcia Cosimo II²⁸, a w „Wiel-

kim Poście” przebywał w Wenecji, gdzie złożył wizytę w hutach szklanych na Murano m.in. w hucie Francesco Molineriego zwanego Luna²⁹. W latach trzydziestych i czterdziestych dwór królewski i uczelnia krakowska gościła wielu włoskich przybyszów, uczonych i artystów. Nie można wykluczyć, że wśród nich byli jego znajomi i przyjaciele, którzy zaoferowali się z pomocą w pozyskaniu protekcji królewskiej. Można tu wymienić m.in. należącego od 1645 do dworskiej kapeli rzymskiego basa i kompozytora Michelangelo Brunerio, znanego z ofiarowanego Ludwice Marii w lutym 1646 w Gdańsku utworu panegirycznego *Marte e Amore* (wyd. Gdańsk 1648)³⁰. Nie znane jest jednak ich rodzinne pokrewieństwo.

Nie podlega jednak dyskusji, że Brunoro został zaangażowany przez króla pomiędzy styczniem 1645 a lipcem 1647 w czasie jego pobytu w Gdańsku.

²⁶ de Rochebrune (2002) s. 369.

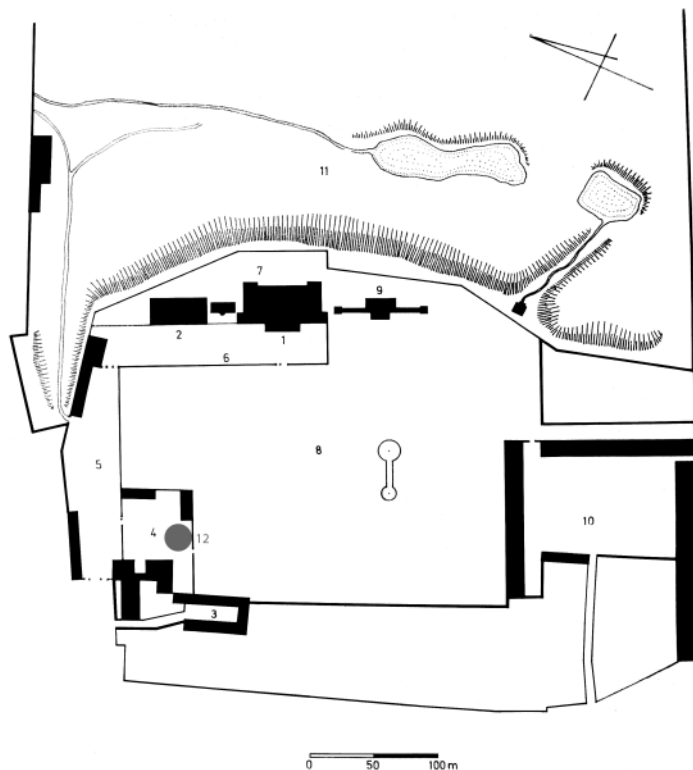
²⁷ M.in. korespondował ze znanym mu osobiście Galileuszem. Wśród uczniów i przyjaciół Galileusza było wielu Polaków m. in. Jan Tęczyński wojewoda krakowski, Rafał Leszczyński wojewoda bełzki, Krzysztof Zbarski, a także Beniamin Engelcke przyszy burmistrz Gdańska, przyjaciel Heweliusza, zob. Targosz (2003).

²⁸ *Podróż królewicza Władysława Wazy* (1977) s. 347, 4 lutego 1625, „Oglądał Królewicz J.M. galerią księcia florenckiego i rzeczy w niej do widzenia godne” [cały dzień].

²⁹ Zecchin (1987) s. 182.

³⁰ Michelangelo Brunerio rzymski bas i kompozytor, po 1644 r. został zwerbowany do dworskiej kapeli Władysława IV. W 1645 r. był już w Warszawie, jako duchowny otrzymał tytuł *capellano Della Regina* obok stanowiska *Basso del Re*, wziął udział w przygotowaniach na przyjęcie Ludwiki Marii. Jesienią 1649 r. wzmiankowany był ponownie w Rzymie, zob. Szweykowsky (1997) s. 114-115, 181-182, 207-208; Przybyszewska-Jarmińska (2004) s. 49.

Władysław IV lokował hutę szkła (warsztat) w swoich ogrodach przy wybudowanej przed rokiem 1639 warszawskiej podmiejskiej *Villi Regia* na Krakowskim Przedmieściu, późniejszego Pałacu Kazimierzowskiego³¹. Wierszowany opis zamieszczony w „Gościńcu” Adama Jarzębskiego, powstały latem 1643, szczegółowo omawia charakterystyczne miejsca królewskiej rezydencji³². Na posiadłość, która od strony Krakowskiego Przedmieścia była oddzielona pasem parcel, składał się położony w głębi pałac z budynkiem fraucymeru, poprzedzony dwoma dziedzińcami oraz obszerny ogród, dolny ze zwierzyńcem i górny „włoski” ze szpalerami i z ogrodem botanicznym, a także dwa zespoły budynków gospodarczych, jeden od strony bramy wjazdowej z budynkiem kuchni, z placem i „wieżą wodną”, doprowadzającą wodę do niej i do ogrodów oraz z budynkiem dla pokojowych, i drugi po przeciwnej stronie z zabudowaniami psiarni i stajni. Ponieważ w nowo wznoszonym budynku huty musiały znajdować się pomieszczenia zarówno na piec szklarski jak i dla pracowników oraz magazyn na podstawowe surowce możemy przypuszczać, że wybrano dla niego łatwo dostępne miejsce leżące zarówno na uboczu jak i na widoku, które nie było jeszcze zagospodarowane. Stąd przypuszczenie, że huta była lokowana przy dworskiej kuchni i wielkiej wieży zaopatrującej w wodę, przy której znajdował się plac o odpowiedniej wielkości („Dosyć placu i szeroko”). Miejsce to gwarantowało powierzchnię na przechowywanie sągów drewna potrzebnych do opalania pieca szklarskiego oraz dzięki wieży, stały dopływ wody potrzebnej do przygotowywania surowców. Umieszczenie huty tuż przy bramie wejściowej, ale w części ogrodowej



Villa Regia, stan z około 1700 r. Plan sytuacyjny opracowany na podstawie pomiarów z pierwszej ćwierci XVIII w. ze zbiorów saskich (wg Putkowska 1978), z przypuszczalną lokalizacją huty szkła (warsztatu) Casparo Brunoro.

1. pałac, 2. budynek fraucymeru, 3. stajnie, 4. dziedziniec kuchenny, 5. przeddziedziniec, 6. dziedziniec parady, 7. taras widokowy, 8. ogród górny, 9. pawilon ogrodowy, 10. dziedziniec gospodarczy, 11. ogród dolny, 12. huta szkła Casparo Brunoro.

na przy dworskiej kuchni i wielkiej wieży zaopatrującej w wodę, przy której znajdował się plac o odpowiedniej wielkości („Dosyć placu i szeroko”). Miejsce to gwarantowało powierzchnię na przechowywanie sągów drewna potrzebnych do opalania pieca szklarskiego oraz dzięki wieży, stały dopływ wody potrzebnej do przygotowywania surowców. Umieszczenie huty tuż przy bramie wejściowej, ale w części ogrodowej

³¹ Przy pałacu w drewniano-murowanych pawilonach, przeznaczonych dla służby królewskiej mieszkali m.in. dr William Davisson, aptekarz Klaudiusz Gallois, a także Magni (w l. 40. XVII w. mieszkał w małym drewnianym klasztorze specjalnie dla niego wzniesionym w ogrodzie królewskim), zob. Putkowska (1978) s. 289.

³² Jarzębski (1643) s. 69-79.

umożliwiło jej zwiedzanie w czasie spaceru po ogrodzie zarówno parze królewskiej i dworzanom, jak i ciekawym ogrodu gościom przybywającym od strony Krakowskiego Przedmieścia. Wpisałoby się to typową dla XVI i XVII w. potrzebę oglądania ciekawych i godnych zobaczenia miejsc, do których należał pałac królewski, „ogród należący do najświetniejszych w barokowej Polsce”³³, i zapewne huta szkła.

Z pewnym prawdopodobieństwem możemy też stwierdzić, że huta została zorganizowana na sposób włoski, tak jak do tego przyzwyczajony był Brunoro. Odnosi się to zarówno do typu pieca szklarskiego, jak i zgodnej w ówczesnymi normami ilości zatrudnionych pracowników, czyli zespołu liczącego około 8 osób, składającego się z Brunoro (mistrza) z dwoma pomocnikami, dwóch palaczy (pracujący na zmiany), osoby przygotowującej surowce³⁴, murarza i drwa. Ponieważ hutnik deklarował się jako osoba umiejąca topić masę szklaną na *cristallo*, a królowi zapewne właśnie na takich szklach najbardziej zależało to należy przyjąć, że potrzebne do twego surowce były zamawiane za granicą przez dworskich urzędników, chodziło tu przede wszystkim o sodę - podstawowy składnik szkła weneckiego. Prawdopodobnie asortyment szkieł wykonywanych przez Brunoro niewiele różnił się od tego co do tej pory robił, przede wszystkim były to szkła luksusowe, zapewne serwisy szklane, kieliszki, szklanki, talerze, dekoracyjne wazy, itp., należało to bowiem do tradycyjnego *emploi* weneckiego hutnika. Być może na zlecenie królewskie wykonywano też szklane *Tronfi di tavola* (*surtout-de-table*), z których słynęli weneccjanie, dekoracyjne szklane fontanny, naczynia niespodzianki, wodne mechanizmy i zegary czy też alegoryczne grupy figuralne, statki, ogrody, itp. Było to zgodne z barokowym włoskim stylem ucztowania. Zapewne z Brunoro należy wiązać późniejszą informację z 1684 zamieszczoną w „Journal des savants” o Włochu działającym w Polsce na dworze króla Kazimierza, który topił tak miękkie szkło, że wykonywał z niego medale i figury (kształty), jakie tylko chciał³⁵. Ponieważ sam deklarował się biegłością w wykonywaniu emalii i fałszywych kamieni, zostało to zapewne wykorzystane przez działających przy dworze rzemieślników; podobnie jak umiejętność konstruowania przyrządów fizycznych i chemicznych wymagająca dużej praktyki szklarskiej, jak na przykład rurki szklane dla Magniego, czy szkło bezbarwne na soczewki dla Tytusa Liwiusza Burattiniego (1617-1681)³⁶.

Lokowanie huty w królewskim ogrodzie miało uzasadnienie w renesansowej koncepcji włoskiej rezydencji wypoczynkowej. Związane było to zarówno ze strukturą przestrzennie-funkcjonalną, ale też z prowadzonym tam stylem życia. Życie w willi miało być oddane rozkoszom ciała i intelektu, przyjemnością obcowania z przyrodą, ale i z muzyką, miejscem literackich dysput, prac badawczych i eksperymentów naukowych³⁷. I nie przypadkiem doświadczenie Magniego, a następnie przeprowadzona z tego powodu dysputa odbyła się w ogrodach Villi Regio, w końcu było to miejsce jak najbardziej ku temu właściwe.

Zapewne wzorem dla Władysława IV były ogrody Medyceuszy, które miał okazję zwiedzać w czasie swojego pobytu we Florencji w 1625. Król mógł naśladować tu księcia Cosimo II (+1621), swojego wuja³⁸, będącego pod urokiem wyrobów szklanych, szcze-

³³ Szafrńska (2003) s. 293.

³⁴ Np. pukająca piasek.

³⁵ „Journal des savants”, 12, 1684, s. 210; Schuermans (1885) s. 33, przyp. 2.

³⁶ Burattini na przełomie lat 1647-1648 zainteresował się szlifowaniem szkieł optycznych do lunet, być może pierwsze szkła (bloki szklane) do soczewek wykonywane były w warsztacie Brunora. Targosz (1975) s. 293-294.

³⁷ Szafrńska (2003) s. 293-298.

gólnie takich, które zaprzeczały właściwościom materiału, bardziej nawiązując formami i dekoracjami do wyrobów z metali szlachetnych czy kamienia. Należały one do grupy szkielek, które zwyczajowo można było obejrzeć wyłącznie na Murano lub raz w roku na targach szklanych na placu San Marco w Wenecji. To szklane *theatrum mundi* - twierdze, statki, zwierzęta, drzewa, itp., było szczególną atrakcją dla publiczności nie przeznaczoną na sprzedaż. Takie samo zadanie miały spełniać szkła wykonane dla Cosimo II w działającej w ogrodach Boboli w latach 1618-1621 hucie szkła Niccolo Landi³⁹. Jej wyroby przeznaczono wyłącznie na potrzeby księcia, przede wszystkim do dekoracji rezydencji, na prezenty i na własny użytek; naczynia o skomplikowanych, fantazyjnych kształtach⁴⁰, a często i trudnym do odgadnięcia przeznaczeniu zostały wyeksponowane w umyślnie wykonanych w tym celu szafach w jednym z pokoi przy wschodnim korytarzu Galerii Uffizi, na równi z innymi *Artificialia* i *Naturalia* tam pokazywanymi⁴¹. Gdy w 1643 Jarzębski opisywał warszawską *Villa Regia* zwrócił uwagę na bogate wyposażenie pałacu, „Aż tam wszystko od marmuru: | Posadzki, stół, mało muru; | Sztuczne malowanie w wierzchu, | Z boku, obicia po wierzchu, | Szumne, fetocją spinane, | Z cudzoziemska rozpinane. | Pokoje pomiernie wielkie, | Ale w nich dostatki wszelkie, | Ochędóstwa, kunszty pańskie, | Złote sztuki niderlandzkie”⁴². Jak każdy ówczesny władca, także Władysław IV łączył przestrzeń oficjalną z prywatną, a wyrafinowane i bogate wnętrze jego rezydencji świadczyły o zamiłowaniu do zaskakiwania i potrzebie olśnienia zwiedzającego. Dysponując osobą znanego weneckiego hutnika i mając do dyspozycji własną hutę szkła król mógł oczekiwać, że wykonane tam szkła, podobnie jak szklane *Tronfi di tavola* Medyceuszy, dodatkowo uświetniłyby jego rezydencję. Niestety nie zachowały się inwentarze tego pałacu, aby to potwierdzić; w czasie wojny polsko-szwedzkiej w latach 1654-1656 rezydencja została zrabowana, a całe wyposażenie wywieziono do Szwecji.

Casparo Brunoro opuścił Polskę w drugiej połowie 1648 lub też na początku następnego roku⁴³. Mogło to być związane ze śmiercią króla-patrona (20 maja 1648) i w następstwie tego długim okresem bezkrólewia do chwili obioru Jana Kazimierza (20 listopada 1648), lub - co bardziej jest prawdopodobne - z powstaniem Chmielnickiego i paniką w Warszawie na wieść o pogromie piławieckim w końcu września i oblężeniu Zamościa w listopadzie tego roku oraz ponownym wznowieniu działań wiosną 1649. W 1649 szklarz wzmiankowany był w Kopenhadze, a w latach 1653 i 1655 w Liège⁴⁴, gdzie został wspomniany na liście włoskich hutników. Po roku 1655 nie był już notowany; nie wiemy czy wrócił do Wenecji, ani gdzie umarł.

Ostatnie lata panowania króla Władysława IV, to czas niezwykłych osiągnięć naukowych związanych przede wszystkim z uczonymi działającymi na dworze królewskim. Oboje królestwo było żywo zainteresowane różnymi badaniami, może o tym świadczyć choćby i to, że po otrzymaniu w lipcu 1647 *Selenographia sive Lunae descriptio* Jana

³⁸ Przez małżeństwo z Marią Magdaleną Habsburg, siostrą jego matki.

³⁹ Huta szkła była miejscem, w którym bywał często książę przypatrując się pracy hutników. Gdy stan zdrowia na to nie pozwalał, zapraszał hutnika Niccolo Landi do sypialni, gdzie ten na oczach księcia formował szkła nad płomieniem lampy olejowej.

⁴⁰ Zbiór szkielek w XVIII w. został rozprzedany, niektóre z nietypowych form zostały zinwentaryzowane przez Jacopo Ligozzi. Heikamp (1986).

⁴¹ Heikamp (1986) s. 120.

⁴² Jarzębski (1643) s. 72-73.

⁴³ Gdyby przyjąć standardowy czas trwania kontraktu oznaczałoby to, że został zatrudniony w 1645 lub 1646.

⁴⁴ Liège (księstwo biskupie) już w XVI w. należało do znanych ośrodków szklarskich; w latach 30. XVII w. kontrolę nad produkcją szkła *façon de Venice* przejęła tam rodzina Bonhomme. Zob. Schmidt (1912) s. 113-114; Hudig (1923) s. 20-21.

Heweliusza (1611-1687) spędzili kilka godzin na czytaniu dzieła i dyskusji. Casparo Brunoro, który był typowym przedstawicielem licznej grupy włoskich artystów i rzemieślników, mógł ze względu na swoje technologiczne zainteresowania swobodnie dołączyć do grona warszawskich badaczy. Był cennym nabytkiem dla króla, reprezentował bowiem dziedzinę rzemiosła luksusowego niespotykaną w Rzeczypospolitej. Założona z królewskiej inicjatywy huta szkła (warsztat), ze względu na jego rangę była lokowana w królewskich ogrodach *Villi Regni*, stając się zapewne jedną z atrakcji warszawskich. Dzięki publikacji Waleriana Magni wykonane przez Brunoro rurki szklane, które zostały wykorzystane w 1647 w doświadczeniu mającym udowodnić istnienie próżni weszły do annałów historii nauki, a barometr, obok termometru, teleskopu, mikroskopu, zegara wahadłowego i pompy próżniowej uznano za jeden z najważniejszych przyrządów naukowych wieku XVII. Potwierdzona tym samym została działalność włoskich hutników na terenie Rzeczypospolitej nie tylko na przełomie XVI i XVII w., jak przyjmowali dotychczas badacze, ale także około połowy wieku XVII.

MEBLE WŁOSKIE W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

W zbiorach mebli Muzeum Narodowego w Warszawie dość dużą grupę stanowią sprzęty włoskie lub wykazujące silne powiązania z tradycją stolarską Italii, wykonane od późnego średniowiecza do końca XIX w. Łącznie zbiór mebli, które spełniają te kryteria liczy około 200 sztuk. Prezentowane są na Galerii Europejskiej Sztuki Zdobniczej w Muzeum, a wiele z nich wzbogaca ekspozycje muzealne w Polsce, m.in. Pałacu w Wilanowie, Zamku Królewskiego w Warszawie, Zamku Królewskiego w Piotrkowie Trybunalskim, Muzeum w Łowiczu, Muzeum Historycznego we Wrocławiu. Wśród nich można wyróżnić reprezentantów najważniejszych historycznych regionów Włoch: Lombardii, Piemontu, Toskanii, Wenecji i Veneto, Ligurii, Kampanii, Emilii, Lacjum¹. Meble włoskie w zbiorach Muzeum prezentują rozmaite techniki zdobnicze, w tym również rodzaje dekoracji charakterystyczne dla rzemiosła Italii.

Szczególnie liczną grupę w zbiorach warszawskich stanowią sprzęty o formach renesansowych. Wiele z nich to oryginalne meble z epoki, inne, powstałe w okresie XIX-wiecznego historyzmu, wiernie naśladują stylistykę renesansową i manierystyczną. Część z tych XIX-wiecznych mebli mogła zostać wykonana w krajach na północ od Alp, jednak rozpoznanie oryginalności, czasu i miejsca powstania niektórych z nich wymaga pogłębionych badań.

Znaczącym ilościowo i artystycznie rodzajem mebli w kolekcji MNW są skrzynie o charakterystycznych dla Italii formach, stanowiące grupę ponad 20 zabytków.

Do typu XV-wiecznych mebli północnowłoskich należy wykonana z drewna orzechowego, dekorowana *certosiną* skrzynia na stołowej podstawie o spiralnie skrzyżowanych podporach² [Fot. 1]. Technika zdobienia tego mebla z punktu widzenia polskiej terminologii zaliczyć można zarówno do intarsji wgłębnej jak i do wgłębnej inkrustacji. Skrzynia prezentuje charakterystyczne dla *certosiny* stylizowane wzory roślinne i geometryczne otrzymywane przez wklejanie w specjalnie wycięte gniazda małych kostek (*tessera*) z drewna, kości, metalu lub macicy perłowej. Technika ta, wywodząca się z Bliskiego Wschodu, prawdopodobnie z Damaszku, wzięła nazwę od zakonu kartuzów we włoskiej miejscowości Certoza. Okres jej popularności przypadł na XIV i XV w., najbardziej rozpowszechniona zaś była w Lombardii, Wenecji i na półwyspie Iberyjskim. W technice tej została też wykonana inna skrzynka, w pomniejszych wymiarach³ [Fot. 2].



1. Fragment skrzyni, północne Włochy, XV/XVI w. (?)

¹ Opracowania mebli włoskich: Boidi Sassone i in. (1997); Boyce (1985); Disertori i in. (1996); Flade (1986); Alberici (1969); Alberici (1980); Brosio (1971); Pinto (1962); Faenson (1983); Morazzoni (1927).

² nr inw. SZMb 1271 - skrzynia, XV/XVI w.(?); SZMb 1272 - podstawa skrzyni, XVIII lub XIX w. Boki skrzyni dekorowane kostkami drewnianymi, front drewnianymi i kościanymi.



2. Skrzynka, północne Włochy, XIX w.

Wczesne *cassoni* w typie florenckim charakteryzują się prostymi kształtami. W zbiorach Muzeum reprezentowane są zarówno przez meble nawiązujące do form architektonicznych, o bryle podkreślonej listwowymi podziałami⁴, jak również dekorowane prostymi elementami snycerskimi⁵. Nadawanie artystycznego wyrazu za pomocą rzeźbienia należy do najstarszych technik zdobniczych stosowanych w meblarstwie. Snycerka odgrywała znaczną rolę w średniowieczu i jeszcze większe znaczenie miała w renesansie, manieryzmie i baroku. W kolejnych okresach stylowych, w zależności od lokalnych tradycji współistniała z innymi rodzajami dekoracji.

W północnych Włoszech, w XVI w., chętnie nadawano skrzyniom kształt nawiązujący do starożytnych sarkofagów. Ścianki takich mebli, których przykłady znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego⁶ [Fot.3], proste w górnej części, u dołu zwężają się i pokryte są puklowaniem zło-

żonym z wydłużonych wgłębnych owali. Na froncie ich korpusów często nakładane były snycersko opracowane tarcze herbowe.

Większość włoskich skrzyń ze zbiorów Muzeum wzbogacona jest rzeźbionymi ornamentami: roślinnymi, przede wszystkim wicią, motywami groteskowymi, maszkaronami oraz kartuszami [Fot. 4], rzadziej dekoracją figuralną⁷. Na trzech skrzyniach w typie weneckim⁸ z końca XVI w. przedstawienia figuralne rozmieszczone są w owalnych medalionach o obramieniach rollwerkowych. Fronty tych mebli ujęte są hermami.



3. Skrzynia, Włochy, 2. poł. XIX w.

³ nr inw. SZMb 1915, Północne Włochy, XIX w.

⁴ nr inw. SZMb 1299 i SZMb 272.

⁵ np. nr inw. 46203 MN; szczegółowe informacje i ilustracja w artykule A. Feliks, *Włoskie meble renesansowe zakupione od antykwariusza Szymona Szwarca w latach 1924-34 w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Falsyfikacja na potrzeby rynku antykwarycznego*, zamieszczonym w niniejszym tomie.

⁶ np. nr inw. SZMb 576, SZMb 792, SZMb 1260.

⁷ nr inw. SZMb 426, 47076 MN, SZMb 173, SZMb 1088, SZMb 2314, SZMb 2315.

⁸ Większe: nr inw. SZMb 1284, SZMb 1367; mniejsza: nr inw. 74214 MN.



4. Skrzynia, Wenecja, 2. poł. XVI w.

Skrzynie włoskie zdobione były także techniką intarsji, polegającą na tworzeniu dekoracji z różnokolorowych gatunków drewna w postaci masywu, obłogu czy też forniuru, często wzbogacanej barwieniem, wypalaniem, polichromią, bądź rytowa-

niem zapuszczanym czarną farbą. Intarsja

znana była od starożytności, rozpowszechniona

w Europie od XIV w. Ze względów technologicznych, można

wyróżnić dwie podstawowe jej odmiany: intarsję wgłębną, w której

poła tworzące wzór umieszczone były w specjalnie wyciętych wgłębieniach (gniazdach) i okładzinową, zdobiącą wraz z for-

niowaniem powierzchnię mebla. W przypadku renesansowych skrzyń wykonywanych we Włoszech z masywu orzechowego, przy ich przyozdabianiu wykorzystywano intarsję wgłębną, zazwyczaj z jasnego bukszpanu. W zbiorach Muzeum ten rodzaj reprezentuje skrzynia w typie bolońskim z końca XVI w.⁹, zdobiona na froncie motywami groteskowymi i tarczą herbową oraz kwiatonami na bocznych ściankach [Fot. 5]. Charakterystycznym włoskim elementem tej i wielu z wymienionych powyżej *cassoni* są nogi o formie zwierzęcych łap.

W kolekcji mebli Muzeum Narodowego w Warszawie brak niestety posagowych włoskich skrzyń o bogatej dekoracji malarskiej.

Włoskie renesansowe jednokondygnacyjne szafki, podobnie jak wczesne skrzynie i kabinety, charakteryzowały się prostymi, prostopadłościnnymi formami i płaskorzeźbioną dekoracją. Do nich należy egzemplarz z 1. poł. XVI w. w typie tokańskim¹⁰, o gładkich powierzchniach płycin obwiedzionych płaskorzeźbionym ornamentem. Podobne formy ma także szafkowy klęcznik [Fot. 6] o płycinach wypełnionych płasko opracowaną, silnie stylizowaną dekoracją roślinną i geometryczną¹¹.

W warszawskich zbiorach licznie reprezentowane są włoskie kabinety. Należą do nich różne typy, poczynając od znacznych rozmiarów XVI-wiecznych kabinetów zw. *stipo*¹² [Fot. 7,8], do małych, stołowych, wyróżniających się bogactwem kompozycyjnym dekoracji, użyciem drogich materiałów, precyzją wykonania. Dla *stipo*, o tokańskim lub genueńskim pochodzeniu, charakterystyczne są prostopadłościenne formy oraz umiarkowana dekoracja snycerska. Ich nastawy zawierające liczne szufladki, wsparte na podstawie stołowej



5. Skrzynia, Bolonia (?), kon. XVI w.



6. Klęcznik, Toskania, 1. poł. XVI w.

⁹ nr inw. 46716 MN.

¹⁰ nr inw. SZMb 1349; szczegółowe informacje i ilustracja w artykule A. Feliks, *Włoskie meble renesansowe...*

¹¹ nr inw. 46205 MN.

¹² nr inw. SZMb 1280; SZMb 1283; SZMb 561; nastawa kabinetu - nr inw. SZMb 580.

bądź szafkowej, zamykane były klapami, po opuszczeniu służącymi do pisania. Z tego typu mebli wywodzą się późniejsze sekretarzyki i sekretery, a przede wszystkim odmiana *à abattant*.



7. Kabinet stipo, Toskania lub Genua, 2. poł. XVI w.



8. Kabinet stipo, Genua, 2. poł. XVI w.

Pochodzący ze zbiorów MNW kabinet o formie sekretarzyka z nastawą, dekorowany widokami malowanymi na marmurze [Fot. 9], powstał ok. 1700 r., prawdopodobnie pod wpływem środowiska rzymskiego¹³. Nastawa z podziałem na centralnie umieszczone

tabernakulum flankowane licznymi szufladkami oraz stołowa podstawa powtarzają rozwiązania znane z wcześniejszych okresów. Nowatorskim elementem jest część środkowa z pochyloną klapą, po odłożeniu stanowiącą blat do pisania i otwierającą dostęp do wnętrza i szufladek mieszczących przybory pisarskie, papier, bruliony. Rozwiązanie takie rozpowszechniło się na początku XVIII w.



9. Lico szufladki kabinetu, Włochy (?), ok.1700.

¹³ nr inw. 184228 MN; nie można tu wykluczyć wpływów Antwerpii lub nawet flandryjskiego pochodzenia; jednak za włoskim wykonaniem przemawia użycie malowanych płytek marmurowych.

Przykładem kabinetów bogato dekorowanych techniką *pietra-dura* jest mebel florencki z ok.1670-1700 r., eksponowany w Muzeum-Pałacu w Wilanowie¹⁴ [Fot. 10]. *Pietra-dura* (wł. twardy kamień) to typowo włoska technika zdobienia ścian, posadzek oraz mebli i wykonywania blatów, będąca odmianą mozaiki. Polega ona na układaniu powierzchni różnobarwnymi kamieniami (marmury, alabastry, jaspisy, agaty, malachity, heliotropy, lapis lazuli) wycinanymi we wzory roślinne, zwierzęce, geometryczne czy też architektoniczne. Technika ta, zwana także *mozaiką florencką*, rozpowszechniła się w wieku XVI, głównie w Toskanii, a przede wszystkim we Florencji. Wzory do *pietra-dury* tworzyli artyści malarze, a według ich kartonów wykonywała dekoracje „Medicea dele Pietre Dure” (Pracownia Medycejska Pietra Dury). W innym kabinecie ze zbiorów Muzeum Narodowego¹⁵, o prostopadłościenną, hebanizowaną nastawie, obok płaskiej dekoracji w technice *pietra-dury* zastosowano także jej odmianę reliefową. Późnym przykładem wykorzystania mozaiki florenckiej, pochodzącym z 2. poł. XIX w., jest okrągły blat stolika z motywem naturalistycznym oddanej gałązki magnolii¹⁶ [Fot. 11].



10. Kabinet, Florencja, ok.1670-1700.

Pietra-durze bliska jest mozaika, w której sceny figuralne, wszelkiego rodzaju wi-

doki i dekoracyjne obramienia układane były z różnej wielkości kolorowych kostek (*tessera*) kamiennych i szklanych. Jedynymi przykładami tej starożytnej, szlachetnej techniki w zbiorach Działu Mebli MNW są blaty stołów¹⁷ [Fot. 12], według tradycji uznane za pompejańskie, zapewne wykonane w 2. poł. XVIII w.



11. Blat stolika, Florencja (?), 2.poł. XIX w.



12. Blat stołu, Włochy, 2.poł. XVIII w. (?)

¹⁴ nr inw. SZMb 2406.

¹⁵ nr inw. SZMb 469.

¹⁶ nr inw. SZMb 165, 2. poł. XIX w.

¹⁷ nr inw. 184227/1-2 MN, 2. poł. XVIII w.(?)



13. Lico szufladki kabinetu, Włochy, 1. poł. XVIII w.

Liczną grupę w zbiorach Muzeum stanowią niewielkie gabinety wykładane hebanem lub drewnem imitującym heban oraz inkrustowane kością¹⁹ [Fot. 14], czyli dekorowane z wykorzystaniem techniki analogicznej do intarsji, stosującej jednak materiały inne niż drewno. Wśród nich wyróżnia się prostopadłościenny mebelek z opuszczaną klapą, mieszczący wewnątrz dziewięć szufladek ujmujących tabernakulum z drzwiczkami w formie portyku. Według tradycji był on własnością króla Zygmunta Starego²⁰ [Fot. 15]. Wśród dekoracji znajduje się kartusz herbowy z Orłem Białym przeplecionym literą „S”, a także przedstawienia figuralne, tzw. *storie*, m.in. sceny bitewne.

Inny rodzaj wykładania kamieniem nazywany był we Włoszech *pietra-paesina*, w tej technice podstawowym materiałem był kamień tzw. krajobrazowy. Po dobraniu odpowiedniej kompozycji i przycięciu płytki „włoskiego alabastru” (kalcytu), umieszczano ją w zagłębieniu i oprawiano w profilowane ramki. Dekoracja taka wykorzystana została na licach szufladek w kabiniecie z pierwszej połowy XVIII w.¹⁸ [Fot. 13].



14. Kabinet, Kampania (Neapol ?), poł. XVII w.

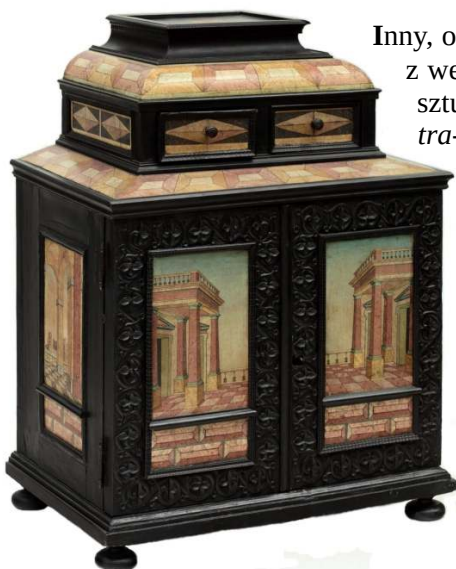


15. Kabinet, Włochy, 1. poł. XVI w.

¹⁸ nr inw. SZMb 794; prawdopodobnie pietra-paesina użyta została również na klapie centralnej wnętrza.

¹⁹ nr inw. SZMb 2275, SZMb 698, SZMb 2275, SZMb 1892, SZMb 751

²⁰ nr inw. SZMb 2275 (Włochy, 1. poł. XVI w.); fotografie reprodukowane w: Link-Lenczowska (2007), il.2,17



16. Kabinet, Włochy, 4. ćw. XVII w.

Inny, o wiele młodszy kabinet dekorowany jest *scagliolą* [Fot. 16] z wedytami w typie rycin Vincenzo Scamozziego²¹. Ta technika sztukatorska, modna w XVII i XVIII w., polegała na imitacji *pietra-dury* w kolorowym stiuku. Znana była już w starożytnym Rzymie, rozwinięta została w XVI w. we włoskiej Emilii, jednak najlepsze osiągnięcia należały do Enrico Hugforda, działającego we Florencji w końcu XVIII w. Stiuk wykonywano ze sproszkowanego selenitu, rytowano i malowano jeszcze w mokrej fazie, następnie wygładzano dla uzyskania szklistej powierzchni zabezpieczającej dekorację i upodabniającą ją do oryginalnej *pietra-dury*. Ta technika zastosowana została również do wykonania półkolistego blatu klasycystycznej konsoli ze zbiorów MNW²², z plecionką wzbogaconą szlakami roślinnymi, ujmującą pole środkowe z czerwonego „granitu”. Innym sposobem było układanie *scaglioli* z różnokolorowych kostek stiuku.

W zbiorach Muzeum przechowywanych jest wiele innych przedmiotów, które można zaliczyć do małych form meblowych. Najstarszym przykładem jest późnośredniowieczna

skarbona²³ w kształcie relikwiarza skrzynkowego [Fot.17]. Sztukatorstwo, stara włoska technika stosowana w meblarstwie, polegała na wyciskaniu i modelowaniu reliefowej dekoracji w gruncie z masy zw. *gesso*, zazwyczaj wykonywanej na bazie kredy lub gipsów (bądź obu tych materiałów) z wodą klejową. Tak zdobione powierzchnie malowano. Chętnie sięgano po ten rodzaj dekoracji w późnym średniowieczu i w okresie renesansu. W warszawskich zbiorach przechowywana jest również komódka z wytłaczaną w *gesso* i malowaną dekoracją²⁴.

Do kategorii małych form meblowych należą również przedmioty naśladujące duże sprzęty, jak jedna ze skrzynek nawiązująca formą do rzeźbionych skrzyń w typie weneckim²⁵, wspomniana już skrzynka zdobiona *certosina*²⁶, oraz miniatura sekretery²⁷ [Fot. 18] z dekoracją typu *lacca contrafatta*. Technikę zwaną *lacca contrafatta* (laka podrabiana) lub *lacca povera* (laka dla ubogich) wprowadził do zdobienia mebli na początku XVIII w. Remondino di Bassano. Polegała ona na wycinaniu kolorowanych miedziorytów i przyklejaniu ich na malowaną powierzchnię mebla, a następnie wernikowaniu. Dawało to możliwość szybkiego i taniego wykonywania dekoracji imitującej, w pewien ograniczony sposób, lakę orientálną, najczęściej jednak malarskie polichromie w guście europejskim. Była ona stosowana głównie w Republice Weneckiej w wieku XVIII.



17. Skarbona, Włochy, XIII-XIV w.

²¹ nr inw. SZMb 2312.

²² Konsola w typie angielskim, wykonana w końcu XVIII w., nr inw. SZMb 482.

²³ nr inw. 211379 MN.

²⁴ nr inw. SZMb 2844.

²⁵ nr inw. 126667 MN.

²⁶ nr inw. SZMb 1915.

²⁷ nr inw. SZMb 1892.



18. Szkatułka, Włochy, 3. ćw. XVIII w.

Do reprezentacyjnych sprzętów włoskich należą przechowywane w Dziale Sreber i Metali Muzeum Narodowego szkatuły wysadzane rzeźbionymi kamieniami²⁸ i emaliami²⁹ oraz kościany kabinet o architektonicznej formie³⁰.

Z 1. ćw. XVIII w. pochodzi konsolka naścienna w typie włoskim³¹ - rzeźbiona, ażurowa, zwężająca się ku dołowi, utworzona z wici akantu i uskrzydłonej główki putta pod blatem. Tego rodzaju sprzęty służyły jako dekoracyjne podstawki pod zdobiące ściany wyroby ceramiczne (wazy, talerze), rzeźby bądź zegary.

Meble o niewielkich rozmiarach i bogatej dekoracji często docierały na tereny północnej i wschodniej Europy jako pamiątki i prezenty z podróży.

Spośród włoskich stołów w zbiorach Muzeum najliczniejszą grupę stanowią renesansowe meble w typie florenckim - wsparte na dwóch polickowych podporach osadzonych na płozach i spiętych ozdobiście wyciętą łączyną³² oraz ich XIX-wieczne naśladownictwa³³ [Fot. 19].

Manierystyczno-barokowy stół³⁴ wyróżnia się prostopadłościennym podnóżem zawierającym szafkę, składanym blatem i platformą (kwadratowymi, okrągłymi po rozłożeniu) oraz umieszczonymi w narożach podstawy konsolami w formie płaskorzeźbionych uszaków.

Najliczniejsze w stołecznym zbiorze meble siedziowe (około 90 egzemplarzy) reprezentowane są przez skrzynie-ławy, krzesła, fotele, kanapy i taborety oraz ściełne: fotele-stalle i ławę.

Skrzynia-ława, zw. cassapanca, konstrukcją i formą różni się od skrzyni, z której przejęła pierwotną funkcję przechowywania. Przystosowana została do pełnienia roli siedziska poprzez dodanie oparcia oraz poręczy. Do tego typu należy najstarszy mebel ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie - XIII/XIV - wieczna *cassapanca* z wysokim oparciem, jeszcze bez wykształconych poręczy lub boków, z malowanymi sztukateriami³⁵ [Fot. 20]. Dekorowana jest ostrołukowymi arkadami ze spiralnymi kolumnami, wypełnionymi tarczami herbowymi i postaciami aniołów.



19. Stół, Florencja (?), 2. poł. XIX w.

²⁸ Nr inw. SZM 1676, wg tradycji była własnością królowej Marii Kazimiery.

²⁹ Nr inw. SZM 1677, szkatuła zawierająca m.in. emalie ze scenami mitologicznymi, wg tradycji należała do Eleonory Wiśniowieckiej.

³⁰ Nr inw. 72264 MN.

³¹ Nr inw. SZMb 716.

³² Nr inw. SZMb 1319.

³³ Nr inw. SZMb 1289, SZMb 1139, SZMb 906.

³⁴ Nr inw. SZMb 2443.

³⁵ Nr inw. SZMb 464.



20. Cassapanca, Włochy, XIII-XIV w.

tele-stalle ustawiane w prezbiterium dla wysokich rangą duchownych. Jeden z nich, powstały w 2. ćw. XVIII w., z oparciem o formie aediculi, ma potwierdzoną włoską proveniencję [Fot. 22], drugi prawdopodobnie nawiązuje tylko do mebli w typie włoskim.



22. Fotel-stalla, Padwa (?), 2. ćw. XVIII w.

Późniejsza, renesansowa skrzynia-ława z kolekcji Muzeum charakteryzuje się stosunkowo niskim oparciem, równym wysokością poręczom oraz płasko opracowaną dekoracją snycerską³⁶ [Fot. 21], na którą składają się maszkarony, wole oczy, rozety, a na oparciu ornament zbliżony do puklowania i motywu „biegnącej fali”. Najmłodsza odmiana cassapanki ze zbiorów MNW pochodzi z epoki rokoka. Charakteryzuje ją snycerka o motywach *rocailles* nałożona na skrzynię w kształcie tumby o esowatych ściankach, jak również na krawędzie ażurowego oparcia o falistym zarysie³⁷.

W zbiorach Muzeum Narodowego znajdują się kościelne fotele



21. Cassapanca, Florencja (?), XVI/XVII w.

W Wenecji, lub pod wpływem tego ośrodka, powstała

rokokowa ława kościelna⁴⁰ zbliżona formą do kanap z faliście wypiętrzonymi oparciami, bez podziałów na sekcje, z poręczami zakończonymi od frontu znaczną wolutą. Jej oparcie ma również liczne analogie w wezłowiach weneckich łóżek. Na kościelne pochodzenie tej ławy wskazuje deskowe siedzenie i umieszczone w centrum oparcia przedstawienie Madonny Apokaliptycznej.

Typem charakterystycznym dla mebli włoskiego renesansu są składane krzesła i fotele nożycowe (karła), z krzyżującymi się podporami przechodzącymi we wsporniki poręczy i boczne ramiaki oparcia. Wywodzą się one z antycznych siedzisk rzymskich. Karła w epoce historyzmu często miały sztywną, nieskładaną konstrukcję. W zbiorach Muzeum znajdują się zarówno fotele nożycowe o siedzeniach i oparciach utworzonych z pasów skóry oraz tkanin⁴¹ [Fot. 23], jak i XIX-wieczne egzemplarze o deskowych siedzeniach⁴².

³⁶ Nr inw. SZMb 1276.

³⁷ Nr inw. SZMb 2317.

³⁸ Nr inw. SZMb 352; pochodzi z kościoła w okolicach Padwy.

³⁹ Nr inw. SZMb 440.

⁴⁰ Nr inw. SZMb 445.

⁴¹ Np. nr inw. 128504 MN, SZMb 1337, SZMb 2838, SZMb 1277.

⁴² Np. nr inw. SZMb 346/1-2.



23. Fotel nożycowy, Toskania, 1. poł. XVI w.

Spośród krzeseł i foteli najliczniejszy zespół (23 sztuki) stanowią renesansowe siedziska lombardzkie [Fot. 24], zarówno z epoki, jak i zawierające tylko fragmenty oryginalnych mebli oraz w całości wykonane w XIX w.⁴³ Mają one deskowe siedzenia, graniaste elementy konstrukcji oraz wysokie oparcia proste w linii pleców, których zakończone wolutową sterczyną boczne ramiaki, podobnie jak nogi spięte są deskami o brzegach dekorowanych rzeźbionymi wolutowymi ceownicami i esownicami. Dodatkowy element dekoracyjny stanowi w niektórych z nich intarsja z jasnego bukszpanu umieszczona na szerokich deskach spinających ramiaki boczne oparcia oraz łączących przednie nogi [Fot. 25].

Innym typem foteli są tzw. *poltrona da parata*⁴⁴ - o prostych, graniastych nośnych elementach szkieletu, z nogami osadzonymi na płozach. Wyróżniają je tapicerowane siedzenia z obiciem zasłaniającym oskrzynienie wraz z górną partią nóg oraz wysokie, prostokątne, płaskie oparcia wyściełane w górnej części. Uzupełnieniem są toczone łączyny nóg i wsporniki poręczy, a wieńcza je rzeźbione, często połączone sterczyny na bocznych ramiakach oparcia [Fot. 26].

Materiałem obiciowym była w nich pierwotnie skóra [Fot. 27], następnie tkaniny, mocowane najczęściej dużymi dekoracyjnymi głowaczami.

Do typu mebli siedziskowych pochodzących z początku XVII w. należą w zbiorach Muzeum dwa fotele o wyściełanych skórą siedzeniach, graniastych elementach konstrukcji, ramiakach oparcia związanych w górnej partii pasami skóry oraz nogach od frontu i z tyłu połączonych szerokimi geometrycznymi plecionkami⁴⁵. Siedziska takie wytwarzane były zarówno we Włoszech, jak w Hiszpanii i Portugalii, dlatego też bez przeprowadzenia szczegółowych badań niemożliwe jest stwierdzenie ich proveniencji. Fotele typu *da parata*, które zaczęto wytwarzać w okresie renesansu, w baroku przekształcone zostały w siedziska o przewadze elementów toczonych nad graniastymi. Toczenie było ważną techniką służącą do kształtowania części szkieletu, w tym nośnych, znaną w Europie już ok. 2700 lat temu. Zazwyczaj toczonymi podzespołami meblarskimi były nogi, wszelkiego rodzaju łączyny, poręcze, ramiaki oparcia na siedziskach, sterczyny, a także uchwyty gałkowe zwane knopikami. Toczony elementy szkieletu często dodatkowo opracowywano snycersko.



24. Krzesło lombardzkie, XVI/XVII w.



25. Krzesło lombardzkie, pocz. XVII i 2 poł. XIX w.

⁴³ Krzesła: nr inw. 184019 MN, SZMb 1324, 73566/1-2 MN, SZMb 179, SZMb 1043/1-2, SZMb 2410/1-2, SZMb 2401, SZMb 1623/1-2, SZMb 1324, SZMb 1339, SZMb 1340, SZMb 187, SZMb 2, SZMb 3, SZMb 1278; fotele: SZMb 1293, 46201 MN, SZMb 183/1-2.

⁴⁴ Nr inw. 46207/1-2 MN - szczegółowe informacje i ilustracja w artykule A. Feliks, *Włoskie meble renesansowe...*, SZMb 1295, SZMb 1293.

⁴⁵ Nr inw. 73647 MN, 46209 MN - hiszpańska nazwa *frailero*.



27. Fotel *poltrona da parata*, Florencja (?)
ok. poł. XVI w.



26. Fotel *poltrona da parata*, Florencja (?)
ok. poł. XVI w.

Dla barokowych foteli wywodzących się z typu *poltrona da parata*, pozbawionych już płóz, charakterystyczne były łukowato wygięte, rozszerzone z przodu i zakończone wydatnymi wolutami poręcze⁴⁶. W Toskanii siedziska takie wytwarzano z tradycyjnymi prostokątnymi, płaskimi, wyściełanymi oparciami Powstające w Wenecji fotele charakteryzowały się oparciami wyższymi, pełnymi i zwieńczonymi faliście⁴⁷ [Fot. 28].

Nieco inna redakcja tego typu siedzisk barokowych powstała w Genui. Charakteryzowała się brakiem sterczynek oparć, snycerską dekoracją elementów toczonych - przednich nóg i spinającej je łączyny oraz zasłonięciem ram oparć i oskrzyń materiałem obiciowym. Do nich należy komplet ze zbiorów Muzeum składający się z fotela i dwóch krzeseł⁴⁸, [Fot. 29] powstały na przełomie XVII i XVIII w.

Inne siedziska w typie barokowym - krzesło⁴⁹ i fotel⁵⁰, mają wysokie wyściełane oparcia i podrzeźbiane elementy szkieletu. Przednie nogi tych mebli, jak również wsporniki poręczy fotela, mają kształt graniastej tralki i dekorowane są płaskorzeźbionymi motywami roślinnymi. Podnóże kolejnego fotela⁵¹ zostało rzeźbiarsko opracowane, składa się z akantowych esowatych elementów zakończonych wolutami.

Snycerka, wykorzystywana do dekoracji mebli, mogła też tworzyć ich strukturę nośną, tak działo się przede wszystkim w okresie baroku i rokoka. W zbiorach Muzeum przykładami takiego kształtowania sprzętów są siedziska nawiązujące swą formą do dzieł Andrea Brustolona, słynnego weneckiego stolarza i snycerza żyjącego w latach 1662-1732, pracującego również w Rzymie. Należą



28. Fotel, Wenecja, pocz. XVIII w.



29. Krzesło, Genua, XVII/XVIII w.

⁴⁶ Nr inw. SZMb 1297, SZMb 1296, SZMb 2235.

⁴⁷ Nr inw. SZMb 2477, komplet 46223/1-6 MN, 46505/1-2 MN.

⁴⁸ Krzesła nr inw. SZMb 334, fotel nr inw. SZMb 251.

⁴⁹ Nr inw. SZMb 184.

⁵⁰ Nr inw. SZMb 322.

⁵¹ Nr inw. SZMb 1863, kon. XVII w.



30. Fotel, Wenecja, pocz. XVIII w.

do nich: komplet składający się z dwóch kanap i dwóch foteli⁵² [Fot. 30] wzbogacających od lat Antykamerę Króla w wilanowski pałac, oraz fotel⁵³, pozyskany do MNW z innego źródła. Typowe dla stylu Andrea Brustolona są, występujące we wszystkich siedziiskach ze zbiorów Muzeum, pełnoplastyczne postacie Murzynów, putta oraz pozostałe elementy konstrukcyjne opracowane na kształt konarów drzew.

W epoce rokoka Włosi zasymilowali francuskie wzory foteli, zarówno typu *cabriolet* (z medalionowym oparciem wygiętym w linii pleców siedzącego), jak i *fauteuil à la reine* (z oparciem prostym, tarczowym). W zbiorach warszawskich reprezentowany jest ten drugi model⁵⁴.

Jako materiał obiciowy w meblach włoskich od okresu renesansu wykorzystywane były skóry. W zbiorach Muzeum znajduje się kilka włoskich siedziisk ze skózanymi obiciami. Jednym z nich jest krzesło obite wtórnie kurdybanem puncowanym pochodzenia włoskiego lub hiszpańskiego, będącym fragmentem XVIII-wiecznego ornatu⁵⁵. Wytlaczana i malowana skóra została użyta także do obicia oparcia jednego z foteli lombardzkich⁵⁶. Innego rodzaju jest tłoczona i poślaczana skóra z oparcia fotela pochodzącego z 1. połowy XVIII w., należąca do typu stosowanego jako oprawy książkowe⁵⁷ [Fot. 31]. W centrum kompozycji znajduje się kartusz z herbami rodzin Farnese i Medici pod otwartą koroną, rezerwa środkowa, otoczona bordiurą, dekorowana jest gęsto rozmieszczonymi drobnymi motywami geometrycznymi i roślinnymi zamkniętymi w geometrycznych polach.

Na kilku meblach z warszawskich zbiorów wykorzystano tkaniny obiciowe włoskiego pochodzenia. Siedzenie i owalna poduszka oparcia włoskiego fotela⁵⁸ o bogatej poślaczanej dekoracji snycerskiej wtórnie obite zostały wielkowszorstą tkaniną o aksamitnym wzorze, w typie tekstyliów wytwarzanych w Wenecji w początku XVIII w.

Tkanin o włoskiej proweniencji, z drugiej połowy XIX i początku XX w. użyto do obicia kilku mebli, nie tylko włoskich. Wzornictwo tych materii nawiązuje do motywów występujących na włoskich aksamitach i adamaszkach z XV, XVI i XVII w. Siedzenie jednego z foteli lombardzkich⁵⁹ pokryte zostało tkaniną bawełnianą o splocie skośnym, ze wzorem roślinnym kompozycji sieciowej na aksamitnym tle [Fot. 32]. Tkaniny włoskie z 2. połowy XVI w. o podobnej dekoracji wykorzysty-



31. Fotel, Toskania (?), 1 poł. XVIII w.
skóra obiciowa - 2. poł. XIX w.

⁵² Nr inw. SZMb 1268/1-3, SZMb 1646.

⁵³ Nr inw. SZMb 1852 ze zbiorów Krosnowskich.

⁵⁴ Nr inw. SZMb 2423.

⁵⁵ Nr inw. SZMb 556, Bender (1992) poz. kat. 156, s. 238, il. 35.

⁵⁶ Nr inw. 46209 MN.

⁵⁷ Nr inw. SZMb 1297.

⁵⁸ Nr inw. SZMb 773.

⁵⁹ Nr inw. SZMb 1286.

wane były jako wzór w wytwórniach działających w początku XX w., m.in. w Lisio, w Piemontie⁶⁰.

Obicia dwóch foteli barokowych ze zbiorów Muzeum⁶¹ powstały w drugiej połowie XIX w. Sieciowy wzór adamaszku w motywy roślinne i pawie stanowi kompozycję eklektyczną, zawierającą elementy charakterystyczne dla włoskich tkanin XV- oraz XVII-wiecznych. Nie ma jednak pewności, czy jest to wyrób pochodzenia włoskiego.

Aksamit jedwabny z dużym wzorem sieciowym utworzonym z palmet i kwiatków, w ceowato wygiętych obramieniach wykorzystany do obicia dwóch krzeseł gondolowych⁶² nawiązuje do aksamitów z 2. poł. XV w. Tkaniny o podobnych wzorach wytwarzane były w pocz. XX w. w Wenecji, m.in. wg wzorów Mariano Fortuny'ego⁶³.

W kolekcji Muzeum Narodowego znajduje się grupa kilku mebli powstałych w Wenecji około poł. XVIII w.

o zbliżonym sposobie opracowania bryły, fornirowanych wzorzystym orzechem. Fornirowanie (z niem.), zwane również okleinowaniem, to oklejanie pospolitego drewna okładzinami ze szlachetnych gatunków⁶⁴. Do mebli tych należy sekretera na planie trapezu o falistym zarysie, z nastawą przeszkloną taflami lustrzanymi dekorowanymi pierwotnie rytowaniem, a obecnie z nieoryginalnymi gładkimi taflami⁶⁵. Tego rodzaju dekoracja z rytowaną postacią Bellony zachowała się na tafli zwierciadlanej oprawionej w rokokową, rzeźbioną, połączoną ramę o asymetrycznym zarysie⁶⁶ [Fot. 33].

Wenecką proveniencję ma również fornirowana orzechem szafka do łóżka lub szafka-postument⁶⁷, o bryle



32. Tkanina obiciowa za siedzeniu fotela lombardzkiego, Włochy, początek XX w.



33. Lustro, Wenecja, 3. ćw. XVIII w.



34. Szafka, Wenecja, ok. poł. XVIII w.

⁶⁰ Por. Carmignani (2005) s.312.

⁶¹ Nr inw. SZMb 2253, SZMb 2477.

⁶² Para foteli, z początku XIX w., francuskich lub berlińskich, nr inw. SZMb 761/1-2.

⁶³ <http://www.fortuny.com>

⁶⁴ Fornirowanie znane było już w starożytnym Egipcie i Grecji, zanikło po upadku cesarstwa Rzymskiego, a odrodziło się dopiero w 1. poł. XIV w. we Włoszech, w technice intarsji. Fornirowanie wielkich powierzchni rozpowszechniło się w Bawarii (Augsburg, Norymberga) i Niderlandach, gdy na przełomie XVI i XVII w. nastała moda na heban. Do poł. XIX w. fornir pozyskiwano przez rozpiłowywanie drewnianych kłód, następnie skrawano i cięto go obwodowo, uzyskując wielkie arkusze w postaci wstęgi. Fornir naklejano w wielu układach wzbogacając dekoracyjność mebla (np. krzyżowym, lustrzanym, w kopertę, o pionowym lub o poziomym przebiegu włókien).

⁶⁵ Nr inw. SZMb 2856.

⁶⁶ Lustro, Wenecja, 3. ćw. XVIII w., nr inw. 189429 MN.

⁶⁷ Nr inw. SZMb 2046.



35. Blat stołu, Włochy, XVI/XVII w.

rach Muzeum pochodzą ze schyłku XVIII w. poziomem artystycznym i technicznym dekoracji wyróżnia się grupa trzech *cassettone* w typie mediolańskim, z końca XVIII w., w manierze Giuseppe Maggioliniego⁷¹ [Fot. 36], projektanta i stolarza prowadzącego w latach 1770-1814 pracownię w Parabiago pod Mediolanem⁷². Meble Maggioliniego, jak również nawiązujące do ich form i ornamentyki komody ze zbiorów Muzeum charakteryzują: prostopadłościennymi kształtami, graniaste, zbieżne nóżki, bogata intarsjowana dekoracja o motywach wici roślinnej i groteskowych, a także okrągłe lub owalne rezerwy umieszczone na bokach korpusu oraz pośrodku pola utworzonego z lic dwóch dolnych szuflad, zawierające przedstawienia krajobrazowe lub rodzajowe.

W Piemontcie lub Toskanii powstała zapewne ok. 1800 r. para komód intarsjowana w sceny pasterkie⁷³. Jedna z nich wsparta jest od przodu na parze rzeźbionych sfinksów osadzonych na platformie⁷⁴ [Fot. 37]. Łączą one zawartą w intarsjowanej dekoracji tradycję graficzną XVI i XVII w. z formami barokowo-rokokowymi i aktualnymi wówczas klasycystycznymi.

w formie odwróconego ostrosłupa przechodzącego w prostopadłościan, wspartej na niskich, kabriolowych, opracowanych rzeźbiarsko nóżkach [Fot. 34]. Niewielkiemu stolikowi w typie mebli weneckich z około połowy XVIII w. nadano formę zbliżoną do komody⁶⁸. Najstarszym przykładem włoskiej intarsji w MNW jest blat stołu⁶⁹ [Fot. 35] o geometrycznej kompozycji typowej dla przełomu XVI i XVII w. Być może we Włoszech powstała także barokowa szafka zakrystyjna o silnie sfalowanej powierzchni fornirowanej orzechem i wzbogaconej skromną intarsją⁷⁰.

Kolejne prace włoskich intarsjistów w zbiorach Muzeum pochodzą ze schyłku XVIII w. Większość z nich to komody. Wśród nich



36. Komoda, Piemont lub Lombardia, k. XVIII w.



37. Komoda, Piemont lub Toskania, ok. 1800 r.

⁶⁸ Nr inw. SZMb 2417.

⁶⁹ Nr inw. SZMb 2767.

⁷⁰ Nr inw. SZMb 169.

⁷¹ Nr inw. SZMb 403, SZMb 945, SZMb 929.

⁷² Morazzoni (1953); Baccheschi (1964).

⁷³ Nr inw. SZMb 2385.

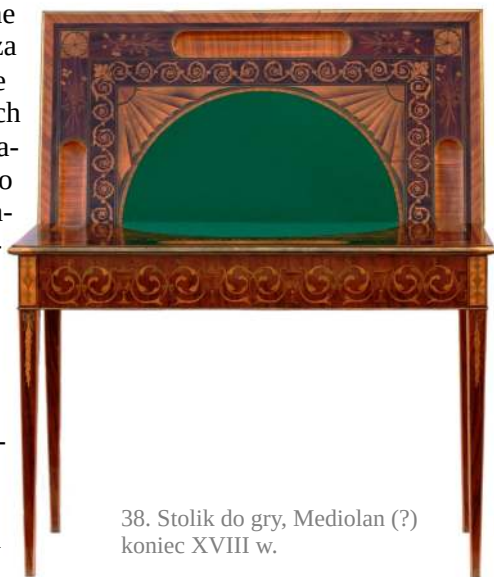
⁷⁴ Nr inw. SZMb 2606.

W zupełnie inny sposób opracowane zostały dwie inne komody o silnie zróżnicowanych gabarytach. Mniejsza z nich⁷⁵, rokokowa, ma snycerskie obramowanie faliście ukształtowanych pseudopłycin na licach szuflad i bokach korpusu. Znacznych rozmiarów *cassettone*⁷⁶ powstała zapewne w środowisku tokańskim lub piemonckim, na co wskazują łagodnie wybrzuszony front oraz podziały płaszczyn na geometryczne pola utworzone z listew przechodzących w formy roślinne.

Przykładem mebla lombardzkiego, zapewne mediolańskiego, z końca XVIII w. jest stolik do gry⁷⁷ bogato intarsjowany wielobarwnym drewnem w wici akantowe oraz ornamenty groteskowe, nawiązujący formą i niektórymi motywami zdobniczymi do tradycji angielskiej i francuskiej [Fot. 38].

Wśród luster włoskich w zbiorach Muzeum przeważają barokowe zwierciadła w rzeźbionych, połączonych ramach⁷⁸. Właśnie technika pozłacania miała wielkie znaczenie w tworzeniu mebli reprezentacyjnych i luksusowych. Efekt przedmiotu wykonanego ze złota osiągnąć w niej za pomocą płatków tego kruszcu i szlagmetalów (płatki mosiądzu) oraz proszku metalowego (złota, brązu lub mosiądzu) nakładanych na gruntowaną powierzchnię z pulmentem. Partie silnie odbijające światło można było uzyskać tylko poprzez polerowanie złotych płatków. Technikę tę stosowano od średniowiecza do końca XIX w., łącząc ze snycerką, sztukatorstwem i polichromią.

W meblarstwie, w tym także włoskim, szeroko stosowane były techniki zdobnicze z pogranicza malarstwa, lakiernictwa, sztukatorstwa i pozłotnictwa. Przy niektórych obiektach dekoracje te wykonywane były przez rzemieślników tych profesji wspólnie. Do nich m.in. należy polichromowanie, malowanie oraz imitacja dalekowschodniej laki. Europejskie naśladownictwa, wykonywane przy użyciu różnorodnych technik malarzkich, dające efekt wizualny zbliżony do laki chińskiej i japońskiej, stosowano do dekoracji mebli i drobnych przedmiotów od lat 60. XVII w. do początku XIX w. We Francji zwano je *chinoiserie*, w Anglii *japaning*, zaś we Włoszech *lacca*. Jednak w Italii często termin *lacca* stosowany był swobodnie, zarówno do określenia dekoracji utrzymanych w chińskiej manierze jak też europejskiej, z niewielkimi wpływami wschodnimi. Przykładem mogą być tu laki genueńskie i weneckie. Przed przystąpieniem do malowania najczęściej powierzchnię wyrównywano gruntem, przeważnie kredowo-klejowym. Czasami przed zagruntowaniem pokrywano ją płótnem, co było dość często stosowaną metodą w Wenecji, grunt werniksowano, a następnie наносzono na niego barwne tła farbami olejno-żywicznymi. Jako spoiwa wykorzystywano żywicę kopalną, sandrak, bursztyn, mastyks, terpentynę wenecką. Po ponownym zawerniksowaniu malowano sceny, pejzaże i ornamenty. Często pseudolaka technologicznie prawie niczym się nie różniła od zwykłego malarstwa temperowego lub olejnego poza ostatnią warstwą werniksu dającą jej szklistość i świetlistość barw.



38. Stolik do gry, Mediolan (?)
koniec XVIII w.

⁷⁵ Nr inw. SZMb 1363 (Włochy, 3. ćw. XVIII w.).

⁷⁶ Nr inw. SZMb 1080 (Północne Włochy, ok. 1740-60).

⁷⁷ Nr inw. SZMb 1364.

⁷⁸ Nr inw. SZMb 2533, SZMb 2866.



39. Komoda, Wenecja, ok. poł. XVIII w.

Z 3. ćwierci XVIII w. pochodzi, przechowywana w zbiorach Muzeum, komoda rokokowa w typie weneckim⁷⁹ [Fot. 39], zdobiona imitacją czerwonej laki dalekowschodniej, o ściankach silnie powyginanych w dwóch płaszczyznach, malowana złotem w krajobrazy chińskie ze scenami figuralnymi oraz rzeźbiona w liście akantu i girlandy kwiatowe.

Podobnie datować można dwa fotele⁸⁰ o okrągłych, wypłatanych siedzeniach i deskowych oparciach, wygiętych w linii pleców siedzącego, dekorowane imitacją czerwonej laki dalekowschodniej, prezentujące typ rokokowy o dekoracji *chinoiserie*. W analogicznie zdobionym krześle⁸¹ [Fot. 40], charakterystycznym dla meblarstwa weneckiego elementem jest oparcie w formie dwóch wydłużonych ram o falistym zarysie, w części środkowej przeplecionych - tworzących kształt osemki.

Najpóźniejszym przykładem zastosowania tej techniki wśród włoskich mebli w zbiorach MNW jest powstały w okresie klasycyzmu komplet z imitacją czarnej laki dalekowschodniej, pochodzący z pałacu Palfich. W jego skład wchodzi: kanapa, krzesła, taborety oraz stoliki⁸².

Do mebli weneckich zaliczyć można niezwykle dekoracyjny stolik typu *dumbwaiter*⁸³ z trzema okrągłymi, umieszczonymi jeden nad drugim blatami, o zmniejszającej się ku górze średnicy, wspartymi na rzeźbionych, malowanych na ciemnozielono i częściowo pozłacanych figurach. Podobny charakter ma powstały najprawdopodobniej w Warszawie okrągły stół wsparty na klęczącej figurze⁸⁴, którego pomysł mógł być przeniesiony nad Wisłę poprzez ośrodek wiedeński.

W zbiorach MNW wyodrębnić można również grupę mebli XIX-wiecznych o cechach neostylowych, łączących inspiracje meblarstwem włoskim z nawiązaniami do tradycji innych rejonów Europy. O niektórych z nich, na obecnym etapie można stwierdzić tylko, że prezentują włoski typ. Przykładem mogą być cassapanki⁸⁵, niektóre charakteryzujące się wysokimi oparciami, w elementach zdobniczych łączące renesansowe motywy włoskie z ich zaalpejską redakcją.

Do sprzętów prezentujących formy w sposób luźny inspirowane dawną sztuką włoską, jej technikami i motywami zdobniczymi, należy pochodząca z końca XIX w. czerniona szafka dekorowana rzeźbionymi puttami i stworami morskimi, pierwotnie wspierająca pełnoplastycznie ukształtowaną, spiętrzoną rzeźbę o analogicznych formach⁸⁶.



40. Krzesło, Wenecja, 3. ćw. XVIII w.

⁷⁹ Nr inw. SZMb 2380.

⁸⁰ Nr inw. SZMb 2391/1-2.

⁸¹ Nr inw. SZMb 2389.

⁸² Kanapa nr inw. SZMb 455, krzesła nr inw. 46211/3,6 MN, taborety nr inw. SZMb 1007/1-2, 46211/10 MN, stoliki nr inw. SZMb 539 i SZMb 858; ok. 1800 r.

⁸³ Nr inw. SZMb 565.

⁸⁴ Nr inw. SZMb 2575.

⁸⁵ Nr inw. 188695 MN, 126667 MN, i skrzynia-ława bez oparcia nr inw. SZMb 2316.



41. Fotel nożycowy, Włochy, ok.1870-1880.

Liczne w zbiorach MNW są neomanierystyczne meble powstałe w drugiej połowie XIX w. (od lat 60-tych), wykładane hebanem lub barwionym na heban drewnem oraz kością grawerowaną w sceny mitologiczne i motywy groteskowe. Można zaliczyć do nich: fotel nożycowy⁸⁷ [Fot. 41], stół do gry⁸⁸, lustro w owalnej ramie⁸⁹, kabinet⁹⁰ [Fot. 42], a także dwie pary krzeseł⁹¹ z deskowymi siedzeniami i oparciami oraz toczonymi elementami szkieletu. Dekoracji jednej z par ostateczną formę nadał znany malarz austriacki Hans Makart⁹².

Meblami w podobnym typie są: dwie komody⁹³ i szafa biblioteczna⁹⁴, o intarsjowanej i inkrustowanej dekoracji wgłębnej z motywami groteskowymi i scenami polowań. W szafie, niezwiązana z tradycją włoskiego renesansu struktura „ubrana” zosta-

ła w historyczny kostium italski. Stanowi więc kompilację starych motywów i technik zdobniczych z nowym typem meblowym.

Najmłodszymi reprezentantami włoskiego meblarstwa w zbiorach Muzeum Narodowego są fotel⁹⁵ [Fot. 43] i taboret⁹⁶ projektu Carlo Bugattiego, inspirowane rzemiosłem zarówno Bliskiego, jak i Dalekiego Wschodu, wykonane w jego mediolańskiej fabryce ok. 1895-1905 r. Te ekscentryczne sprzęty utrzymane w indywidualnym, łatwo rozpoznawalnym stylu, spełniające właściwie tylko rolę dekoracyjną, choć kolekcjonowane, nie doczekały się kontynuacji i naśladownictwa.

W zbiorach MNW, znajdują się także meble włoskich projektantów działających w Polsce lub spolonizowanych Włochów: Jakuba Fontany⁹⁷, Gioacchino Staggi'ego⁹⁸, Henryka Ittara⁹⁹.



42. Kabinet, Mediolan lub Neapol ok. 1870-1880.

⁸⁶ Nr inw. 184230 MN.

⁸⁷ Nr inw. SZMb 346.

⁸⁸ Nr inw. SZMb 572.

⁸⁹ Nr inw. SZMb 292.

⁹⁰ Nr inw. SZMb 2406.

⁹¹ Nr inw. SZMb 381/1-2 oraz 46551/1-2 MN.

⁹² Nr inw. SZMb 381/1-2.

⁹³ Nr inw. SZMb 1779, SZMb 1780; w literaturze przedmiotu niemal identyczne komody określane są zarówno jako włoskie jak i południowoniemieckie.

⁹⁴ Nr inw. 186884 MN.

⁹⁵ Nr inw. SZMb 691.

⁹⁶ Nr inw. SZMb 692.

⁹⁷ Łóżka z warszawskiego szpitala OO. Bonifratrów (nr inw. SZMb 157, SZMb 2932/1-3).

⁹⁸ Biurko z Gabinetu Etruskiego w Świątyni Diany, w Arkadii, przeznaczone do wyłożenia Złotej Księgi Arkadii, do której wpisywali się zwiedzający goście. Projekt biurka w ścisłej konsultacji z księżną Heleną sporządził najpewniej S.B. Zug, natomiast elementy z białego marmuru wykonał ok. 1797 r. rzeźbiarz Stanisława Augusta - Gioacchino Staggi, który po zatrudnieniu przez księżną Helenę odkuł zapewne również

Z przedwojennych zasobów Muzeum pochodzi ok. 50 mebli o włoskiej proveniencji lub w typie włoskim. Niemal 30 z nich zakupiono od antykwariusza Szymona Szwarca¹⁰⁰, 5 dalszych, m.in. z kolekcji Konstantego hr. Broel-Platera, zaś 10 to dary, do których należą meble ofiarowane przez kolekcjonera i konserwatora Antoniego Strzałeckiego, Marię Zdzisławową ks. Lubomirską, biskupa Adolfa Jełowickiego. 6 mebli wchodziło w skład kolekcji Krosnowskich¹⁰¹. Powojenne nabytki to przede wszystkim meble pozyskane w wyniku tzw. akcji rewindykacyjnej, niemal wszystkie ze składnic śląskich. Proveniencję tych przedmiotów tylko w nielicznych przypadkach można ustalić na podstawie znajdujących się na nich znaków. Kilka mebli w ostatnich dziesięcioleciach ofiarowanych zostało przez osoby prywatne (malarza prof. Aleksandra Winnickiego-Radziejewicza, malarzkę i scenografkę Teresę Roszkowską, malarza Eugeniusza Eibischa, rodzinę Potockich), 4 inne zakupiono.



43. Fotel, proj. Carlo Bugatti, ok. 1895-1905 r.

W warszawskim Muzeum struktura zbioru mebli włoskich oraz nawiązujących do nich XIX-wiecznych, neo-stylowych pokazuje zainteresowanie kolekcjonerów konkretnymi typami sprzętów reprezentacyjnych oraz dekoracyjnych o charakterystycznych cechach wskazujących na włoską proveniencję. Wśród nich były: skrzynie, szafki, stoły, fotele nożycowe, krzesła i fotele oraz gabinety renesansowe, meble w typie manierystycznym wykładane hebanem i dekorowane inkrustacją z kości, sprzęty o bogatych formach snycerskich naśladowujących wenecki i rzymski barok, a także dekorowane imitacją dalekowschodniej laki.

Wyróżnić można kilka grup związanych z konkretnymi kolekcjami. Bogato rzeźbione barokowe meble gromadzone przez rodzinę Krosnowskich reprezentuje para XIX-wiecznych neobarokowych stołów¹⁰² [Fot. 44] o bogato rzeźbionych w ciężkie formy figuralne podnóżach wspierających mozaikowe blaty. Z daru księżnej Lubomirskiej pochodzą meble wykładane hebanem i inkrustowane rytowaną kością. 10 krzeseł w typie lombardzkim trafiło do MNW z jednego źródła, w wyniku tzw. akcji rewindykacyjnej.

Krótkie przedstawienie mebli włoskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie może stanowić przyczynek do otwarcia nowego etapu badań nad tym zagadnieniem. Będzie się to z konieczności wiązać również z pogłębianiem wiedzy o meblarstwie rejonów położonych na północ od Alp, szczególnie Bawarii, Tyrolu, Górnej Austrii,

dekoracyjny trójnóg z białego marmuru, w którym nogi, zakończone lwimi łapami, ustawione są na trójbocznej podstawie. Oba meble znajdują się w zbiorach Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Oddziale MNW (nr inw. NB 314 oraz NB 2730). Por. Piwkowski (2005) s. 362, 366, poz. kat. 286, 329; Grzeluk (w druku).

⁹⁹ Henryk Ittar, polski architekt pochodzenia włoskiego (1773 - 1850), pracujący dla Radziwiłłów w Arkadii i Nieborowie. Ok. 1800 r. zaprojektował monumentalny stół wsparty na sześciu nogach z różgami liktorskimi i toporami, czyli odznakami władzy urzędniczej w starożytnym Rzymie (nr inw. NB 30) oraz ławkę ogrodową - por. Piwkowski (2005) s. 362, poz. kat. 289; Grzeluk (w druku).

¹⁰⁰ Problematyka importowanych przez Sz. Szwarca mebli omówiona została przez Annę Feliks w artykule *Włoskie meble renesansowe...*, zamieszczonym w niniejszym tomie.

¹⁰¹ Niektóre meble ze zbiorów im. Krosnowskich znajdowały się w MNW od lat 20. XX w., inne mogły trafić wraz z Państwowymi Zbiorami Sztuki, które od 1938 r. etapami włączane były do MNW. Wojtyńska (2005) s. 193-220.

¹⁰² Nr inw. 184227/1-2 MN; informacje o obiekcie w przypisie nr 16.

Szwajcarii. Pewne egzemplarze mebli budzą wątpliwości, które mogą być rozwiane przy współpracy ze specjalistami z różnych ośrodków i dyscyplin, gdyż historykom meblarstwa istotną pomoc mogą zaoferować konserwatorzy oraz pracownicy naukowi zajmujący się badaniami fizyko-chemicznymi.



44. Stół, 2.poł. XVIII i 2.poł. XIX w.

Wykaz ilustracji:

1. Fragment skrzyni, północne Włochy, XV/XVI w. (?), nr inw. SZMb 1271.
2. Skrzynka, północne Włochy, XIX w., nr inw. SZMb 1915.
3. Skrzynia, Włochy, 2. poł. XIX w., nr inw. SZMb 576.
4. Skrzynia, Wenecja, 2. poł. XVI w., nr inw. 47076 MN.
5. Skrzynia, Bolonia (?), kon. XVI w., nr inw. 46716 MN.
6. Klęcznik, Toskania, 1. poł. XVI w., nr inw. 46205 MN.
7. Kabinet stipo, Toskania lub Genua, 2. poł. XVI w., nr inw. SZMb 1280.
8. Kabinet stipo, Genua, 2. poł. XVI w., nr inw. SZMb 1283.
9. Lico szufladki kabinetu, Włochy (?), ok.1700, nr inw. 184228 MN.
10. Kabinet, Florencja, ok.1670-1700, nr inw. SZMb 2406.
11. Błat stolika, Florencja (?), 2.poł. XIX w., nr inw. SZMb 165.
12. Błat stołu, Włochy, 2.poł. XVIII w. (?), nr inw. 184227/2 MN.
13. Lico szufladki kabinetu, Włochy, 1. poł. XVIII w., nr inw. SZMb 794.
14. Kabinet, Kampania (Neapol ?), poł. XVII w., nr inw. SZMb 698.
15. Kabinet, Włochy, 1. poł. XVI w., nr inw. SZMb 2275.
16. Kabinet, Włochy, 4. ćw. XVII w., nr inw. SZMb 2312.
17. Skarbona, Włochy, XIII-XIV w., nr inw. 211379 MN.
18. Szkatułka, Włochy, 3. ćw. XVIII w., nr inw. SZMb 1892.
19. Stół, Florencja (?), 2.poł. XIX w., nr inw. SZMb 1289.
20. Cassapanca, Włochy, XIII-XIV w., nr inw. SZMb 464.
21. Cassapanca, Florencja (?), XVI/XVII w., nr inw. SZMb 1276.
22. Fotel-stalla, Padwa (?), 2. ćw. XVIII w., nr inw. SZMb 352.
23. Fotel nożycowy, Toskania, 1. poł. XVI w., nr inw. 128504 MN.
24. Krzesło lombardzkie, XVI/XVII w., nr inw. 184019 MN.

25. Krzesło lombardzkie, pocz. XVII i 2. poł. XIX w., nr inw. SZMb 1324.
26. Fotel poltrona da parata, Florencja (?), ok. poł. XVI w. (?), nr inw. SZMb 1293.
27. Fotel poltrona da parata, Florencja (?), ok. poł. XVI w. (?), nr inw. SZMb 1295.
28. Fotel, Wenecja, pocz. XVIII w., nr inw. SZMb 2477.
29. Krzesło, Genua, XVII/XVIII w., nr inw. SZMb 334/1.
30. Fotel, Wenecja, pocz. XVIII w., nr inw. SZMb 1268/2.
31. Fotel, Toskania (?), 1. poł. XVIII w., skóra obiciowa: 2. poł. XIX w., nr inw. SZMb 1297.
32. Tkanina obiciowa na siedzeniu fotela lombardzkiego nr inw. SZMb 1286, Włochy, pocz. XX w.
33. Lustro, Wenecja, 3. ćw. XVIII w., nr inw. 189429 MN.
34. Szafka, Wenecja, ok. poł. XVIII w., nr inw. SZMb 2046.
35. Błat stołu, Włochy, XVI/XVII w., nr inw. SZMb 2767.
36. Komoda, Piemont lub Lombardia, kon. XVIII w., nr inw. SZMb 945.
37. Komoda, Piemont lub Toskania, ok.1800 r., nr inw. SZMb 2606.
38. Stolik do gry, Mediolan (?), kon. XVIII w., nr inw. SZMb 1364.
39. Komoda, Wenecja, ok. poł. XVIII w., nr inw. SZMb 2380.
40. Krzesło, Wenecja, 3. ćw. XVIII w., nr inw. SZMb 2389.
41. Fotel nożycowy, Włochy, ok.1870-1880, nr inw. SZMb 346.
42. Kabinet, Mediolan lub Neapol, ok.1870-1880, nr inw. SZMb 2406.
43. Fotel, proj. Carlo Bugatti, ok. 1895-1905 r., nr inw. SZMb 691.
44. Stół, 2.poł. XVIII i 2.poł. XIX w., nr inw. 184227/2 MN.

Anna Feliks

Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim - oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

RENEANSOWE MEBLE WŁOSKIE Z KOLEKCJI MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE
ZAKUPIONE OD ANTYKWARIUSZA SZYMONA SZWARZA W LATACH 1924 – 1933.
FALSYFIKACJA DZIEŁ SZTUKI NA POTRZEBY RYNKU ANTYKWARYCZNEGO

W ciągu wielu lat pracy w muzealnictwie zetknęłam się w różnych polskich zbiorach z wieloma meblami renesansowymi. Zawsze oglądałam je przez pryzmat działalności Szymona Szwarza, antykwariusza pracującego w dwudziestoleciu międzywojennym i współpracującego z Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Zamkami Królewskimi na Wawelu i w Warszawie. Szwarz obracał meblami nie zawsze oryginalnymi, po naprawach, rekonstrukcjach, odtworzonych w części i wykonanych na potrzeby klienta oraz rynku. Świadomość takiego stanu rzeczy i konfrontacja z innymi obiektami w różnych kolekcjach sprawia, że często podchodzę do nich dość uważnie, wręcz podejrzliwie. Rynek antykwaryczny odkąd funkcjonuje zarabia najczęściej na niewiedzy klientów. Taka jest zresztą zawsze przewaga specjalistów nad dyletantami. Przez lata w taki właśnie sposób działał Szwarz. Wspecjalizował się w pozyskiwaniu oraz sprzedaży mebli zabytkowych, a szczególnie renesansowych i barokowych, poloników, zbroi i broni europejskiej oraz ceramiki włoskiej. Te właśnie obiekty sprzedawał chłonnym w ówczesnym czasie i tworzonemu polskiemu muzeum.

Skrócony biogram Szymona Szwarza¹

Szymon Szwarz/Szwarc, syn Marka antykwariusza krakowskiego, urodził się 13 marca 1884 roku. Od 1917 roku prowadził we własnym domu w Wiedniu antykwariat przy Liniengasse 15, a od 1925 roku po zmianie lokum przy położonej bliżej centrum miasta Weihburggasse 18. Po przyłączeniu Austrii do Niemiec w październiku 1938 roku przeniósł się z Wiednia do Krakowa, skąd rok później wyemigrował przez Portugalię do USA. W Nowym Yorku, gdzie mieszkał do końca swojego życia, do pocz. lat 70. XX w. prowadził przy Fifth Avenue antykwariat². W dwudziestoleciu międzywojennym stale podróżował w interesach między Wiedniem, Krakowem, a Warszawą. Współpracował z wieloma polskimi antykwariuszami. W Krakowie po raz ostatni pojawił się na początku lat 60. (ok. 1960-61), w sprawie sprzedaży pozostawionego na Wawelu depozytu³. Jak wspomina Krystyna Uniechowska: *Sprzedał i podarował wówczas Wawelowi sporo rzeczy, za co sam dostał zgodę na wywóz z Polski wagonu swoich, pozostawionych tu, przedmiotów.*

¹ Szczegółowe dane biograficzne wraz ze źródłami ich pochodzenia zostały przedstawione w tekście mojego autorstwa o współpracy Szymona Szwarza z polskimi muzeami, który został napisany w 2008 r. i ma zostać opublikowany w Księdze Jubileuszowej dla prof. Ireny Huml, przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie.

² Uniechowska (1975) s. 301.

³ Uniechowska (1975) s. 301 podaje ok. 1961; Fischinger podaje pocz. lat 60. XX w. (porównaj wywiad na końcu tegoż tekstu).

Renesansowe meble włoskie zakupione w latach 1924-33 do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Szwarcz sprzedał i podarował do Muzeum Narodowego w Warszawie w ciągu dziesięciu lat od 1924 – 1933 roku, grupę 29 mebli określanych jako włoskie meble renesansowe lub włoskie meble XVI i XVII wieczne⁴. Z uwagi na zapotrzebowania różnych polskich jednostek muzealnych, przede wszystkim Wawelu i Zamku Królewskiego w Warszawie, wyspecjalizował się, jeśli chodzi o meble, głównie w renesansie. Wśród sprzętów, które trafiły do naszych zbiorów były przede wszystkim krzesła (4 sztuki) i fotele (10 sztuk), a także skrzynie (6 sztuk), szafki (3 sztuki) oraz stoły (2 sztuki), klęcznik, stalle, zydel i postument⁵. Większa część z nich przetrwała wojnę, kilka uznano za zniszczone⁶.

Zachowała się dobra dokumentacja przedwojenna w postaci kart inwentarzowych z opisami, wymiarami, materiałem, z którego meble te zostały wykonane, czasami również wpisanym pochodzeniem, o ile było znane, a także miejscem ówczesnego ekspozowania: zarówno w starym budynku muzealnym na Podwalu, jak również w nowym przy Al. Jerozolimskich⁷. W naszych zbiorach zachowały się także zdjęcia samych obiektów⁸, przekazanych muzeum wraz z ofertami zakupu, jak również zdjęcia sal ekspozycyjnych⁹. Są to fotografie dobrej jakości, ostre, pozwalające nawet ze zdjęcia dobrze ocenić obiekt. Materiały te są szczególnie ciekawe w przypadku mebli, które nie przetrwały wojny.

Mebel od Szwarcza trafiały do muzeum w różnym stanie zachowania. Zwykle po naprawach i ówczesnej konserwacji. Na potrzeby materiału dowodowego zostało przebadanych siedemnaście mebli (12 pozycji inwentarzowych)¹⁰, z dwudziestu czterech zachowanych. Nie zbadano siedmiu mebli¹¹.

⁴ Pierwszy mebel do Muzeum Narodowego w Warszawie zakupiono 12 grudnia 1924 r., ostatni 28 kwietnia 1933 r.; wszystkie 162 pozycje z zakupami i darami od Szymona Szwarcza rozciągały się od 6 października 1924 do 15 marca 1934 r.; Księga Inwentarza Ogólnego MNW.

⁵ Meble wpisano na następujące numery inwentarzowe o symbolu MN na końcu numeru: 46192, 46203-46224; 46504-46505; 46712-46716; 47075-47076; 47079; 47091; 73646-73649; 76485-76486; 76488-76489; wśród nich następujące mebel określono przy wpisie do księgi, jako włoskie lub renesansowe: 46203-skrzynia renesansowa włoska, XVI w.; 46204 - szafka renesansowa włoska, XVI w.; 46205-klęcznik renesansowy włoski, XVI w.; 46207/1-2 fotele włoskie, XVII w.; 46208-fotel włoski, XVII w.; 46209-fotel włoski, XVI w.; 46210-stół włoski, XVI/XVII w.; 46214-stół renesansowy, 1 poł. XVII w. (Niemcy?); 46221-fotel włoski, poł. XVII w.; 46223/1-2 krzesła włoskie, XVII w.; 46504/1-3-fotel i 2 krzesła poł. XVII w.; 46505/1-2 fotele, XVII w.; 46712-zydel/krzesło renesansowe, Florencja, XVI w.; 46713-skrzynia gotycka włoska, XV w.; 46715-skrzynia gotycka włoska, XVI/XVI w.; 46716-skrzynia włoska, XVI w.; 47076-skrzynia renesansowa włoska, XVI w.; 73646-stalle, Padwa, XVII w.; 73647-fotel, XVI w. (Włochy/Austria?); 73648-fotel, pocz. XVII w. (Włochy/Austria?); 73649-skrzynia gotycka, XVI w. (Włochy/Austria?); 76486-szafka, Bolonia, kon. XVI w.; 76487-szafka, Florencja, XVI w.; 76488-konsola/postument włoski, XVI w. (dopiski w nawiasach mojego autorstwa).

⁶ Za straty wojenne i zaginione uważa się: fotel – 46208 MN; jedno z pary krzeseł – 46223 MN; krzesło/zydel – 46712 MN; skrzynia – 73649 MN; szafka – 76486 MN.

⁷ Przedwojenne karty mebli zostały dołączone do współczesnych kart naukowych, są przechowywane w Dziale Mebli MNW. Sale z meblami od Szwarcza na fotografiach Działu Dokumentacji Ikonograficznej o nr. Podwale- DI 37369 oraz Al. Jerozolimskie - DI 37329, 37331, 37332, 37352, 37353.

⁸ szafka-46204-DI 15513; klęcznik- 46205 – DI 15532; krzesło- 46207-DI 15528; fotel-46208-DI 15521; krzesło-46209-DI 15501; stół- 46210-DI 15515; stół- 46214- DI 15516; krzesło-46221-DI 15522; krzesło-46223-DI 15503; fotel- 46504-DI 15504; fotel-46505-DI 15502; zydel- 46712-DI 15533; stalle- 73646-DI 18792; krzesło-73648-DI 18793.

⁹ W zbiorach Działu Dokumentacji Ikonograficznej MNW zidentyfikowałam 35 zdjęć mebli od Sz. Szwarcza, w tym 16 zdjęć mebli uznawanych wówczas za renesansowe (porównaj poprzedni przypis).



1b. Fragment frontu szafki z kolekcji Szymona Szwarza



1a. Szafka z kolekcji Szymona Szwarza

1a. Szafka zakupiona do MNW 28 kwietnia 1933 r. z prywatnej kolekcji Sz. Szwarza; za 2500 zł (wycena M. Herodka); nr inw. 76487 MN (SZMb 1349). Lombardia (Florencja?), ok. poł. XVI w., orzech, 94,5 x 88,5 x 36 cm; Szafka jest meblem oryginalnym z epoki, o typowej dla mebli florenckich formie zamykanej dwuskrzydłowo, z szufladkami i dekoracją z profilowanych listew z plecionką, wolimi oczami, liśćmi.

1b. Fragment frontu szafki nr inw. 76487 MN. O autentyczności mebla świadczy stan zachowania: patyna: uszkodzenia mechaniczne, przetarcia, drobne ubytki, ślady po owadach, kolor i rysunek drewna, spękania, ślady po narzędziach do obróbki. Mebel po niewielkiej naprawie zapewne na pocz. XX w.: ówczesznie dodane, ze starego materiału deski pleców, dna.

1c. Nalepka papierowa, umieszczona na prawym boku górnej szuflady szafki nr inw. 76487 MN, wiedeńskiej firmy antykwarycznej i transportowej Pollak & Winternitz, której współwłaścicielem był Sz. Szwarz.



1c. Nalepka papierowa na szafce z kolekcji Szymona Szwarza



2a. Skrzynia, pocz. XVII w.



2b. Fragment dna skrzyni z przednią nogą, pocz. XVII w.



2c/d. Zamek stalowy i miejsce umocowania zamka ze śladami obróbki



2a. Skrzynia zakupiona 19 grudnia 1924 r. w pierwszej grupie przedmiotów nabytych do MNW od Sz. Szwarza; za 2500 zł (wycena M. Herodka); nr. inw. 46203 MN; Lombardia lub Emilia, pocz. XVII w., orzech, 71 x 179,6 x 70 cm. Mebel oryginalny, o formie (prosta, zbliżona do sarkofagowych) i dobrej jakości snycerskiej dekoracji (pola ujęte listwą, liście, rozety, wole oczy) właściwej miejscu i okresowi wykonania. Dekoracja frontu i boków wskazuje na wykonanie w regionie emiliańskim.

2b. Fragment dna skrzyni wraz z przednią nogą, nr. inw. 46203 MN; elementy świadczące o autentyczności tegoż mebla obok formy i konstrukcji: patyna, ślady użytkowania, kolor, ubytki i uschnięcia drewna, mocowanie dna kutymi gwoździami.

2c/d. Miejsce umocowania zamka ze śladami obróbki oraz wewnętrzna strona kutego zamka stalowego, skrzyni o nr. inw. 46203 MN, świadczące o ich autentyczności.

Sporo wśród nich jest mebli oryginalnych. W licznych obiektach identyfikujemy dziś wymienione na nowe elementy konstrukcji: ramiaki, nogi, plecy, wieka, a także dekoracji snycerskich. Kilka z nich z uwagi na licznie wymienione elementy uznaliśmy jako twory antykwarskie. Inne umiejętnie skonstruowane z użyciem starej deski lub graniaka czy nawet tylko udające stare, a wykonane na pocz. XX w. opiniujemy jako fałszyfikaty¹². Zagadnienie to nie dotyczyło tylko renesansowych mebli włoskich, ale również wielu innych mebli sprzedanych do muzeum przez Szwarza. Problem dotknął nie tylko nowo tworzone zbiory polskich, ale także wszystkich innych europejskich jednostek muzealnych i kolekcji prywatnych w dwudziestoleciu międzywojennym.

Problemy towarzyszące ocenie autentyczności przedmiotów

Zagadnienie oceny autentyczności tychże mebli obejmuje kilka problemów:

1. Świadome fałszowanie zarówno całych mebli (konstruowanie z kilku, ze starych elementów), jak również części składowych mebli oryginalnych (postarzanie fragmentów dodanych, uwiarygodnianie)
2. Stan zachowania oferowanych przez Szwarza mebli w momencie sprzedaży oraz wcześniejsze naprawy i konserwacje.
3. Ówczesne możliwości weryfikacji wiedzy o oferowanych do zbiorów i posiadanych przedmiotach, ograniczone dostępnością literatury i innych mebli porównawczych.

Już w dwudziestoleciu międzywojennym wysuwano podejrzenia co do autentyczności przedmiotów oferowanych przez Szwarza muzeom. Zachowała się spora dokumentacja archiwalna w trzech archiwach muzealnych: Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Zamków Królewskich w Warszawie i na Wawelu¹³. Są to listy, sprawozdania oraz opinie osób i komisji weryfikujących autentyczność proponowanych przez Szwarza mebli. Te wątpliwości najbardziej widoczne są w dokumentach wawelskich. Dyrekcja Wawelu¹⁴ zapewne przed większością lub wszystkimi zakupami, co sugerują dokumenty, wymagała od pracowników wykonania opinii o oferowanych przedmiotach. Komisja weryfikująca meble do zakupu składała się z kilku osób zajmujących się czynnie stolarstwem,

¹⁰ Zbadane zostały meble o numerach inwentarzowych: 46203 MN – skrzynia; 46204 - szafka; 46205-klęcznik; 46207/_{1,2}-2 fotele; 46209 - fotel; 46221-fotel włoski, poł. XVII w.; 46504/_{1,3} (SZMb 334/1-2 i SZMb 251) - 2 krzesła i fotel; 46505/_{1,2}- 2 fotele; 46715 - skrzynia; 47076 - skrzynia; 73648 - fotel; 76487 MN (SZMb 1347)-szafka; 76488 – postument.

¹¹ Nie dokonano analizy następujących obiektów: 46210 (SZMb 417-podnóże i SZMb 2767-blat) - stół; 46214 (SZMb 2443) – stół; 46223 (SZMb 184) - krzesło; 46713 (SZMb 1275) – skrzynia ; 46716 - skrzynia; 73646 (SZMb 352) - stalla; 73647 - fotel.

¹² Za meble nazywane tworam antykwarskimi oraz sfalsyfikowane (niekoniecznie przez samego Szymona Szwarza), czyli takie, które zostały wykonane sztucznie ze starych lub postarzanych elementów z myślą wprowadzenia nabywcy w błąd uważam: szafkę – 46204 MN; parę foteli – 46207/_{1,2}, fotel – 46209 MN, fotel – 46221 MN, parę foteli i komplet siedzisk 46504/_{1,3} MN i 46505/_{1,2} MN, skrzynię – 46715, fotel – 73648 MN oraz postument 76488.

¹³ Dokumentacja dotycząca zakupionych i подарowanych przez Sz. Szwarza obiektów do trzech muzeów polskich, zachowana w archiwach tychże muzeów: 1. Archiwum Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 411 oraz sygn. 425 i 459/1; 2. Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, sygn. PZS- I – 109, PZS – I – 110 oraz PZS - I - 111; 3. Archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie – z Archiwum Instytutu i Muzeum im. Generała Sikorskiego w Londynie, sygn. A.48.Z.II/64, wpisano do Księgi Nabytków ZK, nr 987 – informacje o tymże zasobie przygotowała Maryla Śladowska z Archiwum ZK w Warszawie.

¹⁴ A. Szyszko-Bochusz – Kierownik Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu oraz kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu - St. Świerż-Zaleski.

konserwatorstwem oraz rzeźbą. W skład wymienianych w dokumentach zespołów oceniających, oprócz pracownika merytorycznego wchodził dwaj stolarze: Władysław Sedlik z pracowni konserwatorskiej na Wawelu, Michał Herodek, znany właściciel warszawskiego zakładu stolarskiego, a także Stefan Kaczmarek, rzeźbiarz warszawski. Zapewne chodziło nie tylko o merytoryczną ocenę, ale także prawdziwie obiektywną weryfikację pod względem stolarskim i konserwatorskim.

W najciekawszym ze znalezionych dokumentów grupa ta w 1935 roku negatywnie oceniła trzy zaoferowane meble: stół i dwie renesansowe cassapanki włoskie¹⁵. Opinie o poszczególnych meblach były krótkie, merytoryczne i jednoznaczne. Oto ich brzmienie.

Cassapanca 1

Z fabrykowana nieudolnie ze starego materiału drzewnego i jako taką uważamy za zupełny falsyfikat.

Cassapanca 2

Wykonana solidnie i ze znajomością rzeczy ze starego materiału, jednak sposób skombinowania rzeźb, maszkaronów i rozet daje niezbitą podstawę do stwierdzenia, iż całość jest w ten sam sposób fabrykowana.

Stół do jadalni

Nogi malowane na olejno zarówno formą, jak i charakterem rysunku nie łączą się z blatem stołu a struktura drewna wskazuje na ich różne pochodzenie. Całość jest sztucznym fabrykatem.

Jeden z przedstawicieli komisji - Michał Herodek, był głównym wyceniającym i oceniającym obiekty oferowane do Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁶. To jego wyceny towarzyszą wszystkim zachowanym w muzeum warszawskim ofertom Szwarza, jako kontrpropozycje dyrekcji dla ofert antykwariusza.

Szwarz bardzo rzeczowo i jednocześnie sprytnie bronił się przed oskarżeniami podważającymi autentyczność oferowanych mebli. W 1933 roku odpowiedział listownie Stanisławowi Świerż-Zaleskiemu – ówczesnemu kustoszowi Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, na zarzuty dotyczące XVI wiecznego sekretarzyka¹⁷. To cytat z tegoż listu: *czyniony mi odnośnie autentyczności, przesłanego Kierownictwu Zamku Królewskiego na Wawelu sekretarzyka, zarzut, muszę jako zupełnie bezpodstawny, odrzucić, a polegać on może tylko na nieznanym oszacowaniu i znastwa [...]*.

Świerż-Zaleski twierdził, że mebel został skonstruowany z kilku różnych obiektów, wykonanych w innym czasie.

Szwarz bronił się twierdząc, że jeśli rzeźby na płycinach według kustosa są oryginalne i pochodzą z XVI wieku, co więcej - są w dobrym stanie, któż zadał by sobie tyle trudu aby odtworzyć korpus. Dyskredytował nawet umiejętności stolarza opiniującego meble dla Wawelu, jako niemiarodajne. Pisał: *Powołani są do tego li rzeczoznawcy zagraniczni, zjedli zęby na swoich studiach.*

Niestety był to często stosowany zabieg antykwarski. W nowy korpus wmontowywano stare elementy, np. szuflady, skrzydła drzwi, rzeźby, czy płyciny. Dzięki nim początkowo

¹⁵ Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, sygn. PZS – I – 111, s. 472, 473; Dokument z dnia 30 czerwca 1935 roku.

¹⁶ Kostrzyńska-Miłosz (2005) s. 241; Zakład Stolarski M. Herodka w Warszawie, Solec 77, czynny 1908–1939.

¹⁷ Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, sygn. PZS – I – 111, s. 10 - Szymon Szwarz. List Szymona Szwarza z 14.10.1933 roku do Stanisława Świerż-Zaleskiego.



3a. Fotel lombardzki z kolekcji Sz. Szwarza, XVI w.



3b. Spodnia strona siedzenia fotela



3c. Deska łącząca pionowe ramiaki oparcia fotela

3a. Fotel zakupiony do MNW 19 grudnia 1924 od Sz. Szwarza, za 650 zł (wycena M. Herodka); nr inw. 46221 MN; XVI w.; po XIX wiecznej rekonstrukcji z użyciem elementów z końca XVII w.; orzech, 117 x 74 x 50 cm; Typowe siedzisko z terenów Lombardii o konstrukcji z graniaków połączonych w oparciu i między nogami rzeźbionymi deskami o falistym zarysie, z deskowym siedzeniem.

3b. Spodnia strona siedzenia fotela nr. inw. 46221 MN z widocznymi uzupełnianymi siedzenia nowymi, postarzanymi deskami, łączynami bocznymi oraz graniakami.

3c. Deska łącząca pionowe ramiaki oparcia fotela nr. inw. 46221 MN ze śladami obróbki po dłutach (zdzieraku i równiaku) oraz przebarwieniach drewna świadczących o jej autentyczności.



4b. Spodnia strona poręczy fotela



4b. Spodnia strona poręczy fotela nr inw. 46207/1 MN z widocznym większym gniazdem montażowym dla pierwotnego wspornika; element ten świadczy m.in. o przerobieniu konstrukcji.

4c. Przednia lewa noga oraz łączyny nóg fotela 46207/1 MN; nogi tylko w przypadku jednego z foteli (46207/2 MN) pochodzą z XVI w., pozostałe różnią się kolorem drewna, powierzchnią pozbawioną oznak użytkowania, w taki sam sposób wyglądają płozy, wsporniki.

4c. Noga oraz łączyny nóg fotela - poltrony

4a. Fotel od pary tzw. *poltrona da parata* zakupiony do MNW 19 grudnia 1924 r. od Sz. Szwarza, za 2500 zł (wycena M. Herodka); nr inw. 46207/2 MN; orzech, 120 x 62,7 x 51 cm; Włochy (Lombardia?), po XIX-wiecznej rekonstrukcji z użyciem elementów z poł. XVII w. Mebel wykorzystywany do celów reprezentacyjnych, o formie typowej dla toskańskich mebli z okresu renesansu.



4a. Fotel tzw. *poltrona*, XVII w. z elementami XIX-wiecznej rekonstrukcji

5. Szafka zakupiona od Sz. Szwarza do MNW 19 grudnia 1924 r., za 4000 zł (wycena M. Herodka); nr inw. 46204 MN; orzech, sosna; 114 x 185 x 58,5 cm; nabyta jako podstawa kredensu włoskiego z kon. XVI w. Mebel XIX-wieczny (korpus, szuflady, rzeźby) z elementami (skrzydła drzwi, plecy) mebla z końca XVII w.;



5. Szafka zakupiona od Szymona Szwarza

można było odnieść wrażenie, że mebel był zabytkowy. Po wstępnej analizie wydawało się, że został jedynie poddany naprawie. Dopiero dokładna ocena i uważne przyjrzenie się obiektowi pozwalały go właściwie i niestety niekorzystnie ocenić.

Szwarcz w tym samym liście poruszył również bardzo ważną i trudną kwestię w ocenie oryginalności mebli zabytkowych. Jako naturalne uznał, że użytkowane meble niszczą się i trzeba je poddawać naprawie. Cytuję: *Jeśli tu i ówdzie przy jakimś meblu z XVI czy XVII wieku jakaś listwa później dorabiana (co bardzo często zdarza się przy meblach z tego czasu) nie można zaraz zaklasyfikować ten mebel, jako nieautentyczny. Jest to oczywiste, ale w przypadku, kiedy oferent podaje ich stopień zużycia lub zrekonstruowania. W 1933 roku wspierał swoje racje co do takiej samej zabytkowości mebli konserwowanych, jak oryginalnych przywołując przykład wiedeńskich zbiorów Figdora, które mimo głębokich konserwacji, były opisywane w literaturze tematu.*

Literatura fachowa z tamtych czasów zaliczana jest współcześnie najczęściej do historii - historii sztuki. Nie z uwagi na metodologię, a na przekazywaną wiedzę. Zasób wiadomości o włoskim meblarstwie renesansowym był ograniczony dostępem do przedmiotów w innych kolekcjach i znajomością obcojęzycznej literatury. Historycy sztuki budując swą orientację w formach, dekoracji, czasie powstania i proveniencji obiektów opierali się także na falsyfikatach. Szwarcz właśnie dla uwiarygodnienia własnych sądów posługiwał się również taką literaturą, pióra najlepszych europejskich znawców tego tematu w tamtym czasie. Należeli do nich m.in. Wilhelm von Bode i Hermann Schmitz. Dwoma popularnymi niemieckojęzycznymi podręcznikami były książki ich autorstwa „Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance”, kilkudziesięciostronicowa książeczka wydana po raz pierwszy w Lipsku w 1902 roku oraz „Das Möbelwerk“, gruba pozycja opublikowana ponad dwadzieścia lat później w Berlinie ok. 1928 r.¹⁸. Ich autorzy pisali o różnych zagadnieniach z dziedziny sztuki. Schmitza można uznać za meblarza i wnętrzarza. Bode - pisał zarówno o meblach, jak i malarstwie, rzeźbie i brązach. W wielu opublikowanych meblach można dostrzec analogiczne, jak w meblach Szwarcza, konstrukcje, formy i dekoracje lub jedynie podobne elementy. Należą do nich m.in. postumenty¹⁹, szafki²⁰, skrzynie²¹, krzesła i fotele²². W książkach tych obok obiektów z muzealnych kolekcji, znalazły się także meble ze zbiorów prywatnych, także meble ze słynnej wiedeńskiej kolekcji Alberta Figdora, uchodzące wówczas za renesansowe²³.

Szwarcz zapewne obejrzał dużo więcej autentycznych przedmiotów niż przedstawieni wyżej współcześni historycy sztuki.

¹⁸ Przed drugą wojną światową wpisano na karty naukowe obiektów od Sz. Szwarcza dwie pozycje bibliograficzne: Bode (1902) oraz Schmitz (1928).

¹⁹ Bode (1902) tabl. XXXV, il. 68, 69 - postumenty florenckie do rzeźby, z berlińskiej kolekcji prywatnej, podobnie ukształtowane i dekorowane do postumentu 76488 MN; Schmitz (1928) s. 99 - postumenty i zydle, określane jako Włochy dojrzały renesans, XVI w., z podobnymi elementami również do obiektu 76488 MN.

²⁰ Bode (1902) tabl. XXVII, il. 59 - szafka kredensowa, tokańska, ok. 1550, z kolekcji dr. Töpfera ze Szczecina, podobna do szafki 76487 MN; tabl. XXXII, il. 65 - mała szafka kredensowa, tokańska, ok. 1560, z kolekcji Kaiser-Fridrich Muzeum w Berlinie, analogiczna do szafki 76487 MN; Schmitz (1928) s. 93 - szafy, Włochy dojrzały renesans, XVI w., podobne do szafki 76487 MN.

²¹ Bode (1902) tabl. XXVI, il. 56 - szafka kredensowa, florencka, ok. 1560 o podstawie (cokół i nogi) analogicznej do skrzyni 46203 MN; oraz tabl. XXXII, il. 65 - mała szafka kredensowa, tokańska, ok. 1560, z kolekcji Kaiser-Fridrich Museum w Berlinie; analogia do skrzyni 46203 MN; Schmitz (1928) s. 95 - skrzynie, Włochy, Renesans, XVI w., analogiczne do skrzyni 46076 MN.

²² Schmitz (1928) s. 89 - siedziska, Włochy dojrzały renesans, XVI w.; analogia do krzesła lombardzkiego 46221 MN.

²³ Patrz także rozdział Falsyfikacja na potrzeby rynku.

Jedną z ostatnich transakcji Szwarza była w 1938 roku sprzedaż dużego zespołu obiektów, w tym grupy 38 mebli, do wyposażenia Zamku Królewskiego na Wawelu i w Warszawie²⁴. Doświadczony wcześniejszymi problemami związanymi z podważaniem autentyczności oferowanych przez niego przedmiotów w liście opiniującym tą ofertę, skierowanym do Kancelarii Cywilnej Prezydenta dodał również następujące zdanie: *Za autentyczność każdego przezemnie oferowanego przedmiotu, przyjmuję pełną odpowiedzialność*²⁵.

Obiekty do zakupu zaopiniował Stanisław Świerz-Zaleski kustosz wawelski. Lista zawierała krótkie opinie dotyczące autentyczności przedmiotów, np.:

1. stół orzechowy koniec XVI wieku Pn. Włochy, autentyczny nie uzupełniany br. dobra patyna i wangi.

13. Gabinet stipo a Bambocci Włochy XVI w. br. autentyczny nie uzup. wysoki poziom rzeźb piękna patyna.

*18. Skrzynia Florencja XVI w. rzeźbiona i złożona autentyczna, pierwszorzędny obiekt muzealny*²⁶.

Świerz-Zaleski w liście do Szyszko-Bochusza Kierownika Odnowienia Zamku Królewskiego dodał: *stosownie do pisma...przeprowadziłem tę pracę na miejscu badając każdy poszczególny przedmiot co do jego autentyczności*²⁷.

Tak ścisła współpraca trzech dużych muzeów polskich z Szymonem Szwarzem została nawiązana prawdopodobnie z uwagi na charakter oferowanych przez niego przedmiotów (renesansowe, barokowe), jak również dobrą renomę jego działalności, przedsiębiorczość i międzynarodowe kontakty. Zamek Królewski na Wawelu, który pierwszy rozpoczął tę współpracę, posiadał historyczne wnętrza renesansowe. W Warszawie w Muzeum Narodowym rozbudowywano kolekcję, a w Zamku Królewskim w Warszawie, który ostatni włączył się w zakupy od Szwarza ekspozycja dopiero powstawała. Przed nietrafnymi zakupami broniono się, jak na to pozwalała ówczesna wiedza i umiejętności.

Falsyfikacja dzieł sztuki na potrzeby rynku antykwarycznego

Obecnie dzięki rozwojowi, jaki dokonał się w poznaniu praktycznej strony technik zdobniczych, potrafimy dużo bardziej świadomie oceniać sposób wykonania przedmiotów i przez to analizować ich historię. Taka wiedza powoduje jednakże zmianę stosunku do wielu obiektów znajdujących się w muzealnych i prywatnych kolekcjach, które w XIX i na pocz. XX wieku nabyto do zbiorów jako oryginały, meble renesansowe i inne.

Wzrost zainteresowania renesansem i barokiem nastąpił już w latach 40. XIX wieku i trwał na pocz. XX wieku²⁸. Doprowadził do wytworzenia mody m.in. na meble XV, XVI i XVII wieczne, która wpłynęła na zwiększenie sprzedaży w antykwariatach, a także

²⁴ Archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie, Księga Nabytków ZK, nr 987, s. 4-5; list Szymona Szwarza do Kancelarii Cywilnej Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 21 marca 1938 roku. Informacje uzyskane dzięki uprzejmości Barbary Grątkowskiej – Ratyńskiej, Kierownik Działu Mebli Zamku Królewskiego w Warszawie.

²⁵ tamże.

²⁶ tamże, s. 10 – 13, 17-18 – list A. Szyszko-Bochusza do Kancelarii Cywilnej Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 12 listopada 1938 r.

²⁷ tamże, oraz s. 18 – list St. Świerz-Zaleskiego do A. Szyszko-Bochusza z dnia 18 listopada 1938 r.

²⁸ Mundt (1981) s. 50 - 54 (neorenesans) oraz s. 55 – 58 (neobarok i neorokoko).

z braku dostatecznej liczby obiektów zabytkowych na produkcję falsyfikatów. W 2 poł. XIX w. meble renesansowe stanowiły wyposażenie wielu ówczesnych rezydencji, szczególnie na terenie środkowej Europy w Austrii, na Węgrzech i w Niemczech. Potwierdzają to katalogi aukcyjne, firm które pośredniczyły w sprzedaży przedmiotów z wysprzedawanych kolekcji i majątków, także zubożałych starych rodów włoskich, węgierskich i innych.

W polskich zbiorach bibliotecznych zachowało się kilkanaście takich katalogów znanych austriackich domów aukcyjnych, tj. C.J.Wawra, Samuel Glückselig, Albert Kende, Dorotheum, czy wreszcie Pollak&Winternitz, spółki będącej współwłasnością Szwarcza²⁹. Wydawane przez nie katalogi aukcyjne zawierały zwykle informacje o charakterze przeprowadzanej aukcji, czasami historię oferowanej kolekcji, jak również dokładne spisy przedmiotów z podaniem prawdopodobnego czasu i miejsca powstania, materiałami i wymiarami. Niektóre z cennych i kosztownych obiektów ilustrowano zdjęciami. Dzięki tym zapisom i zdjęciom współcześnie możemy zorientować się nie tylko w ilości, ale również w wartości i jakości tychże eksponatów. Wymienione antykwariaty przeprowadzały także licytacje wyposażenia pałaców, willi, antykwariatów, jak również kolekcji jednego działu rzemiosła i całych zbiorów. Oferowały one liczne meble renesansowe: fotele, stoły, skrzynie, krzesła i szafy. Często były to meble w złym stanie, po naprawach lub jedynie za zabytkowe uchodzące.

Wśród tychże katalogów zachowały się dwa bardzo ciekawe z aukcji kolekcji hrabiego János'a Pálffy'ego³⁰ oraz fabrykanta Josefa Salzera³¹. W 1924 roku odbyła się pośmiertna sprzedaż zbiorów Pálffy'ego, znanego miłośnika zabytkowego rzemiosła, posiadacza kolekcji obrazów, mebli, ceramiki i zbroi. Z kolekcji tej Szwarcz zakupił kilkanaście obiektów, które jeszcze w tym samym i w następnym roku, trafiły do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie³². Ze zbiorów po zmarłym Salzerze nabył Szwarcz na aukcji w 1927 roku meble i one rok później trafiły do Muzeum Narodowego³³.

Modę na renesansowe umeblowania i kolekcje rzemiosła na pocz. XX w. potwierdza także aukcja wyposażenia wnętrza wiedeńskiej willi z dzielnicy Mödling. Aukcja ta odbyła się w domu aukcyjnym Alberta Kende w Wiedniu w dniach 8-10 czerwca 1933 roku³⁴. W katalogu zamieszczono zdjęcia trzech współczesnych architektonicznie wnętrza, wyposażonych w styl renesansowy. Ciekawa była także aukcja wyposażenia

²⁹ Kilkanaście wiedeńskich katalogów aukcyjnych z okresu dwudziestolecia międzywojennego przechowywanych jest w bibliotece Zamku Królewskiego na Wawelu, m.in.: Albert Kende z roku 1929, 1933, 1936, czy Glückselig z 1931, 1935 oraz Wawra 1927. Katalogi te prawdopodobnie mogą pochodzić od samego Szymona Szwarcza.

³⁰ Silber, Mobiliar, Bronzen etc. Aus dem Nachlass János Graf Pálffy. Dosensammlung des Herrn A.v.M... Versteigerung durch Pollak & Winternitz und Glückselig & Wirndorfer im Auktionshaus, Wien IV, Mühlgasse 28-30, Mai 1924.

³¹ 293. Kunstauktion von C.J. Wawra, Wien III, Lothringerstrasse 14. Versteigerung der Sammlung des Grossindustriellen Josef Salzer, Wien, Kunstgewerbe..., Waffen..., 12 – 16 Oktober 1927.

³² Następujące (zidentyfikowane) meble ze zbiorów János'a Pálffy'ego nabyto od Szwarcza w latach 1924-1925 do zbiorów MNW: 46203 MN – skrzynia renesansowa włoska, 46208 MN – fotel rzeźbiony włoski, 46211 MN – komplet mebli chinoiserie, 46214 – stół renesansowy, 46217 MN – szafa gdańska, 46218 MN – szafa chinoiserie, 46714 – francuska szafa renesansowa, 46715 MN – skrzynia gotycko-renesansowa włoska, 46716 MN – skrzynia renesansowa włoska.

³³ Ze spuścizny po Josefie Salzerze pochodzą: 73646 MN – renesansowe stalle włoskie, 73647 MN – renesansowy fotel, (Włochy/Austria?), 73648 MN – renesansowy fotel, (Włochy/Austria?); 73649 MN – skrzynia gotycka, (Włochy/Austria?).

³⁴ Freiwillige Versteigerung der Kunstsammlung und des Inventars einer Villa in Mödling bei Wien, Dr. Ludwig-Ringer-Straße 28. Telefon 240, 8-10 Juni 1933.

antykwarium wiedeńskiego należącego do A. Satori przeprowadzona także u Alberta Kendego w dniach 22-24 kwietnia 1936 roku³⁵. Oferowano tam wiele mebli uchodzących za renesansowe, m.in. reprezentacyjne fotele zwane poltrona da parata identyczne z posiadanymi już w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie od 1924 roku³⁶. Zaprezentowane w obu katalogach sprzęty w większości jedynie naśladowały poprzez formy i dekoracje meble historycznie renesansowe. O czym świadczą również opisy wskazujące, że były one jedynie w manierze, a nie w stylu renesansowym.

Dla bezpieczeństwa sprzedających i kupujących aukcjom towarzyszyli eksperci z różnych dziedzin: muzealnicy, kolekcjonerzy, antykwarjusze, radcy. Dr A. Schestak opiekował się meblami licytowanymi na aukcji Pfalfiego w 1924 r., dr August Schestag - dyrektor Muzeum Sztuki i Rzemiosła Artystycznego - opracowywał cenne przedmioty z willi w Mödlingu w 1933 roku, a Richard Leitner zajmował się sprzedażą rzemiosła po A. Satori'm w 1936 r.

Oprócz ujawnionego przez Szwarza i wpisanego po zakupie w muzealne księgi inwentarzowe pochodzenia przedmiotów - po hrabim Pálffy'ego, po książętach Cumberland'zie z Gummden i de Este z Wiednia oraz fabrykancie Salzer'ze i innych - wiele obiektów posiada nieznane pochodzenie³⁷. Ponieważ zachowane materiały źródłowe nie są kompatybilne, wiedza o proveniencji obiektów nie zawsze pozwala odnaleźć je w katalogach aukcyjnych, zidentyfikować i dokonać porównania. Opisy nie są porównywalne, brak jest zdjęć, wymiary nie zawsze zachowują constans. Badania porównawcze trwają.

Choć na ówczesnym rynku antykwarecznym znajdowało się sporo dobrych, zabytkowych przedmiotów, popyt przewyższał podaż. Wizja łatwych zysków, zdecydowała o wprowadzeniu do obrotu antykwarecznego falsyfikatów i sprzętów o obniżonej wartości zabytkowej, po rekonstrukcjach i znacznych przeróbkach. Jeśli jednak falsyfikowano meble, to tylko obiekty uchodzące wówczas za cenne lub poszukiwane, w przypadku innych był to proceder nieopłacalny. Takimi właśnie były meble renesansowe. Od ich powstania upłynęło nawet 500 lat, na rynku było ich niewiele, część znajdujących się w obrocie była już po konserwacjach odtwarzających. Funkcjonowały we Włoszech fabryki produkujące meble renesansowe oparte na najlepszych wzorach. Firmą taką była działająca w Wenecji na przełomie XIX i XX w. fabryka produkująca meble artystyczne (Fabrique de Verreries et Meubles Artistiques) Pauly & Cie³⁹. Ilustracje w zachowanym katalogu handlowym do złudzenia przypominają antyki zachowane w muzealnych kolekcjach³⁹. Sprzęty te po 20, 30 latach użytkowania, nieco podniszczone mogły udawać

³⁵ Konzessionierte Auktionshäuser Albert Kende, Wien I, Kärntnerstrasse 4, Telephon R-26-3-78, S. Kende Rotenturmstrasse 14, Telephon R-21-2-68. Freiwillige Versteigerung der Bestände des Antiquitäten-geschäftes A. Satori, Wien I, Franziskanerplatz 6. 2-5 Mai 1936.

³⁶ Fotele, jako włoskie renesansowe, XVI wieczne, wystawiono na s. 17, nr. 651, il. tabl. VII. Analogiczne fotele ze zbiorów MNW o nr. 46207/1-2 MN.

³⁷ Szerzej o zakupach od Szwarza do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w artykule, który zostanie opublikowany w Księdze Jubileuszowej dla prof. Ireny Huml, przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie.

³⁸ Co potwierdza wydany w 1904 roku w Wenecji katalog tejże fabryki, produkującej obok mebli renesansowych do wnętrz, także grotowe: Pauly & Cie. Ponte Consorzi. Fabrique de Verreries et Meubles Artistiques. Venise 1904. Katalog handlowy zachowany w zbiorach wiedeńskiej biblioteki Museum für Angewandte Kunst.

³⁹ W tymże katalogu opublikowano analogiczne lub podobne do muzealnych, m.in. do fotela o nr inw. 46221 MN krzesła w stylu lombardzkim o nr. 3093-3096 i komplety siedzisk w typie lombardzkim o nr. 3181-3184 oraz podobne postumentowi o nr inw. 76488 MN postumenty o nr 3423, 3424, 3425; pod numerem 3221 znajduje się natomiast zydeł, którego idealna kopia obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Etnograficzno-Przemysłowego we Lwowie (EP 49341). Zjawisko to porusza także Colle (2007) s. 332.

antyki. Nie można stwierdzić tego ze 100 % pewnością, ale z dużym prawdopodobieństwem, że wiele ze sprzedawanych wówczas obiektów w antykwariatach, czy na aukcjach wyprzedażowych mebli, miało właśnie takie pochodzenie.

Wiadomo, że szczególnie na przełomie XIX i XX wieku w Europie funkcjonował duży przemysł antykwarski. Z fałszyfikatów znane były Włochy i Południowe Niemcy⁴⁰. Jak napisał we wspomnieniach Antonii Uniechowski, syn przedwojennego antykwariusza warszawskiego [...] *na zachodzie Europy w pierwszym ćwierćwieczu istniał olbrzymi przemysł fałszerski, któremu kres położył wielki kryzys lat trzydziestych. W tym czasie i w Polsce rozwijała się ta sama działalność. Wystarczy wspomnieć o meblach, które powstawały na ulicy Bagno przy placu Grzybowskim, tak zwanym popularnie „Pociejo-wie”. Po bramach i podwórkach roilo się tam od małych warsztatów stolarskich, obsługujących antykwariaty ze Świętokrzyskiej. [...]*

O warszawskim handlu antykami w dwudziestoleciu międzywojennym sporo można się dowiedzieć także z niezwykle ciekawych, niepublikowanych wspomnień antykwariusza i kolekcjonera Władysława Płachcińskiego z 1940 roku⁴¹. Dotąd znane mi były jedynie wspomnienia Uniechowskiego, napisane jak dobre kryminały. Płachciński na zaledwie kilkudziesięciu stronach wymienia wielu antykwariuszy warszawskich z nazwisk, adresów, zakresu zainteresowań, kręgu znajomości, współpracowników i zaprzyjaźnionych kolekcjonerów. Z jego wspomnień wynika, że na tyłach warszawskiego domu-antykwariatu Wolskiego przy Nowym Świecie, działał warsztat, w którym konserwowano i naprawiano obiekty do sprzedaży. Tu także powstawały fałszyfikaty, najczęściej na zamówienie innych antykwariuszy. Jak pisał: *Stary (Wolski) akurat wtedy fabrykował dla Szwarza na Amerykę stoliczek Ludwik XVI. Kupili za 400 zł na drzewo starą sekretkę na dębinie, okładaną różą, zniszczoną jednakże doszczętnie, nie do odrestaurowania*⁴². *Ze szczątków tej sekretki Wolski robił stoliczek. Bronzy mu do niej dorobił drugi artysta w wyczynianiu oryginalnych bronzów z epoki złoczonej w ogniu, Kraskosielski*⁴³.

Choć był to proceder tak powszedni wówczas, wśród mebli jakie od Szwarza trafiły do muzeum fałszyfikatów jest zaledwie kilka. Najwięcej jest wśród nich przedmiotów w części oryginalnych, po bardzo głębokich naprawach i rekonstrukcjach. Taki stan rzeczy wynikał z kilku przyczyn. Meble, jako sprzęty użytkowe, ulegały na przestrzeni wieków większym lub mniejszym zniszczeniom. Część poddawano generalnym konserwacjom. Inne radykalnie naprawiano, często nawet w dobrej wierze, ratując w ten sposób substancję zabytkową. Dokomponowywano nowe podstawy do kabinetów, korpusy do komód, a także przekonstruowywano robiąc z foteli krzesła i taborety, a z kabinetów sekretarzyki. Jak pisał Antonii Uniechowski: *Nie tylko fałszerstwa dręczą zbieraczy, ale także coś, co w Polsce nazywają niewinnie „przeróbkami” lub „polepszaniem”, zaś francuscy antykwariusze jeszcze dyskretniej: „makijażem”. Te machinacje zaczęto uprawiać na szerszą skalę w dziewiętnastym wieku, kiedy przyszła moda na przeładowywanie wnętrza i rzeczy ozdobnymi szczegółami*⁴⁴.

⁴⁰ Uniechowska (1961) s. 290 – 291. Był czas, że i zamożni Polacy zwiedzieli się, że i Włochy są interesującą kopalnią zabytków. [...] Dokonywano rozbiórki pałaców. Włochy, kraina arcydzieł, obfite źródło ich dochodów (antykwariuszy) powoli wysychało. [...] Rynek antykwarski zaś wciąż pozostaje nienasycony. [...] Antykwariusze porzucili więc słoneczną Italię i wyruszyli na zwiady do zimnego kraju, w którym fatalne drogi wiodą do dworów, dworów i pałaców wciąż jeszcze nie splądrowanych...

⁴¹ Archiwum m.st. Warszawy, Zespół Rękopisów, sygn. Nr. 300. Władysław Płachciński, „Wspomnienia zbieracza”, Warszawa 1940 r. i uzup. 1942 r.

⁴² Sekretkę ta dla Szwarza kupił Lesser. tamże, k. 17.

⁴³ tamże, k. 15.

⁴⁴ Uniechowska (1961) s. 233.

Odtwarzano brakujące elementy wykorzystując fragmenty innych już destruowanych mebli zabytkowych lub niechodliwych. *Produkcja fałszywych mebli, prowadzona na dużą skalę, powodowała nieodwracalne szkody*⁴⁵. *Fałszerze ustawicznie poszukiwali odpowiednich materiałów. Taką kopalnią starego drewna okazały się dla nich łózka*⁴⁶.

Takie przedmioty, choć pokryte patyną czasu, mają dziś dużo mniejszą wartość, niż nawet bardzo zniszczone, ale w pełni oryginalne sprzęty. Mówimy o nich wyroby antykwarskie. Wydaje się jednak, że nie uchodziły za mniej wartościowe w czasach Szwarca, a współcześnie wydajemy o nich zbyt pochopnie negatywne oceny. Profesor Fiszingier, znany historyk sztuki i człowiek bardzo zacny, zapytany o tego typu praktyki w kontekście Szwarza, powiedział mi, że przecież takich napraw nie dało się uniknąć w przypadku mebli i że były one całkiem normalne. Szwarza bronił także Uniechowski: *Szwarcz antykwariusz tej klasy, który poczytywałby sobie za dyshonor handlować fałszyfikatem [...]*⁴⁷.

Zakupy renesansowych mebli włoskich do polskich muzeów w dwudziestoleciu międzywojennym w literaturze i ich wpływ na rozwój wiedzy o sztuce włoskiej

W tym samym czasie w prasie codziennej i branżowej ukazały się artykuły o zakupach muzealnych, jak również rozwijające je szczegółowe teksty o sztuce włoskiej. Wpłynęły one na rozwój wiedzy o sztuce tego kraju i większej świadomości społecznej w kwestii tworzonych muzealnych kolekcji tychże dzieł sztuki, zachęcały do jej poznawania.

Teksty te ukazały się w krótkim czasie po dużych zakupach mebli od Szwarca. Pierwszy omawiający nowe nabytki Muzeum Narodowego w Warszawie opublikowany został w Tygodniku Ilustrowanym w 1925 roku, rok po przyjęciu do muzeum pięćdziesięciu dwóch mebli od Szwarca (38 sztuk w 1924 i 14 sztuk w 1925 r.)⁴⁸. Mikołaj Piotrowski, autor tekstu, omówił meble włoskie porównując je z innymi eksponatami ze znanych muzeów europejskich. Cytuje: „*Nawet w Muzeum Cluny szafa ta zajmowałaby miejsce honorowe*”⁴⁹. Wymieniane zostały obiekty zakupione ze zbiorów Pfalfiego, Cumberlanda i de Este, a wśród nich fotele z palmetami (46207/1-2), klęcznik (46205 MN) i szafka kredensowa (46204 MN). Artykuł ten opublikowano w jednym z najbardziej poczytnych czasopism krajowych, wielostronicowym, zawsze piszącym dużo o kulturze, ważnych wydarzeniach, zmianach, nowych tendencjach.

Naukowym omówieniem proveniencji i dekoracji mebli włoskich od Szwarca zajął się kustosz wawelski Stanisław Świerż-Zaleski, również po zakupie na Wawel dwudziestu dwóch różnych mebli (11 sztuk w 1932 r. i 10 sztuk w 1936 roku)⁵⁰. *Dla renesansu stanowi meble najwyższy wyraz sztuki. ...gromadzimy na Wawelu renesansowy mebel włoski, to wznawiamy tylko tradycje pałacu obu Zygmuntów*⁵¹. Tekst jego publikowany został w „Arkadach”, czołowym czasopiśmie o sztuce i wnętrzu, wyznaczającym trendy sztuki i rozpowszechniającym je w dwudziestoleciu międzywojennym. Opatrzony został ilustracjami bardzo dobrej, jak na te czasy, jakości.

⁴⁵ Antonii Strzalecki miał manię restaurowania i ulepszania antyków, zbroje i broń miał przeważnie uzupełniać przez siebie, co zresztą było modne i przyjęte w XIX wieku. /Viollet le Duc we Francji/, ale miał również i rzeczy intacte, pierwszorzędne. Władysław Płachciński, *Wspomnienia zbieracza*, Warszawa 1940 r., uzup. 1942 r., k. 6;

⁴⁶ Uniechowska (1961) s. 238 i 239.

⁴⁷ tamże, s. 303.

⁴⁸ Piotrowski (1925) s. 167-168.

⁴⁹ tamże, s. 168.

⁵⁰ Świerż-Zaleski (1936) s. 381-389.

⁵¹ tamże, s. 382.

Były także doniesienia w pismach muzealnych⁵².

**Szymon Szwarz w pamięci prof. Andrzeja Fischingera -
wywiad przeprowadzony w marcu 2004 roku⁵³**

Rozmowa ta potwierdziła większość przytoczonych powyżej hipotez dotyczących antykwarycznej działalności i współpracy muzeów polskich ze Szwarzem, jego znawstwa oraz rozumienia pojęcia oryginału. Ponieważ moje badania dotyczące Szwarza trwają, przez ostatnie lata dowiedziałam się wielu nowych faktów, nie mogłam już ich jednak skonfrontować ze wspomnieniami profesora, z powodu jego rychłej śmierci po udzieleniu tego wywiadu.

W jakich okolicznościach poznał Pan Szwarza?

Poznałem Szwarza, kiedy po wojnie starał się załatwić u nas swoje sprawy. Przed wojną kiedy w 1938 roku się przeniósł do Polski, przede wszystkim stacjonował w Warszawie. To co miał w Wiedniu w swoim antykwariacie przywiózł ze sobą do Polski i zdeponował w różnych miejscach: w zamku warszawskim (Zamek Królewski w Warszawie) i u nas (Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu). Potem trafił do Stanów Zjednoczonych i tam przetrwał wojnę. Po wojnie pisał do Szyszko-Bochusza w roku 1945 i 1946, chcąc wznowić współpracę⁵⁴. Oferował tanie przedmioty, które można było wówczas kupić na rynku amerykańskim. Były to łupy wojenne, przywiezione przez Niemców, którzy do Stanów uciekli. Nic niestety z tej współpracy nie wyniknęło, bo już nie mogło, z uwagi na sytuację polityczną. Nie było pieniędzy, ani możliwości, a Szyszko-Bohusz został usunięty już w 1946 roku. Potem zapadła długa cisza. Znowu zaczął przyjeżdżać do nas w latach 60-tych, aby uregulować sprawy depozytów. Wówczas stwierdziliśmy, które z depozytów wojnę przetrwały. Były i inne problemy. Jeszcze przed wojną Szwarz ściśle współpracował z krakowskim antykwariatem Abrahama i Józefa Szyglitzów, którzy interes prowadzili przy rynku. Trudno było stwierdzić, które z tych obiektów do kogo należały. Staramy się wyjaśnić kontrowersje na podstawie książki depozytowej. Było tam trochę mebli, trochę ceramiki, nie były to wybitne przedmioty. Ostatecznie sprawy te zostały uregulowane po jego śmierci z jego córką w 1988. Szalenie trudno było wycenić te depozyty, bo złotówka nie była wymienialna⁵⁵.

Czy Szwarz zdawał sobie sprawę jakie pod względem zabytkowości obiekty sprzedawał? Do pewnego stopnia sobie zdawał sprawę z wartości przedmiotów, ale przecież on nie miał studiów. Potrafił ocenić rzeczy, czy jest dobra, czy taka sobie, a on nosa miał. Wówczas nie uściślono jeszcze jaką rzecz należy uważać za oryginalną, a jaką nie. Poza tym zwłaszcza w meblach, takie przeróbki były nieuchronne. Nie oznacza to, że to były falsyfikaty. Były to meble z dorabianymi elementami. Oczywiście i u niego też się trafiały falsyfikaty. Jednakże kiedy popatrzy się na ofertę aukcyjną i katalogi antykwariatu Pollak i Winternitz, który był jego własnością i zapleczem, to widać jakie tam świetne rzeczy szły,

⁵² Lorenz (1938) s. 44.

⁵³ Wywiad został zarejestrowany w marcu 2004 roku. Zapis cyfrowy został ułożony i ułożony w pełne zdania, tak aby można je było zrozumieć. Niektóre z nagranych informacji zmieniły swoje miejsce w tekście, by tworzyć wraz z innymi większe całości.

⁵⁴ Szwarz i przed wojną współpracował z Szyszko-Bohuszem. Tamże.

⁵⁵ Szyglitzowi zapłacono w złotówkach i pozwolono za nie zrobić zakupy w Desie, a następnie wywieźć te przedmioty do Telawiwu, gdzie prowadził antykwariat. Córka Swarza nie prowadziła jednakże antykwariatu i takie załatwienie sprawy jej nie interesowało. Zapłacono jej ostatecznie w szylingach austriackich. Tamże.

jakie sprzedawano kolekcje. Przez ten antykwariat sprzedano na Wawel kurdybany od Wettinów z Moritzburga. Wettinowie nawet nie byli tego świadomi.

Antykwariaty miały wsparcie bankowe, korzystały z zabezpieczeń, pożyczaly pieniądze. Takich pożyczek Szwarzowi i Szyglitzom udzielał w Krakowie Bank Holtera. Budynek tego banku istnieje do dziś.

W dokumentach pojawia się informacja, że Szwarz miał kolekcję prywatną.

On nie był kolekcjonerem, był antykwariuszem. Każdy antykwariusz coś ma, trudno nazwać to kolekcjonerstwem. Oczywiście zdarzają się wśród antykwariuszy kolekcjonerzy, ale Szwarz nim nie był. Jego kolekcją był jego antykwariat.

Jakim był człowiekiem?

Szwarc był dobrym, życzliwym człowiekiem, także dla Wawelu, dużo rzeczy nam podarował. Oczywiście miał w wielu tych transakcjach interes, bo część z tych rzeczy trudno by mu było sprzedać na wolnym rynku, jak olbrzymich namiotów.

Czy obiekty sprzedawane do Państwa były w dobrym stanie zachowania?

Zwykle tak, były po konserwacji. W stanie do ekspozycji. Poza takimi naturalnie zniszczonymi, jak namioty czy zdjęte ze ścian kurdybany. Przed wojną nie było prawdziwych konserwatorów. Na Wawelu działał Szymborski, był dobrym fachowcem, umiał dorobić różne elementy.

Powyższy tekst nie ma na celu ani deprecjacji zakupionych od Szymona Szwarza do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie obiektów, ani tym bardziej działalności tego bardzo pracowitego antykwariusza⁵⁶. Moim zadaniem była jedynie analiza techniczna eksponatów w celu poznania ich czasu powstania i proveniencji⁵⁷. W ten sposób Szwarz uczy nas znawstwa w dziedzinie, w której sam był mistrzem.

6. Postument zakupiony z prywatnej kolekcji Sz.Szwarcza 28 kwietnia 1933 r., za 2500 zł (wycena M. Herodka); nr inw. 76488 MN; orzech, 110 x 56 x 47,5 cm: nabyty jako rzadki renesansowy wyrób włoski, Włochy (Wenecja?), XIX/XX w. Postument wykonany najprawdopodobniej w jednej z włoskich fabryk, produkujących meble artystyczne i stylowe oparte na wzorach renesansowych.



⁵⁶ Porównaj także zdjęcia w tekście S. Mieleżkiewicza i D. Gutkowskiej w niniejszym tomie.

⁵⁷ Colle (1996) s.140-143, 230-232, 244-246; Colle (2007) s. 332-333.

DWIE BAROKOWE KOMODY LOMBARDZKIE ZE ZBIORÓW
ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE*

W działającym od grudnia 1980 r., jako samodzielna instytucja muzealna, Zamku Królewskim w Warszawie zakup dwóch komód, charakterystycznych dla meblarstwa Lombardii w połowie XVIII stulecia, należał do pierwszych nabytków tworzonej kolekcji mebli¹. Komody odznaczają się bogatą dekoracją, wykonaną technikami intarsji i inkrustacji. Obie cechuje zasadniczo taka sama konstrukcja, a różnice w ich wymiarach są tak minimalne, że stają się niezauważalne dla oka². Meble pozornie tworzą parę, bowiem mają taki sam kształt, a także ściśle analogiczne profile barwionych na czarno listew cokołowych, podziałów międzyszufladowych i krawędzi drewnianych blatów (il. 1 i il. 2). Poszczególne cechy ich budowy i dekoracji wskazują, że powstały nie tylko według tego samego wzoru, ale i w tym samym, nieznanym warsztacie włoskim. Zamknięte, obie zdają się mieć takie same, przewidziane dla komód, zadania użytkowe. W rzeczywistości jeden z tych trzyszufladowych egzemplarzy pełni funkcję mebla do pracy. O jego głównym przeznaczeniu świadczy górna szuflada, która po wysunięciu i rozłożeniu lica, tworzy blat do pisania i kryje piórnik, wypełniony przegrodą poziomą i mniejszymi szufladami (il. 3).



1. Komoda barokowa, Lombardia, ok.poł. XVIII w.

Zamkowe komody mają charakterystyczne, pilastrowo ścięte narożniki przednie dekorowane intarsją o motywach roślinnych (il. 4). Faliście wygięte, wybrzuszone po środku lica szuflad ozdobiono bujną kompozycją roślinno-figuralną. Widoczny na szufladach rysunek intarsji w postaci barokowo obfitej wici roślinnej, złożonej z pędów akantu, kwiatów, łodyg i liści peonii

* Autorka składa bardzo serdeczne podziękowania panom kustoszowi Stefanowi Mieszkiewiczowi, kierownikowi Działu Mebli Muzeum Narodowego w Warszawie i Piotrowi Kubiakowi, plastykowi w Dziale Montażu Wystaw Zamku Królewskiego w Warszawie za koleżeńską i życzliwą pomoc w przygotowaniu materiału ilustracyjnego do niniejszego artykułu.

¹ Meble otrzymały kolejne numery zamkowego inwentarza muzealnego: komoda z blatem do pisania nr inw. ZKW/79 i komoda nr inw. ZKW/80; dotychczas nie były publikowane.

² Komoda nr inw. ZKW/79 o wymiarach: 93,5 x 139 x 72 cm; druga z nich, nr inw. ZKW/80 o wymiarach: 92,5 x 139,5 x 72 cm.



2. Komoda z blatem do pisania,
Lombardia, ok.poł. XVIII w.

oraz tulipanów został wypracowany w ciągu wielu lat rozbudowywania i doskonalenia pierwotnego, skromnego wzoru (il. 5). Główna dekoracja powtórzona na licu każdej szuflady, wykonana została techniką inkrustacji. Motywem zdobniczym stała się tu uskrzydłona postać kobieca, grająca na trąbie, którą umieszczono centralnie na licu każdej z trzech szuflad obu mebli, i która spina barwną kompozycję z fantazyjnych wici roślinnych w układzie antytetycznym (il. 6).

Najstarsze włoskie egzemplarze analogicznie zdobionych trzyszufladowych komód miały jeszcze wczesno-

barokowe, załamujące się pod kątem lica szuflad, na których występował typ dekoracji wicią roślinną i motywami figuralnymi w znacznie skromniejszej wersji o linearnym rysunku kompozycji³ (il. 7). Takie elementy zdobnicze były stosowane na szufladach mebli lombardzkich w 2 poł. XVII w. Podobna dekoracja cechuje inne komody wykonane w warsztatach na terenie Lombardii, przedstawiane w różnych publikacjach, a datowane bardzo ogólnie na wiek XVII. Kolejnym wyróżnikiem są podziały międzyszufladowe, podkreślane dekoracyjnymi listwami barwionymi na czarno⁴. Wspomniane cechy charakteryzują komodę lombardzką, datowaną na ok. 1680 r.⁵ (il. 8). Ma ona już rozbudowaną dekorację intarsją z wici roślinnej na licach szuflad, w którą wkomponowano wielokrotnie powtórzony techniką inkrustacji motyw putta⁶. W przywołanym przykładzie, odznaczającym się bogatą dekoracją brązami w postaci nakładanych barokowych okuć na przednich, ściętych narożnikach skrzyni mebla, kosztem kompozycji intarsją, występuje też nadzwyczaj interesująca forma złożonych sylwetek leżących lwów, którą przybrały przednie nogi komody. Jak się wydaje, motyw plastycznych lwów przeniesiony został bezpośrednio jeszcze z włoskiej skrzyni bądź cassapancy renesansowej i zastąpił tu czworokątne podpory, stosowane zazwyczaj w innych egzemplarzach analogicznych komód z XVII stulecia. W późniejszych egzemplarzach z XVIII w. wprowadzony został typ nogi tzw. konsolowej.

³ Montenegro (1998) s. 34.

⁴ tamże.

⁵ Miller (2006) s. 41. Do takich należy również komoda w: Rosa (1963) poz. kat. 115 i il. Przywołany przykład z katalogu Rosy cechuje połączenie bogatej barokowej dekoracji roślinno-figuralnej na licach szuflad z nadzwyczaj skromną dekoracją geometryczną na bokach komody.

⁶ Miller (2006) s. 41, podaje wymiary komody 94 x 145 x 72 cm, które są zbliżone do wymiarów analogicznych egzemplarzy lombardzkich, a także zbliżone do wymiarów omawianych komód ze zbiorów zamkowych, datowanych na ok. poł. XVIII w.

Charakterystyczny kształt komody ze ściętymi narożnikami, stosowany w warsztatach meblarskich Lombardii niezmiennie w XVIII w., poziome podziały mebla, podkreślone barwionymi na czarno listwami profilowymi, kompozycje z wici roślinnej spięte postaciami kobiecych sylwetek skrzydlatych geniuszy, a także sceny rodzajowe na obu drewnianych blatach, o których poniżej będzie mowa, pozwalają łączyć wykonanie pary zamkowych egzemplarzy z terenem Lombardii.



3. Komoda z blatem do pisania
- widok wnętrza mebla

Jak już wspomniano, komody zamkowe różnią się od siebie budową i funkcją górnej szuflady, natomiast wszystkie pozostałe elementy konstrukcji oba meble mają ściśle analogiczne i wykonane z drewna sosnowego. Plecy każdej z komód przygotowano z szerokich, poziomych desek sosnowych łączonych ze sobą sztorcami i zamocowano je do obu z użyciem drewnianych kołków. Listwy profilowe na krawędziach blatów, podziałów międzyszufladowych, listwy cokołowe i nogi sprzętów wykonano z barwionego na czarno drewna jabłoni. Obie komody zostały wyłożone fornirem z orzecha, palisandru, dębiny, jaworu, cisu, czereśni i jabłoni o grubości około 2,5-3 mm. Wspomniane gatunki drewna występują zarówno jako okleina skrzyń i blatów omawianych komód, jak i w ich dekoracjach intarsją.

Analiza porównawcza poszczególnych partii dekoracji zamkowych mebli dowodzi, że te zostały sztucznie połączone w parę. Warsztatowo wykonano je natomiast jako pojedyncze egzemplarze w oparciu o te same wzory. Wprawdzie najbardziej widoczne różnice dotyczą treści scen rodzajowych na blatach, co jest naturalne i zawsze charakterystyczne dla każdej pary mebli, a więc nie przesądza o ich wtórnym połączeniu w parę, jednak inne cechy w postaci odmiennych rozwiązań dekoracyjnych i materiałowych w analogicznych partiach dekoracji tych obiektów wskazują na warsztatowe wykonanie zamkowych komód jako pojedynczych egzemplarzy mebli.

W poszczególnych częściach analogicznej dekoracji intarsją wprowadzono inne gatunki drewna, co przyniosło zdecydowane różnice kolorystyczne, wynikające z naturalnych właściwości i naturalnej kolorystyki użytych do wykonania intarsji materiałów. W dekoracji roślinnej szuflady jednej z zamkowych komód zastosowano dodatkowo barwienie forniru, stąd kolorystyka tego mebla, po wprowadzeniu zieleni łądy kwiatowych i liści oraz cynobru kwiatów peonii, stała się zdecydowanie bardziej intensywna i wyrazista, niż w przypadku drugiego z omawianych egzemplarzy⁷. Wić roślinno-kwiatowa na licach szuflady tejże komody wykonana została na tle forniru z ciemnego orzecha, podczas gdy analogiczna dekoracja na szufladach drugiej komody z blatem do pisania występuje na nieomal czarnym tle forniru z palisandru (zob.: il. 5). Kompozycja roślinno-figuralna na licu każdej szuflady komody ujęta została szeroką ramką z podwójnej wąskiej żyłki

⁷ Dekoracja komody nr inw. ZKW/80.

intarsją, natomiast w przypadku komody z blatem do pisania zastosowano ramki z pojedynczej cienkiej żyłki. Inna jest także w obu przypadkach wielkość samego rysunku tego wzoru, co przynosi odmienne wrażenia wizualne.



4. Fragmenty dekoracji narożników analizowanych komód

Różnice są również wyraźnie widoczne w dekoracji boków obu mebli. Intarsje kwiatowe w postaci stylizowanych medalionów na rzucie owalu mają tła z innych gatunków forniru (il. 9). W dekoracji tła intarsji na bokach komody z blatem do pisania zastosowano dębinę barwioną na czarno. Tło analogicznej dekoracji na drugiej komodzie wykonano z przyciemnianego forniru z orzecha. Kompozycja na bokach komody z blatem do pisania, do której wprowadzono dwa odcienie cynobru kwiatów peonii i tulipanów, a także zieleni łodyg i liści oraz czerń tła jest znacznie bardziej wyrazista i efektowna, niż intarsje na bokach drugiej komody. Jednocześnie w obu przypadkach dekoracje różnią się od siebie samym układem kompozycji, powstałym poprzez zastosowanie prostego zabiegu lustrzanego odbicia tego samego wzoru. Różnice występują także w prostokątnych obramieniach medalionów, podkreślających kształt boków mebli. W przypadku komody z blatem do pisania zastosowano ramę z podwójnej, cienkiej żyłki intarsją, a na bokach drugiego mebla występuje ten sam typ dekoracji w postaci pojedynczych obramień z szerokiej żyłki.

Wszystkie kobiece postacie skrzydlatych geniuszy z trąbami, umieszczone centralnie na licach szuflad zamkowej komody zostały wykonane techniką inkrustacji z kości słoniowej i cyny oraz intarsją z forniru czereśni, którego użyto na skrzydła⁸. Ich przemienny układ na poszczególnych szufladach, charakterystyczny

dla lombardzkich dekoracji, uzyskano w wyniku wprowadzenia odwróconego wzoru. Skrzydlate postacie na tej komodzie, niezależnie od poziomego uzyskanego efektu finalnego, mają rytowane, jak również lawowane światłocieniowo twarze i sylwetki. Analogiczne motywy na komodzie z blatem do pisania ze zbiorów Zamku zostały wykonane z kości słoniowej i drewna. Mają trąby i skrzydła z dębiny i podpalanej czereśni intarsją, napuszczaną tuszem dla uzyskania większej precyzji rysunku. Same postacie na tym meblu są bardziej płaskie i schematyczne, co może zdradzać rękę innego wykonawcy na terenie tej samej pracowni (zob.: il. 6). Bliźniaczy układ skrzydlatych geniuszy na obu meblach zdaje się być kolejnym argumentem potwierdzającym tezę, że analizowane egzemplarze nie są parą mebli. W przeciwnym przypadku układ omawianego motywu na jednym z mebli byłby odwrotny, a twarze postaci na licach górnych szuflad obu komód zamkowych skierowane ku sobie.

⁸ Chodzi tu o komodę nr inw. ZKW/80.



5. Fragmenty dekoracji lica szuflad analizowanych komód

6. Fragmenty środkowej części lica szuflad analizowanych komód

Najbardziej interesująca jest dekoracja blatów obu zamkowych mebli, wykonana techniką intarsji i inkrustacji (il. 10). Całość każdej z tych kompozycji zamknięta została ramą intarsji szeroką żyłką, w przypadku trzyszufladowej komody, i podwójną ramą z cienkiej żyłki intarsją na blacie komody z płytą do pisania. Na obu meblach, wytyczone ramami płaszczyzny, powtarzają kształt blatów, z przodu faliście wyciętych i wybrzuszonych po środku, ze ściętymi przednimi narożnikami. Na każdym blacie znalazła się, centralnie umieszczona, główna scena rodzajowa zrealizowana w dużym polu o faliście symetrycznym rysunku na planie owalu, a po obu bokach falistymi liniami wytyczono symetrycznie po trzy pola dla kompozycji z fantazyjnie wygiętych wici roślinnych, wzbogaconych kwiatami tulipanów i peonii (il. 11).

Główne przedstawienie na blacie trzyszufladowej komody, skomponowane na tle płatów fornirow z czereśni, prezentuje scenę batalistyczną (il. 12). W tym przypadku dekoracja została częściowo zrealizowana techniką inkrustacji, bowiem twarze i ręce wszystkich postaci biorących udział w bitwie wykonano z kości słoniowej, natomiast miecze, tarcze i końskie podkowki ze stopu cyny. Wszystkie pozostałe fragmenty kompozycji są dekorowane intarsją z różnych gatunków fornirow. Scena przedstawia moment bitwy, w której udział biorą konni i piesi. Widoczne są sylwetki koni skreślonych w dynamicznym ruchu, a także postacie jeźdźców i pieszych ze sztandarami i mieczami. Można

rozróżnić strony walczące po strojach. Część uzbrojonych postaci ma nakrycia głów z pióropuszcami, inni skromne kapelusze. Ciemne sylwetki zbrojnych i zwierząt, wykonane z kilku gatunków forniru podbarwianego na różne odcienie brązu, nadzwyczaj wyraziście rysują się na złocistym tle kompozycji⁹.

W XVIII stuleciu obraz jeźdźca na koniu był już trwale wpisany do szerokiego zestawu elementów zdobniczych, spopularyzowanych w Europie dla potrzeb meblarstwa. Motyw walczącego jeźdźca na koniu, a także motyw samego konia stosowano już w sztuce zdobniczej powszechnie w XVII stuleciu od południowych terenów Europy aż po kraje nadbałtyckie¹⁰.



7. Komoda, Lombardia, koniec XVII w.



8. Komoda, Lombardia, ok.1680

⁹ U dołu kompozycji znajduje się, wypełniony wtórnie fornirem, kontur pustej obecnie tarczy herbowej. Dziś nie wiadomo, jaką informację mógł nieść pierwotnie ten niezachowany fragment dekoracji blatu.

¹⁰ Betlejewska (2004) s. 100, zamieszcza przykład wczesnej skrzynki wykonanej w Elblągu, w 2 ćw. XVII w., zdobionej na wieku i na przedniej ścianie intarsją motywem jeźdźca na koniu w dwu nieco zmienionych kompozycjach.



9. Dekoracja intarsją na bokach analizowanych komód

Sam sposób przedstawienia postaci jeźdźców na blacie zamkowej komody jest wynikiem wcześniejszego stopniowego kształtowania i wprowadzania w XVI i XVII w. pewnych układów graficznych sylwetki jeźdźca na koniu, które były później powielane i nabrały znaczenia wzornikowych schematów w związku z powszechnie panującą w Europie - w XVI, XVII, a nawet jeszcze i w 1 poł. XVIII w. - modą na portrety konne i pomniki, a zwłaszcza na graficzne wizerunki konne panujących. Zamawiali je monarchowie i arystokraci dla celów propagandowych. Innym bodźcem dla dalszego rozwoju palety wzorów do przedstawień batalistycznych były ważne wydarzenia polityczne w ówczesnej Europie. Do takich należały wygrane wojny, sławne bitwy, a niekiedy nawet i lokalne potyczki, które z jakichś względów nabrały szerszego rozgłosu. Do wąskiego grona niewątpliwych prekursorów portretów konnych i przedstawień jeźdźców zalicza się dziś holenderskiego malarza i rysownika Jana van der Straeta, (1523-1605), zwanego Stradanusem, i włoskiego sztycharza, Antonia Tempestę¹¹. W imponującym dorobku prac rysunkowych Stradanusa znalazła się seria dwunastu konnych przedstawień cesarzy, które miały donieść wpływ na ukształtowanie i późniejszy rozwój portretu konnego w Europie, a także stały się wzorami dla wielu przedstawień jeźdźców. Badacz zagadnienia M. Morka zwraca uwagę na wyjątkową popularność jednego z typów przedstawień konnych autorstwa Stradanusa. Chodzi tu o postać jeźdźca na wspiętym koniu, odwróconego twarzą w kierunku widza i ukazanego w trzech czwartych od tyłu¹². Morka stwierdza, że

¹¹ Morka (1986) s. 65-67.

¹² tamże, s. 68.



10. Dekoracja intarsją na blatach analizowanych komód

ostała wykonana na tle ciemnego forniru z palisandru (il. 13). Centralną jej postacią stała się personifikacja Flory. Scena rozgrywa się w przestrzennym pejzażu architektonicznym. W środkowej części kompozycji widoczna jest siedząca postać kobieca oparta plecami o łódź, wyciągniętą na ląd. Postać w wieńcu z kwiatów na skroniach, ubrana w antyczny strój, pończochy i sandały, w prawej dłoni trzyma kwiat, a lewą obejmuje kosz z kwiatami. Suknia jej skrywa lewą pierś, natomiast prawa odsłonięta jest symbolem obfitości i płodności. Scena na blacie ma bogatą symbolikę alegoryczną, bowiem główna bohaterka posiada szeroki zespół różnorodnych atrybutów identyfikujących jej postać¹³. Symbolika przedstawienia jest złożona, ponieważ większość przedmiotów otaczających boginię charakteryzuje się wieloznacznością niesionych treści. Flora, w mitologii rzymskiej bogini rozkwitu, urodzaju i nowego życia, pokazana została w wieńcu z kwiatów, symbolizującym niepokonaną radość życia, z kwiatem w dłoni, jej atrybutem identyfikującym, w pejzażu wśród cyprysów. Te są wprawdzie symbolami życia i płodności, ale także i smutku, wpleczonego w wieczną troskę. Bogini oparta jest o burtę łodzi, która stała się tu zarówno widowym wyrazem jej boskiej nieśmiertelności, jak też czytelnym symbolem życia i płodności. W przypadku przedstawienia Flory na lombardzkim meblu ze zbiorów zamkowych ważnego znaczenia symbolicznego nabrała łódź na lądzie, która zapewne ma tu również odzwierciedlać ówczesną skomplikowaną sytuację polityczną Lombardii, związaną z brakiem suwerenności. Nad głową bogini, z lewej strony, widoczny jest medalion z popiersiem męskim w wieńcu laurowym, pod którym na rozwiniętej wstędze widnieje napis „S P R M”¹⁵. Litery są obecnie mało czytelne i częściowo wytarte,

wspomniany wzór Stradanusa był stosowany jeszcze w poł. XVIII w. bez świadomości autorstwa pierwowzoru¹³. Analogiczny układ centralnej postaci konnej występuje w scenie batalistycznej na blacie zamkowej komody, z tą różnicą, że twarz walczącego zasłonięta jest dużym kapeluszem. Zbieżność ta nie musi oznaczać jednak bezpośredniej inspiracji nieznanego ebenisty pracą Stradanusa.

Dekoracja intarsją i inkrustacją na blacie drugiej komody z płytą do pisania przedstawia scenę alegoryczną, która zo-

¹³ Morka (1986) s. 68.

¹⁴ Omówienie symboliki atrybutów Flory opracowano w oparciu o: Kopaliński (1991) s. 184, 188, 213, 214.

¹⁵ Chodzi o dawną rzymską tradycję ideowo zawartą w literach „S P Q R”, której znaczenie zamieszcza Kopaliński (1985) s. 1017, 1094, a która oznacza odwołanie się do nietykalności obywatelskiej i jurysdykcji rzymskiej od sądów cudzoziemskich.

a zwłaszcza ostatnia z nich, która może być również literą „N”. Na ich podstawie trudno pokusić się o podejmowanie udanej próby odczytania przesłania nieznanego włoskiego ebenisty z Lombardii. Z drugiej jednak strony nasuwa się pewne skojarzenie z dawną rzymską tradycją, która gwarantowała obywatelom rzymskim sprawiedliwość sądów i zachowanie praw obywatelskich w przypadku niewoli. Ta część dekoracji w powiązaniu z symboliką motywów łodzi na lądzie i cyprysów może w sposób przenośny obrazować lęki i niepokoje Lombardczyków pozbawionych pełnej suwerenności. Należy jednak wyraźnie zaakcentować, że jest to jedynie hipotetyczna interpretacja tej części nie do końca czytelnej kompozycji alegorycznej.



11. Fragment dekoracji intarsją bocznych części blatów analizowanych komód

12. Personifikacja Flory na blacie komody

Przedstawienie Flory na blacie komody symbolizuje niewątpliwie bujny rozkwit rolnictwa i odnosi się bezpośrednio do doniosłych wydarzeń gospodarczych w Lombardii, jakie nastąpiły tam w latach 30. i 40. XVIII w., kiedy to pod protektoratem Austriaków wprowadzone zostały reformy rolne, niosące w skutkach dynamiczny rozwój rolnictwa, ogrodnictwa i handlu płodami rolnymi¹⁶. Te zaś dziedziny gospodarki stały się skuteczną dźwignią dla ogólnego wzrostu poziomu życia mieszkańców całej prowincji. Lombardia zaczęła rozwijać się w owym czasie znacznie szybciej, niż pozostałe prowincje włoskie.



13. Scena Bitwy na blacie komody

¹⁶ O sytuacji politycznej i gospodarczej Lombardii zob.: Procacci (1970) s. 237-254.

Na boku jednej z komód widnieje napis „I. Cz.”, wykonany białą farbą olejną¹⁷. Oznacza on dawną przynależność obu mebli do kolekcji Izydora Czosnowskiego, o którym zachowało się niewiele informacji¹⁸. Izydor Czosnowski urodził się w 1857 r. jako jedno z sześciorga dzieci Jana i Marii z Jełowickich¹⁹. Jego ojciec, urodzony w 1791 r., Jan Czosnowski pełnił funkcję marszałka powiatu krzemienieckiego. Jego dziadem był Jan Czosnowski herbu Kolumna²⁰, syn kasztelana wyszogrodzkiego, urodzony około 1724 r., a babką Tekla Skarbkówna, wywodząca się zestarego hrabiowskiego rodu. W 1760 r. tenże przodek Izydora Czosnowskiego uzyskał stopień pułkownika wojsk koronnych. W 1763 r. został starostą winnickim, a następnie w 1765 r. starostą ceceniowskim. Od 1766 r. pełnił funkcję szambelana króla Stanisława Augusta Poniatowskiego i wraz z małżonką, Teresą z Garczyńskich, otrzymał majątek Pisarzówkę w powiecie krzemienieckim. W 1791 r. został odznaczony przez króla orderem św. Stanisława.

O samym Izydorze Czosnowskim wiadomo, że wstąpił w związek małżeński z Marią de Lenval²¹. Ich ślub odbył się w Wiedniu, w 1893 r. Czosnowski osiadł na stałe w Rzymie, gdzie - będąc właścicielem kilku kamienic i używając nazwiska Colonna Czosnowski - wiodł wygodne i dostatnie życie. Małżeństwo z bogatą baronówną przyniosło Czosnowskiemu nie tylko majątek, ale i potomstwo w postaci dwóch córek, Heleny i Marii, oraz syna, Leona²², który de facto był ostatnim użytkownikiem i właścicielem pary lombardzkich komód, zanim stały się one własnością muzealną. Izydor Czosnowski zmarł w Rzymie w 1934 r., a Leon Czosnowski, który odziedziczył meble po ojcu, osiadł wówczas na stałe w Laskach pod Warszawą.

Widoczny odręczny napis „L.Cz.” białą farbą olejną na boku drugiej komody, ze sceną batalistyczną na blacie, odnosi się już do Leona Czosnowskiego²³ (il. 14). O synu Izydora Czosnowskiego zachowało się nieco więcej informacji²⁴. Wiadomo, że był człowiekiem nad wyraz skromnym i pobożnym. Od 1925 r. należał do „Kółka” ks. Władysława Korniłowicza. Działał też w Towarzystwie Opieki nad Ociemniałymi w Laskach i w Domu Rekreacyjnym. Do wybuchu II wojny św. pracował w czasopiśmie „Verbum”²⁵. W 1939 r.

¹⁷ Napis wykonany w górnym lewym rogu lewego boku komody z blatem do pisania nr inw ZKW/79.

¹⁸ Dzięki wyjątkowej uprzejmości pani Elżbiety Morawskiej-Sawa, wieloletniego pracownika Towarzystwa Opieki nad Ociemniałymi w Laskach możliwe stało się pozyskanie podstawowych informacji dotyczących Izydora Czosnowskiego, który był przedostatnim właścicielem zakupionych do Zamku komód, a także informacje dotyczące jego syna, Leona, za co autorka niniejszego artykułu składa serdeczne podziękowania.

¹⁹ Boniecki IV (1901) s. 28.

²⁰ Niesiecki VIII (1841) s. 113, podaje za Paprockim, że herb Kolumna przeniesiony został z Włoch. Opis herbu, cytując: „w polu czerwonym kamienny słup, na wierzchu którego złota korona”.

²¹ Boniecki IV (1901) s. 28.

²² Tamże. Boniecki błędnie podaje imię Franciszek jako imię syna Izydora Czosnowskiego. Wymienia też nazwisko hr. Marii Puzyny z Narola w Galicji, która miała być żoną młodszego Czosnowskiego. Wiadomo tymczasem, że synem Izydora był Leon Czosnowski (1898-1981), który przez całe życie pozostawał w stanie bezżennym. Wspomniany błąd w pracy Bonieckiego był nawet w pewnym sensie proroczy, bowiem Leon Czosnowski przyszedł do III Zakonu św. Franciszka. Jednocześnie można sprawdzić również informacje dotyczące właścicieli majątku Narol w: Aftanazy 6 (1995) s. 144. Autor ten wymienia innych, niż Czosnowscy, spadkobierców Juliana Puzyny, który po śmierci pierwszej żony, Marii (1845-1879), przekazał Narol córce Jadwidze, urodzonej w 1872 r. Ta poślubiła Władysława hr. Korytowskiego. Do września 1939 r. Jadwiga z Puzynów hr. Korytowska była właścicielką majątku i rezydencji Narol.

²³ Napis w górnym lewym rogu prawego boku komody nr inw. ZKW/80.

²⁴ Mazowiecki (oprac. 2000) s. 423.

²⁵ Kwartalnik „Verbum” ukazywał się w latach 1934-39 jako pismo skupiające inteligencję katolicką, działającą na rzecz odnowy życia religijnego i kształtowania kultury w duchu filozofii chrześcijańskiej. Z pismem związani byli: K. Górski, ks. W. Korniłowicz, Z. Kossak-Szczucka, J. Liebert, J.M. Bocheński i in.



14. Znak własnościowy Leona Czosnowskiego na boku komody

podzielił los wielu Polaków, kiedy to został zmobilizowany i znalazł się w Związku Radzieckim, gdzie trafił do łagru. Rosję opuścił z armią gen. Władysława Andersa. Po wojnie przebywał w Londynie, przez wiele lat pełniąc funkcję sekretarza generalnego Veritas Foundation Publication Centre²⁶.

Komody Leona Czosnowskiego przetrwały natomiast w Łaskach II wojnę światową, co wydaje się wyjątkowym zrzędzeniem losu ze względu na ogrom zniszczeń wojennych, jakim uległ cały Zakład²⁷. Placówka ta była bezpośrednim terenem zaciętych walk podczas kampanii wrześniowej 1939 r. i wię-

kszość budynków, należących do Łasek, została wówczas w poważnym stopniu zniszczona, niektóre nawet w 80%. Leon Czosnowski powrócił do Łasek dopiero w 1976 r. i mieszkał tam do śmierci. Jego spadkobiercy od razu, w 1981 r., sprzedali oba meble do tworzonej w Zamku kolekcji.

Zakupione do zbiorów zamkowych komody wymagały gruntownej konserwacji. W 1982 r. prace konserwatorskie na zlecenie Zamku zostały przeprowadzone przez Pracownię Konserwacji Wyrobów Rzemiosła Artystycznego w Krakowie²⁸. Stan zachowania mebli wymagał wykonania szczegółowych badań wstępnych i inwentaryzacji poszczególnych fragmentów dekoracji. Komody miały bowiem uszkodzone nie tylko same konstrukcje, ale także i ubytki forniru na niektórych powierzchniach dekoracji intarsją i inkrustacją. Fornir wykazywał silne tendencje do złuszczenia. Doprowadzenie mebli do obecnego stanu było możliwe dzięki zachowanym partiom dekoracji i zachowanym śladom, które pozwoliły na wierne uzupełnienia brakujących elementów zdobniczych przy zastosowaniu powtórzenia pierwotnie użytych materiałów. Poważnie wypaczone były drewniane blaty obu mebli, które prostowano metodą szpanowania. Przywrócenie komodom pierwotnej kolorystyki stało się możliwe dzięki dobrze zachowanym partiom zieleni i cynobru w kompozycjach dekoracji roślinnej, a także wyraźnie zachowanym czerniom w tłach intarsji. Postacie figuralne wykonane z kości słoniowej są rytowane, co pozwoliło odzyskać dawny rysunek i charakter postaci dzięki ponownemu wykonaniu wytartego lawowania. Ocalały również oryginalne zamki mebli, większość oryginalnych szyldów i uchwyty szuflad. Brakujące trzy szyldy zostały odtworzone według zachowanego wzoru. Zrekonstruowano całkowicie zniszczoną konstrukcję piórnika komody z blatem do pisania w oparciu o czytelne ślady pierwotnej budowy

²⁶ „Veritas” założona w Londynie, w 1947 r., Fundacja wydająca publikacje książkowe i czasopisma religijne, filozoficzne, historyczne i literackie dla dorosłych, a także mająca w profilu swojej działalności wydawnictwa dla dzieci i młodzieży.

²⁷ Morawski (2000) s. 143.

²⁸ Pracownia ta, kierowana wówczas przez Stanisława Paciorka, należała do Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków Oddział w Krakowie. Konserwację komody-biurka nr inw. ZKW/79 przeprowadził Tadeusz Fabian, a wszelkie prace przy konserwacji komody nr inw. ZKW/80 wykonał Bolesław Piwowarczyk. Dokumentację konserwatorską, która znajduje się w Zamku Królewskim w Warszawie sporządziła Małgorzata Skrętowa.



15. Mechanizm do otwierania i podtrzymywania lica szuflady komody

i zachowany fragment jego szuflady. W swojej oryginalnej postaci zachował się natomiast nadzwyczaj prosty i funkcjonalny mechanizm, tzw. zawias ćwierćkolisty, służący do otwierania i podtrzymywania lica szuflady tejże komody (il. 15).

W końcu 1982 r. obie komody zostały włączone do stałego wyposażenia Galerii Owalnej Zamku i od tego czasu prezentowane są publiczności.

Jednorodne warsztatowo, ściśle analogicznie zdobione intarsją i inkrustacją, są typowymi przykładami mebli pałacowych w Europie około połowy XVIII w. Podobne sprzęty bywały wówczas na dworach w Wiedniu, Berlinie, czy w Dreźnie. Stąd, komody

znakomicie wpisały się w wyposażenie Galerii Owalnej Zamku. Sceny na ich blatach wprawdzie prezentują obrazy z historii dalekiej Lombardii, a każda z nich należy do odmiennego typu przedstawień, mogą jednak z powodzeniem zapowiadać zwiędzającym szeroką tematykę ważnych dla Rzeczy-

pospolitej w 2. poł. XVIII stulecia spraw i wątków, poruszanych w treści alegorycznych przedstawień w Apartamencie Króla i w Apartamencie Wielkim Zamku, a zwłaszcza na, przygotowanych dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, plafonach według projektów Bacciarellego w Sali Dawnej Audiencjonalnej i w Sali Wielkiej. Na plafonie tej ostatniej, półnaga postać staroitalskiej bogini Flory unosi się w bezkresnych przestworzach i rozrzuca pęki kwiatów.

Wykaz i źródła ilustracji

1. Komoda barokowa ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie, Lombardia, ok. poł. XVIII w. nr inw. ZKW/80. Widok ogólny. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
2. Komoda z blatem do pisania ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie, Lombardia, ok. poł. XVIII w., nr inw. ZKW/79. Widok ogólny. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
3. Komoda z blatem do pisania. Widok wnętrza mebla. *Fot. P. Kubiak*
4. Fragment dekoracji ściętego narożnika komody nr inw. ZKW/80 i analogiczny fragment komody nr inw. ZKW/79. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
5. Fragment lica szuflady komody nr inw. ZKW/79 dekoracją w postaci wici roślinnej. Poniżej analogiczny fragment komody nr inw. ZKW/80. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
6. Fragment dekoracji środkowej części lica szuflady komody nr inw. ZKW/79. Poniżej analogiczny fragment komody nr inw. ZKW/80. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
7. Komoda, Lombardia, k. XVII w. Dekoracja przodu mebla z widoczną wicią roślinną na licach szuflad. Repr. za: Montenegro (1998) il. s. 34. *Fot. P. Kubiak*
8. Komoda, Lombardia, ok. 1680. Dekoracja przodu mebla z widoczną rozbudowaną wicią roślinną na licach szuflad. Repr. za: Miller (2006) s. 41. *Fot. P. Kubiak*
9. Dekoracja intarsją na boku komody nr inw. ZKW/79 i na boku komody nr inw. ZKW/80. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
10. Dekoracja intarsją na blacie komody nr inw. ZKW/79. Poniżej analogiczna dekoracja blatu komody nr inw. ZKW/80. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
11. Fragment dekoracji intarsją w bocznej części blatu komody nr inw. ZKW/80. Poniżej analogiczny fragment dekoracji blatu komody nr inw. ZKW/79. *Fot. P. Kubiak*
12. Przedstawienie personifikacji Flory na blacie komody nr inw. ZKW/79. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
13. Scena Bitwy na blacie komody nr inw. ZKW/80. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
14. Znak własnościowy Leona Czosnowskiego na prawym boku komody nr inw. ZKW/80. *Fot. S. Mieleszkiewicz*
15. Mechanizm do otwierania i podtrzymywania lica szuflady komody nr inw. ZKW/79. *Fot. P. Kubiak*

WOJSKOWI I INŻYNIEROWIE WŁOSCY W POLSCE W XVI-XVII WIEKU

I

Obecność włoskich wojskowych w oddziałach polskich i litewskich od XVI do XVII wieku miała charakter jednostkowy. Pojedynczy oficerowie służyli w czasie wojen moskiewskich króla Stefana Batorego i w czasie kampanii za panowania króla Zygmunta III Wazy. Wśród nich największy rozgłos zdobyli: **Domenico Mor**, a w połowie XVII wieku, **Giovanni Battista Roselli**, pułkownik **Colalto** oraz **Giovanni Paolo Cellari** (zm. 1664 r.). Włoskie talenty w dziedzinie wojskowości objawiły się na ziemiach polskich przede wszystkim w zakresie inżynierii wojskowej, a dokładniej, w dziedzinie sztuki budowy fortyfikacji i rzemiośle ludwisarsko-artyleryjskim.

Architektem wojskowym działającym w Polsce za panowania Stefana Batorego był m.in. **Simone Genga** (1530-1596) z Urbino gdzie zdobył on wykształcenie fortyfikacyjne w słynnej szkole fortyfikatorów, której patronowali książęta Della Rovere (Genga był uczniem szkoły Francesca Marii Della Rovere księcia Urbino, pracował m.in. w Sienie, Grosseto, Montalcino i Radicofani). S. Genga przez dwadzieścia lat służył władzom Toskanii. Od 1573 r. fortyfikował, wraz z bratem Fabio, na polecenie cesarza Maksymiliana II, twierdzę w Grazu, a następnie przeniósł się do Siedmiogrodu, gdzie przejął budowę twierdzy w Wielkim Waradynie (1574 r.). Stąd w otoczeniu Stefana Batorego przybył do Polski. Pierwszym zadaniem S. Gengi była budowa i modernizacja twierdzy na kresach południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w latach 1577-1580¹.

S. Genga uczestniczył także w kampaniach moskiewskich Stefana Batorego, w tym w oblężeniach Wielkich Łuk i Pskowa. Po wojnie pozostał w Inflantach. W latach 1584-1587 zbudował najsilniejszą twierdzę w tych stronach, Dynemunt (Dünamünde), wzmacniając kolistymi bastionami stary zamek typu krzyżackiego. Po śmierci Stefana Batorego, nie mogąc doczekać się zaległej wypłaty, wrócił do Siedmiogrodu na służbę do księcia Zygmunta Batorego. Kontynuował tam rozpoczęte prace w Wielkim Waradynie. Tutaj też zmarł w 1596 roku.

Jak oceniał jego działalność fortyfikacyjną S. Herbst, S. Genga był: „*zdatnym technikiem wojskowym (...), nie nadążał [jednak] za rozwojem sztuki fortyfikacyjnej we Włoszech, przez dziesiątki lat powtarzając przestarzałe formy architektury wojskowej z początków XVI stulecia*”².

Kolejnym włoskim inżynierem- fortyfikatorem, działającym u boku króla Stefana Batorego był pochodzący z Camerino, **Dominik Ridolfino** (1533-1584). Przybył on do Krakowa po zawarciu umowy z królem Stefanem Batorem 5 II 1580 r. Zwerbowano go z Republiki Weneckiej, gdzie pozostawał na usługach u znanego kondotiera Latino Orsiniego (Ursiniego), walczącego z Turkami o Kandię na Krecie³.

¹ Herbst (1948-1958) s. 385; Tygielski (2005) s. 272-273.

² Herbst (1948-1958) s. 385.

³ Besala (1992) s. 297.

D. Ridolfino czynny był jako inżynier podczas oblężenia Wielicza (zdobytego podczas wojny moskiewskiej 5 VIII 1580 r.) oraz podczas zdobywania Wielkich Łuk. Po tym oblężeniu otrzymał patent pułkownika wojsk koronnych. Wspólnie ze swoim pomocnikiem **Herculo Rosenim**, współpracował także z kanclerzem Janem Zamoyskim (1542-1605)⁴.

Po zakończeniu drugiej kampanii moskiewskiej **D. Ridolfino** w 1581 r. został wyznaczony przez króla do przeprowadzenia inspekcji wznoszonych obwarowań Wielkiego Waradynu [obecnie Oradea] w Siedmiogrodzie z zadaniem „upatrzenia [także] w twierdzy punktu najdogodniejszego na wystawienie fabryk prochu”. W ocenie fachowców **D. Ridolfino** był najwybitniejszym cudzoziemskim inżynierem w XVI wiecznej Polsce. Należy dodać, że listy **D. Ridolfino**, pisane podczas pobytu w Polsce i na Węgrzech, stanowią nieocenione źródło przybliżające osobę króla **Stefana Batorego**, albowiem **D. Ridolfino** pozostawał jednym z najbardziej zaufanych włoskich współpracowników króla polskiego⁵. **D. Ridolfino** zmarł w 1584 roku w Wielkim Waradynie jako naczelny inżynier tamtejszej twierdzy.

Obok wyżej wymienionych inżynierów fortyfikatorów w kręgu króla **Stefana Batorego** pracowali także tacy znakomici budowniczowie fortyfikacji jak: **Giacomo Barozzi da Vignola**, **Pasquale** i **Antonio Cicogna** oraz **Octavio Baldigara**.

II

Niewątpliwie wyjątkowymi ludźmi przybyłymi z Włoch w XVI i XVII wieku, byli architekci **Bernardo Morando** (ok. 1540-1600/1601) i inżynier wojskowy **Adrea dell Aqua** (ur. ok. 1580). Obaj praktycznie przez całe aktywne życie związani byli z rodem Zamoyskich.

Bernardo Morando, nieprzeciętny inżynier, pochodzący z Wenecji lub Padwy, przybył do Polski już jako wykształcony architekt. Od ok. 1569 roku pracował przy rozbudowie zamku królewskiego w Warszawie i przy innych królewskich budowlach, również przy kolegiacie św. Jana. Następnie przeniósł się do Lwowa. Tam 1 VII 1578 roku Jan Zamoyski zawarł z nim umowę na budowę rezydencji w swoich dobrach rodowych w ziemi chełmskiej. **B. Morando** związał się odtąd z jedną, ale to unikalną inwestycją, jaką była budowa nie tylko rezydencji **J. Zamoyskiego**, ale także całego miasta nazwanego „Nowym Zamościem”. Przez następne 22 lata **B. Morando** realizował to skomplikowane i składające się z wielu elementów, zamówienie. Będąc jednocześnie projektantem i wykonawcą, a zarazem przedsiębiorcą budowlanym zatrudniającym kamieniarzy, murarzy i innych specjalistów. **B. Morando** miał wyjątkową możliwość zaprojektowania i budowy całego miasta, od kompozycji przestrzennej poprzez realizację budowli wewnątrz miasta, a skończywszy na fortyfikacjach Zamościa i bramach wjazdowych. Z Zamościem związał się **B. Morando** na stałe, tutaj założył rodzinę, nabył nieruchomości był rajcą i burmistrzem (1591-1593 r.).

Obok wielu wybitnych realizacji architektonicznych dokonanych w Zamościu przez **B. Morando**, realizacja zamojskich fortyfikacji wysuwa go na czoło ówczesnych architektów wojskowych. Pracując w Zamościu **B. Morando** ok. 1589 roku kierował także modernizacją fortyfikacji Lwowa. Przypisuje się mu także rozplanowanie Tomaszowa w dobrach Ordynacji Zamojskiej, nieopodal Zamościa, oraz realizację fortyfikacji Szarogrodu, stanowiącego centrum podolskich posiadłości rodu Zamoyskich⁶.

⁴ Zarębska (1964) s. 265-267; Gruszecki (1983) s. 34-36; Bernatowicz (1998) s. 17; Tygielski (2005) s. 273.

⁵ Besala (1992) s. 297 passim; K. Th. (1878) s. 734.; Sobieszczański (1849) s. 141, 208.

⁶ Kowalczyk (1976) s. 693; Kędziora (2001) s. 232; Tygielski (2005) s. 225; zob. Łoza (1954).

O pokolenie młodszy, Andrea dell Aqua (ur. ok. 1580 r.), szlachcic wenecki, który przybył do Polski w 1613 roku, był zatrudniony kolejno na magnackich dworach: Sieniawskich, Zamoyskich i Koniecpolskich. Pozostawał też w służbie królewskiej Zygmunta III i Władysława IV Wazy⁷. Po przybyciu do Polski A. dell Aqua blisko trzy lata pracował jako inżynier w Brzeżanach u Adama Hieronima Sieniawskiego (zm. 1616 r.), podczaszego koronnego. Bezpośrednio potem przeszedł do pracy u Tomasza Zamoyskiego, II ordynata zamojskiego, wojewody podolskiego i kijowskiego. Pozostawał w jego służbie 13 lat (od 1618 do 1630 roku). W kwietniu 1631 roku z polecenia hetmana wielkiego koronnego Stanisława Koniecpolskiego został serwitorem królów polskich Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza Wazy. Nie zerwał jednak kontaktów z ordynatem zamojskim i jego następcami w tym także z wdową po Tomaszu Zamoyskim, Katarzyną, wnuczką Konstantego Wasyla Ostrońskiego (ok. 1524/25-1608), wojewody kijowskiego⁸.

Zarówno u boku Tomasza Zamoyskiego jak i później jego syna Jana II Zamoyskiego, A. dell Aqua rozwinął w Zamościu wszechstronną działalność praktyczną, dydaktyczną i teoretyczną w dziedzinie inżynierii wojskowej i fortyfikacji. Kontynuował w Zamościu dzieło B. Moranda w zakresie wzmacniania i rozbudowy skazamatuowanych bastionów twierdzy zamojskiej w typie nowowłoskim. Prace przy fortyfikacjach Zamościa zakończono ostatecznie ok. 1623 roku, tak więc dell Aqua przez 4-5 lat intensywnie pracował nad fortyfikacjami zamojskimi. Miał podobno nadać szczególnie staranną formę ukończonemu w 1619 roku bastionowi wschodniemu św. Floriana przy bramie lwowskiej, określanemu w źródłach jako „ornatissimus”⁹.

Projekty i realizacje fortyfikacyjne dell Aquy dla Tomasza Zamoyskiego tworzone poza Zamościem dotyczyły unowocześnienia fortyfikacji zamków: w Tarnopolu (od 1624 r.) i Raszkowie (1624 r.). Tarnopol, stanowiący od 1620 r. wiano żony Tomasza Zamoyskiego, Katarzyny z Ostrońskich, położony był na Podolu. Raszków położony na tzw. Dzikich Polach, znajdował się w kluczu wielkich dóbr ukraińskich Zamoyskiego ze stolicą w Szarogrodzie. A. dell Aqua towarzyszył jako inżynier wojskowy ordynatowi Tomaszowi Zamoyskiemu w niektórych wyprawach wojennych, np. w 1621 r. pod Tarnopolem uczestniczył w odparciu ataków tatarskich i tureckich¹⁰.

Działalność teoretyczna i dydaktyczna w zakresie inżynierii wojskowej, szczególnie artylerii, odgrywała ważną rolę w życiu A. dell Aquy. Był on inicjatorem stworzenia w Polsce szkolnictwa wojskowego w zakresie artylerii i architektury militarnej. Podstawami teoretycznymi dla tego szkolnictwa miały się stać napisane przez niego dwa traktaty. Pierwszy dotyczył budowy i praktycznej obsługi artylerii, dział i moździerzy pt. „*Praxis ręczna dział*”, zachowany w rękopisach z lat 1630-1635 lub 1630-1639, miał



1. Andrea dell' Aqua, autoportret

⁷ Nowak (1965) s. 3-36; Tygielski (2005) s. 273.

⁸ Hniłko (1935) s. 146; Nowak (1965); Kowalczyk (1987) s. 19.

⁹ Herbst, Zachwatowicz (1936) s. 29; Kowalczyk (1987) s. 19; Nowak (1965) s. 16.

¹⁰ Kowalczyk (1987) s. 21.

stanowić podstawowy zręb wiedzy na temat artylerii i jej praktycznego użycia dla uczniów szkoły wojskowej. Drugi z traktatów, uznawany obecnie za zaginiony, dotyczył architektury militarnej i budowy fortyfikacji stałych i polowych¹¹. Oba traktaty powstały w okresie pracy A. dell Aquy w Zamościu. Także w Zamościu A. dell Aqua opracował i opublikował szczegółowe zasady dla powstającej szkoły wojskowej zatytułowane „*O zgromadzeniu i szkole puszkarczów*”, (wydane w języku włoskim w Zamościu w 1622 roku i w języku polskim także w Zamościu w 1623 roku)¹².

Od 1631 roku A. dell Aqua rozpoczął pracę dla hetmana wielkiego koronnego Stanisława Koniecpolskiego. Dzięki hetmanowi uzyskał on w tymże roku zezwolenie królewskie na założenie w Barze szkoły wojskowej dla kształcenia inżynierów wojskowych, fortyfikatorów i artylerzystów. Szkoła w efekcie nigdy nie powstała, mimo zabiegów i wysiłków A. dell Aquy. Hetman zatrudnił dell Aquę przy fortyfikowaniu Brodów, którą Włoch prowadził do 1635 roku¹³.

III

Nie ulega wątpliwości, że dzieje Zamościa, wybudowanego z woli Jana Zamoyskiego (1542-1605), kanclerza i hetmana wielkiego koronnego, są ściśle związane w XVI-XVIII wieku z obecnością włoską na ziemiach polskich. Obecność włoska w pierwszych latach istnienia miasta była z pewnością dostrzegalna przede wszystkim poprzez otoczenie Jana Zamoyskiego i znajdujących się w jego otoczeniu budowniczych i architektów projektujących i wznoszących Zamość, a także w związku z napływem, u schyłku XVI stulecia, kupców i mieszczan włoskich do Zamościa.

Obok budowy miasta, w którym wyraźnie zaznaczona jest włoska obecność poprzez dzieła architektoniczne, fortyfikacyjne i poprzez kompozycję przestrzenną w stylu włoskim, ważny był także wpływ, jaki miało otoczenie twórcy miasta na przeszczepianie na polski grunt wzorów włoskich. Włosi byli znaczącą grupą narodową w otoczeniu Jana Zamoyskiego (obok Węgrów), na jego dworze ordynackim m.in. Włoch z Kalabrii był koniuszym nadwornym w 1596 r., a Antonio Camerino z Neapolu pełnił funkcje kawaliera, czyli ujeżdżacza koni.

Wpływ włoski na dzieje Zamościa w XVI-XVIII wieku odzwierciedlał się w kilku płaszczyznach. W pierwszej kolejności w ramach włoskich teorii w dziedzinach artystycznych i architekturze. Zamojskie realizacje architektoniczne tkwią wyraźnie w teoriach (inspiracje architektoniczne Witruwiusza i dzieła teoretyczne Pietro Cataneo), których praktyczna realizacja nastąpiła w mieście pod kierunkiem przede wszystkim architekta Bernarda Morando (ok..1540-1600/1601) oraz niewykluczone, że także Dominika Ridolfino z Camerino (1533-1584).

Wyniesione przez Jana Zamoyskiego z okresu edukacji w Padwie wzorce życia codziennego i edukacji znalazły odzwierciedlenie m.in. w uroczystościach mających miejsce w Zamościu (np. ślub J. Zamoyskiego w 1583 r.) czy w innych okolicznościach (np. przyjęcie wysłanników moskiewskich pod oblężonym Pskowem w 1581 r.). Ugruntowane związki z Padwą a szczególnie z tamtejszym uniwersytetem, wyraziły się także w elementach programu edukacyjnego Zamoyskich, w tym także programu naukowego utworzonej w 1594 r. Akademii Zamojskiej. Wyrazem tego była m.in. obecność profesorów

¹¹ Kowalczyk (1987); Nowak (oprac. 1969); Nowak (1970) s. 76 passim.

¹² Nowak (1958) s. 534-571; Nowak (1970) s. 121 passim; Kowalczyk (1987) s. 21.

¹³ Herbst, Zachwatowicz (1936) s. 29; Kowalczyk (1987) s. 23 passim; zob. Krawcow (1992) s. 10-11, Autor sugeruje, że dell Aqua kontynuował od kwietnia 1631 r. prace w Brodach, rozpoczęte już w styczniu 1631 roku przez fortyfikatora francuskiego G. Levasseur'a de Beauplan'a; Nowak (1965) s. 23-24.

włoskich w Akademii np. teologa Domenica Convalis'a (ok. 1565-1605)). Wpływ włoski i italoofilskie działania były także widoczne w otoczeniu Kanclerza, zarówno za jego życia, jak i po śmierci w otoczeniu jego następców. Za życia J. Zamoyskiego jego działania na tym polu wspierały takie postacie jak Piotr Myszkowski, Stanisław Gostomski i Stanisław Gomoliński. Sam J. Zamoyski był m.in. inspiratorem indygenatów dla asymilujących się w Polsce Włochów, m.in. Andrzeja Venetusa vel Wojeńskiego (1581 r.) i Piotra Francusa Conglanesisa (1582 r.). W ramach mecenatu Wielkiego Kanclerza także obecność włoskich artystów i opieka nad nimi, były wyrazem włoskich fascynacji Zamoyskich, przykładem tego była działalność artystyczna Giacomo Lauro, Giacomo Franco (1550-1620) i Jana Baptysty Cavalieri (de Cavalleriis), inspirowana i otoczona opieką Jana Zamoyskiego.

Kolejną płaszczyzną związków polsko-włoskich w Zamościu w XVI-XVII wieku to sfera gospodarczo-społeczna, związana z rozwojem miasta. Obok pierwszych mieszkańców pochodzenia włoskiego w Zamościu, jakimi byli architekci i muratorzy, na czele z Bernardo Morando (w 1589 r. pracowało w Zamościu pięciu muratorów z Włoch), w mieście mieszkało kilka rodzin włoskich kupców i rzemieślników, były to np. rodzina Tellanich (krewni i potomkowie Bernarda Morando) i rodzina Canavesich (w Zamościu urodził się m.in. Tomasz Canavesi, pisarz panegirysta, filozof i lekarz, wnuk rzeźbiarza włoskiego. Tomasz Zamoyski, II ordynat, opłacił jego studia w Padwie). Obecność kupców włoskich w Zamościu była niewątpliwie widoczna, albowiem silne były związki włoskiej kolonii zamojskiej z niedalekim Lwowem - jednym z najważniejszych centrów włoskiego handlu, a także ze stołecznym Krakowem, którego mieszczenie pochodzenia włoskiego żywo interesowali się m.in. działalnością gospodarczą i polityczną Jana Zamoyskiego, wyrazem czego była np. żywa korespondencja Sebastiana Montelupiego mieszczanina krakowskiego z dworami włoskimi.

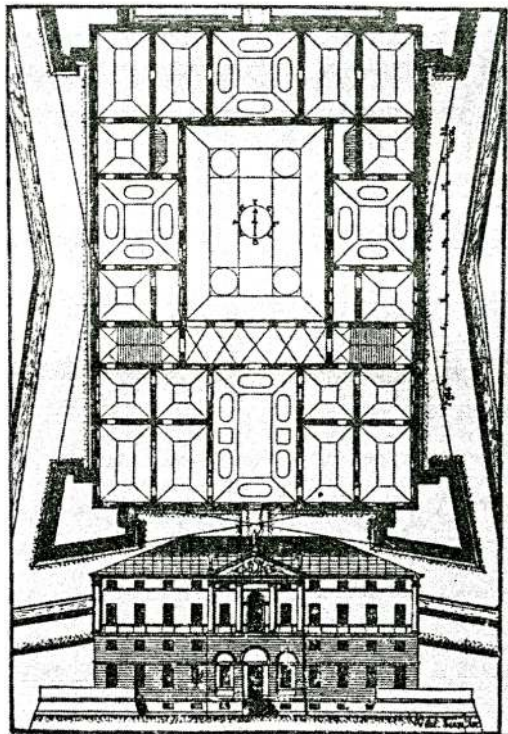
Także w Akademii Zamojskiej, szczególnie na przełomie XVI i XVII wieku wpływy włoskie dają się zauważyć. Wykłada tu przez długi czas pięciu profesorów pochodzących z Włoch, tutaj także studiowało dwóch studentów pochodzących z Italii.

Związki z Włochami kontynuowali także następcy Jana Zamoyskiego. Na dworze Tomasza Zamoyskiego, Włochami byli m.in. koniuszy, kawalkatorzy i sztycharze. Jan II Zamoyski zatrudniał w Zamościu włoskiego ogrodnika i muzyków, a za jego rządów przedstawiciel mieszczańskiej rodziny Collalto dzierżawił młyny i karczmy w Ordynacji Zamojskiej. W XVI-XVII wieku z Zamościem związane są także nazwiska takich twórców i artystów jak m.in. Tintoretto, Falconi, Carlo Dolci. Ważną postacią dla Zamościa był także inżynier, architekt i fortyfikator Andreea dell'Aqua (ur. ok. 1580), pracujący na zlecenie Tomasza Zamoyskiego w Zamościu w latach 1618-1630.

Kontynuatorami dzieła włoskich architektów i fortyfikatorów w Zamościu byli Jan Jaroszewicz (1575-1670) i Jan Michał Link. Byli oni kontynuatorami realizacji, której wiele elementów wywodziło się z Italii, realizacji, w której - jak pisze Stanisław Grzybowski - m.in. *„Takie a nie inne usytuowanie zamku i ratusza było odpowiedzią na stary włoski problem stosunków między komuną (miejską), a panem miasta (...). We Włoszech, bowiem siedziby władz miejskich pozornie górowały nad centrum, siedziby władców albo kryły się za grubymi murami i fosami świadczącymi o lęku przed poddanymi, jak we Florencji lub w Mediolanie, albo swój przepych roztaczały na uboczu od głównych arterii, jak Palazzo Pitti medycejskich wielkich książąt we Florencji. Koncepcja Zamościa była odmienna: jawna i przejrzysta, a zarazem pełna zaufania do miasta i jego mieszkańców”*.

IV

Na okres, w którym tworzyli swoje dzieła B. Morando i A. dell Aqua, przypada także działalność całej plejady muratorów i architektów włoskich, specjalizujących się także w fortyfikacjach. Byli to m.in.: Marcin de Rodolfis (zm. 1601 r.), murator i mieszczanin lubelski, budowniczy zamku w Zawichoście¹⁴; Aureli Passarotti, inżynier budowniczy w 1607 roku kierujący fortyfikowaniem przedmieścia Halickiego we Lwowie, także



2. W. Scamozzi, projekt zamku w Zbarażu

autor mapy przedstawiającej obwarowania Lwowa¹⁵; Franciszek Corossini, który w XVII stuleciu przebudował zamek w Haliczu¹⁶; Vincenzo Scamozzi (1552- 7 VIII 1616), architekt wenecki, do którego w 1598 r. zwrócił się książę Krzysztof Zbaraski, aby zaprojektował zarys zamku w Zbarażu. Projekt ten, co prawda nie doszedł do skutku, ale plan tego zamku wraz z opisem, umieścił Scamozzi w swoim traktacie o architekturze, w części poświęconej fortyfikacjom z datą „1580”¹⁷.

W pierwszej połowie XVII wieku wśród najbardziej znanych i cenionych fortyfikatorów włoskich, pracujących na ziemiach polskich, należy wymienić: Macieja Trapolę (zm. 1637 r.), nadwornego architekta księcia Stanisława Lubomirskiego (1583-1649), wojewody ruskiego i krakowskiego. Wybitny architekt, jakim był niewątpliwie M. Trapola, dla S. Lubomirskiego m.in. rozbudował zamek w Wiśniczu Nowym, także według jego projektu w 1635 roku powstał zapewne olbrzymi warowny klasztor karmelitów bosych w Wiśniczu Nowym. M. Trapola był także projektantem i budowniczym rozbudowywanych zamków w Łańcucie i Połonnem¹⁸.

Kolejny z architektów włoskich to Giovanni Trevano (zm. po 1641 r.), pochodzący z Lugano, w latach 1599-1619 naczelnny architekt zamku królewskiego w Krakowie. Akta lwowskie odnotowują jego tytuł jako: „Nobilis Serenissimi Regis Poloniae Sigismundu III Architectus”. Jego bliskimi krewnymi byli także architekci: Tomasz Castelli, nadworny budowniczy książąt Ostrogskich, a także działający we Lwowie od 1593 roku Zachariasz Castello de Zaccaria de Lugano o przydomku „Sprawny”¹⁹.

W połowie I i II połowie XVII wieku, wśród inżynierów wojskowych przybyłych do Polski z Włoch na plan pierwszy wysuwają się: Isidoro Affaitai (Affaiti) (1622- ok. 1687), Jakub Solari (zm. po 1678 r.) i nieznanzy z imienia Trifoni (zm. II poł. XVII w.).

¹⁴ Wadowski (1907) s. 77; Łoza (1954) s. 259.

¹⁵ Sobieszczański (1849) s. 210; Łoza (1954) s. 227.

¹⁶ Orłowicz (1914) s. 133.

¹⁷ Scamozzi (1616) s. 252-253; Sobieszczański (1849) s. 143; Łoza (1954) s. 269.

¹⁸ Łoza (1954) s. 313-314; Zielińska (1997) s. 135-136.

¹⁹ Łoziński (1901) s. 80; Łoza (1954) s. 315.



3. Isidoro Affaitai, ok.1670 (wg: Tygielski(2005))



4. I. Affaitai, Fragment planu oblężenia Torunia (wg: Nowak 1970)

Isidoro Affaitai, pochodzący z Mediolanu, reprezentant rodziny silnie później z Polską związanej, przybył do Rzeczypospolitej w czasach panowania króla Jana Kazimierza. W 1655 r. król w związku z zagrożeniem szwedzkim, polecił mu ufortyfikowanie Krakowa²⁰. Jako „kapitan i inżynier” królewski uczestniczył I. Affaitai w wojnie ze Szwedami, a później z Moskwą (brał udział m.in. w bitwie pod Cudnowem w 1660 r.). Za zasługi wojenne w zmaganiach ze Szwecją i Moskwą, I. Affaitai otrzymał w 1673 r. indygenat, potwierdzony w roku 1676²¹. Obok prac inżynieryjno-fortyfikacyjnych, Affaitai zajmował się także kartografią forteczną, czego przykładem jest wykonany przez niego m.in. plan oblężenia twierdzy toruńskiej przez wojska polskie i austriackie w 1658 r. Inżynieria wojskowa nie była jedynym polem działania I. Affaitai, był on także sekretarzem królewskim i zajmował się eksploatacją dwóch cegielni, nadanych mu w 1668 r. Apogeum jego działalności w Polsce przypada na lata 60 i 70. XVII w. Obok fortyfikowania Krakowa, przypisuje się mu m.in. odbudowę Pałacu Kazimierzowskiego („Villa Regia”), prace przy zamku królewskim w Warszawie, pałacu Krasińskich i kościele oo. Kapucynów w stolicy²².

Kolejni z wyżej wymienionych włoskich fortyfikatorów i inżynierów wojskowych pracowali w Polsce na zlecenie sejmików, przy fortyfikowaniu miast w połowie XVII w. Jakub Solari (zm. po 1678 r.), architekt i inżynier, projektował umocnienia i fortyfikował Przemyśl w latach 1658-1659, na zlecenie sejmiku wisznińskiego. W aktach tego sejmiku J. Solari pojawia się dopiero w laudum z 23 VI 1659 r. Jest tam także

²⁰ Buczek (1935) s. 29-30; Tygielski (2005) s. 274; Dybaś (1998) s. 158. Król Jan Kazimierz skierował do Krakowa I. Affaitai we wrześniu 1655 roku, nakazując miastu pełną z nim współpracę.

²¹ Buczek (1935) s. 29-30; Nowak (1936) s. 48-50; Nowak (1970) s. 280-281, (ryc. 25) – [I. Affaitai] „*Obsidio Thoruniensis armis et auspiciis sevenissimi ac potentissimi Joannis Casimiri Polonorum ac Suecorum regis gloriosissimi anno Christi 1658*”; Łoza (1954) s. 8.

²² Tygielski (2005); Czajka i inni (1995) s. 11.

mowa o już osiągniętych przez niego zasługach przy zakładaniu fortyfikacji. Za owe zasługi sejmik upoważnił Andrzeja Maksymiliana Fredrę (ok. 1620- 1679)²³, superintendenta w Przemyślu, któremu podlegał J. Solari, do wyznaczenia włoskiemu architektowi „miejsca wewnątrz obwarowań, na którym będzie mógł wystawić sobie dom”, a także „obiecał zwrot kosztów jego budowy”. J. Solari wzmiankowany jest także w aktach przemyskich w 1663 roku jako: „Architector incola praemisliensis” i w 1667 roku jako: „Jacobus Sollary de Verna SRM secretarius”. Architekt ten pracował także na zlecenie biskupa przemyskiego Stanisława Sarnowskiego (1615-1680) w 1658 roku²⁴.

Ostatni z wyżej wymienionych Włochów, nieznany z imienia Trifoni, pracował przy projektowaniu fortyfikacji i ich budowie w Lublinie w latach 1667-1670. Czynił to na zlecenie szlachty lubelskiej, zgromadzonej na sejmiku. W czasie prowadzonych prac występował on jako superintendent, czyli kierujący całością prac lub jako „inżynier budujący fortyfikacje”.²⁵ Trifoni za zgodą sejmiku lubelskiego w 1670 roku miał otrzymać za prowadzone prace w Lublinie 100 złotych polskich kwartalnie²⁶.

Podsumowując należy stwierdzić, że dokonania na polu inżynierii, a szczególnie fortyfikacji w państwie polsko-litewskim w XVI i XVII wieku były nie bez znaczenia dla wzmocnienia obronności miast i twierdz tak prywatnych jak i państwowych. Podkreślenia wymaga fakt, że duża część działających w Polsce inżynierów włoskich stosowała najnowocześniejsze wzorce wypracowane w zachodnioeuropejskiej sztuce obronnej, dostosowując je często do specyficznych polskich warunków ich realizacji.

²³ A. M. Fredro (ok. 1620-1679), wybitny działacz polityczny i gospodarczy, teoretyk wojskowy, autor traktatu „*Militarium seu axiomatum belli... tomus secundus*” (wyd. z rękopisu w Lipsku w 1757 r.), zawierającego szczegółowy, zaopatrzony w tabele i rysunki, wykład teorii fortyfikacji; Wimmer (1965) s. 109-124; Nowak (1970) s. 35.

²⁴ Łoza (1954) s. 285 (autor błędnie utożsamia J. Solari z architektem działającym w Krakowie w XVIII wieku); Kriegseisen (1989) s. 189; Dybaś (1998) s. 113, 263; Boberski (2000) s. 251.

²⁵ Kriegseisen (1989) s. 189; Dybaś (1998) s. 263 przypis 204.

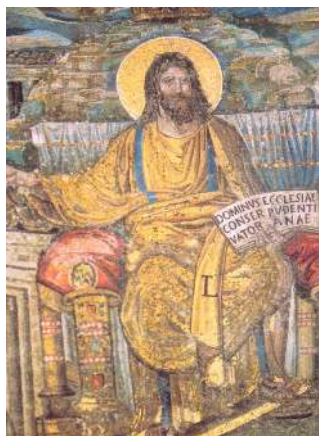
²⁶ Dybaś (1998) s. 263.

WPLYWY WŁOSKICH DOSWIADCZEN W OCHRONIE DZIEDZICTWA KULTUROWEGO NA POWSTANIE I KSZTAŁT PRAKTYKI KONSERWATORSKIEJ W POLSCE

Wprowadzenie

Mówiąc o włoskich wpływach w sztuce polskiej nie można pominąć także istotnych oddziaływań teorii i doświadczeń włoskich na polską drogę do instytucjonalnej ochrony zabytków oraz na kształt myśli oraz praktyki w zakresie konserwacji polskiego dziedzictwa kulturowego.

Problem ochrony i konserwacji zabytków na terenie Włoch wystąpił już u schyłku starożytności chrześcijańskiej i wiązał się z adaptacją pogańskich świątyń oraz budynków użyteczności publicznej dla potrzeb kultu chrześcijańskiego¹.



3. Rzym. Kościół św. Pudencjany. Fragment mozaiki: Chrystus – Konserwator kościoła w domu Pudensa. Fot. A. J. Gaczol

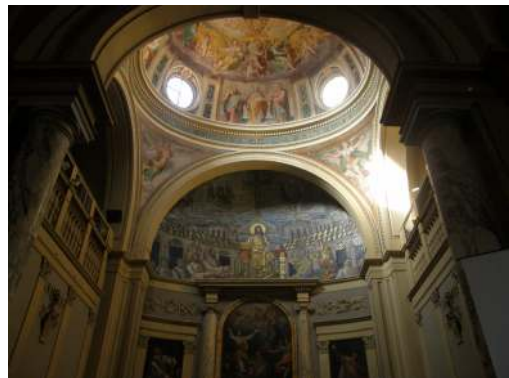
W tym okresie przeniesiono w Rzymie na samego Chrystusa tytuł „konserwatora”, w starożytności przyznawany niektórym bóstwom antycznym i rzymskim cesarzom². W kościele św. Pudencjany, dawnym i dobrze zachowanym *titulusie Pudensa* – rzymskiego senatora³, w absydzie znajduje się mozaika z przełomu IV i V w. Na tej mozaice Chrystus mówi o sobie, że jest konserwatorem kościoła znajdującego się w domu Pudensa, bowiem bazylika stanęła na

miejszu jego domu. Konserwatorem czyli tym, który zachowuje, ocala i zapewnia dalsze istnienie⁴.



1. Rzym. Kościół św. Pudencjany przy via Urbana.

2. Fragment wnętrza kościoła św. Pudencjany. W głębi, w absydzie widoczna najstarsza w Rzymie chrześcijańska mozaika z IV/V w.



¹ Pasierb (1992) s. 1 - 3; tenże (1995) s. 17.

² W starożytnym Rzymie konserwacja była domeną cesarzy. Cesarz Wespazjan (69 – 79 n.e.) przeszedł do historii z zaszczytnym tytułem „konserwatora gmachów publicznych i restauratora prywatnych”.

³ Fabiani (1990) s. 17 – 20. Kościół św. Pudencjany usytuowany jest w malowniczym obniżeniu przy via Urbana 161, w najbliższym sąsiedztwie bazyliki Santa Maria Maggiore.

⁴ Pasierb (1992) s. 1.

W czasach nowożytnych tytułem konserwatora bądź restauratora obdarzano papieży, co świadczy o wysokiej randze jaką przypisano tej godności. M.in. nad bocznym, nie mniej codziennym wejściem do renesansowego pałacu Senatorskiego na Kapitolu, w którym obecnie mieści się siedziba władz Wiecznego Miasta, widnieje napis: *Xystus Qvartus Pon. Max. Urbis Restaurator*⁵. Za pontyfikatu tegoż papieża Sykstusa IV (1471 – 1484), którego najambitniejszym osiągnięciem jest Kaplica Sykstyńska, odsłonięto łuk Tytusa z 81 r.n.e., na Forum Romanum (ówczesnym Campo Vaccino, czyli Polu Krowim)⁶ u stóp Palatynu, wyburzając średniowieczny zamek Frangipanich, znakomitego rzymskiego rodu⁷. Fakt ten zapoczątkował przedsięwzięcia podejmowane nieraz w wiekach późniejszych i kontynuowane aż do czasów współczesnych (w Rzymie m.in. na Largo di Torre Argentina oraz w rejonie Crypty Balbi).

Powołując w administracji na terenie Galicji w połowie XIX wieku urzędowy organ zajmujący się opieką nad zabytkowymi budynkami i przedmiotami artystycznymi nadano mu tytuł „konserwatora pamiątek przeszłości” sięgając tym samym do zaszczytnych rzymskich wzorów. I tak dla Galicji Zachodniej (Krakowa i okręgu konserwatorskiego krakowskiego) mianowano pierwszym konserwatorem w 1856 r. Pawła Popiela, a dla Galicji Wschodniej (Lwowa i okręgu konserwatorskiego lwowskiego) – Franciszka Strońskiego⁸. Paweł Popiel (1807 – 1892) był politykiem, publicystą, znawcą i badaczem sztuki oraz wielkim darczyńcą na polu ratowania zabytków, a Franciszek Stroński (1803 – 1865) w tym czasie był dyrektorem Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie, niezwykle zasłużonym dla ratowania bezcennych zbiorów bibliotecznych podczas tragicznego pożaru w 1848 r.⁹

Zainteresowanie pamiątkami przeszłości i ich ochrona we Włoszech w wiekach XIV – XVI oraz wpływ tych działań na początki konserwatorstwa w Polsce

Powszechne zainteresowanie Włochów starożytnością i częściową ochroną jej pamiątek datuje się od XIV wieku, bowiem wówczas wspomnienie starożytnego Rzymu stało się na Półwyspie Apenińskim znaczącym punktem oparcia, celem i ideałem życia oraz źródłem kultury. *Ze swą wskrzeszoną kulturą naród włoski* – pisał Jakub Burckhardt w znakomitym dziele p. t.: „*Kultura Odrodzenia we Włoszech*” – *poczuł się istotnie najbardziej postępowym narodem świata*¹⁰. W tym duchu wybitny historyk sztuki oraz wielki znawca sztuki włoskiej zinterpretował zdanie Dantego: *Kamienie murów rzymskich zasługują na cześć, a ziemia, na której wzniesiono miasto (Rzym – AG), jest godniejsza, niż ludzie powiadają*¹¹.



⁵ Papież Sykstus IV Restaurator Miasta.

⁶ Pierwsze większe wykopaliska na Forum Romanum prowadzono od 1809 r., wcześniej było ono pastwiskiem dla bydła i stąd ówczesna nazwa. Patrz: Bandinelli (1988) s. 103.

⁷ Rymaszewski (1992), s. 17.

⁸ Demetrykiewicz (1885) s. 11; Dobosz (1995) s. 29; tenże (1997) s. 189; Dobosz, Gaczol (1994) s. 323 – 346.

⁹ Franciszek Stroński w 1859 r. został dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. W tym mieście także zmarł i spoczywa na Cmentarzu Rakowickim. Patrz: Stański (2005) s. 2 - 3.

¹⁰ Burckhardt (1860, 1965) s. 97. Patrz także: Gierowski (1986) s. 177.

¹¹ Dante, *Convito*, Tratt. IV, cap. 5. Cyt. za Burckhardt (1860, 1965) s. 98, 315.

Już wcześniej starożytność rzymsko-grecka wywierała tu i ówdzie wpływ na świat średniowieczny. *Kultura reprezentowana przez Karola Wielkiego była w rzeczy samej odrodzeniem w stosunku do barbarzyństwa wieku VII i VIII, i inaczej być nie mogło. (...) – pisał Burckhardt - We Włoszech atoli świat antyczny zmartwychwstał inaczej niż na Północy. Z chwilą zaniku barbarzyństwa wzbudziło się u tego na wpół jeszcze starożytnego ludu poznanie jego przeszłości, którą radośnie powitał i zapragnął odtworzyć*¹². Krótko ujął to Boccaccio, nazywając ruiny w Baia koło Neapolu *starymi zwaliskami, a jednak nowymi dla umysłów nowoczesnych*¹³.

Największe zainteresowanie dla rzymskiego antyku spośród ówczesnych papieży objawiał Pius II (1458 – 1464), który jeszcze przed objęciem tronu papieskiego z przejęciem odwiedzał m.in. ruiny willi Hadriana w Tivoli, idąc śladami Leonarda da Vinci¹⁴. Wydał on 26 IV 1462 r. zarządzenie mające na celu zarówno ochronę i konserwację bazylik oraz kościołów Rzymu, jak i antycznych budowli oraz ruin. Papież Piccolomini - humanista, historyk i uznany poeta – nie tylko utrzymał wprowadzone przez poprzedników do statutu Rzymu kary pieniężne za niszczenie starożytnych budowli, ale dodał karę ekskomuniki *ipso facto*. Zabronił wszystkim duchownym, niezależnie od godności, wyburzania oraz przebudowy jakiegokolwiek antycznego budynku użyteczności publicznej tak na terenie Rzymu, jak i Państwa Kościelnego, i to także na terenach prywatnych. Zatrudnionych inspektorów zobowiązał do nakładania grzywny na wandalów przyłapanych na gorącym uczynku, konfiskowania ich majątków, a nawet nadał im prawo do ich aresztowania. Decyzję zezwalającą na rozebranie bądź przerobienie „starożytności” podniósł prawnie do rangi bulli papieskiej lub breve apostolskiego, utrudniając tym samym ewentualne zakusy następców na szybkie złagodzenie stanowiska.

Wspomniany już Sykstus IV della Rovere, wzburzony procederem omijania przepisów ustanowionych przez poprzedników, w 1474 r. obłożył sprawców kradzieży cennych materiałów (przede wszystkim płyt porfirowych i marmurowych) oraz ich współników karą ekskomuniki „większej”, od której można było udzielić zwolnienia tylko w obliczu śmierci¹⁵.

Prowadzona za czasów Juliusza II (1503 – 1513), bratanka Sykstusa IV, rozbudowa Rzymu z jednej strony zagrażała ruinom, ale z drugiej sprzyjała wykopaliskom, dzięki którym coraz bardziej szerzyła się znajomość starożytności¹⁶. Nie zapominajmy, że to z czasów Juliusza II pochodzą takie znaleziska jak marmurowa *Grupa Laokoona* (odnaleziona w ruinach rzymskiego Złotego Domu Nerona)¹⁷ czy *Apollo Belwederski* i *Śpiąca Adriadna*, często mylona z biustem Kleopatry.

Znaleziska te wpłynęły na upowszechnienie mody tworzenia we Włoszech najróżnorodniejszych zbiorów pamiątek starożytnych, które nieśmiało zaczęły powstawać już w XIV wieku¹⁸. Na początku XVI w. pałace i wille możnych duchownych oraz świeckich

¹² Burckhardt (1860, 1965) s. 96.

¹³ Cyt. za Burckhardt (1860, 1965) s. 100.

¹⁴ Ciechanowicz (1989) s. 257.

¹⁵ Pasierb (1995) s. 18 – 19.

¹⁶ Nie były to jeszcze w pełnym tego słowa znaczeniu prace archeologiczne. Poszukiwania te miały na celu poznanie takiej sztuki antycznej, która była uważana za ideał, jaki należało osiągnąć. A także za wzór, w którym artyści się odnajdywali, aby wyrazić swoją epokę. *Wykopaliska miały zatem wartość aktualną, a nie historyczną. Obok tego powstało zamiłowanie do zbierania antycznych przedmiotów, dzieł sztuki, lub po prostu ciekawostek (...).* Patrz: Bandinelli (1988) s. 31 – 32; Burckhardt (1860, 1965) s. 101.

¹⁷ Hollingsworth (1992) s. 253; Ronchetti, Montiel (1998) s. 156. Patrz także: Ciechanowicz (1989) s. 135 i nn.

¹⁸ Początkowo towarzyszyły im gabinety odnalezionych przypadkowo tzw. osobliwości.



5. Rzym. Muzea Watykańskie. Dziedziniec Belwederski – „Grupa Laokoona” odkryta w 1506 r.

powszechnie zapełniły się starożytnymi posągami, a studia nad antykiem w ścisłej łączności ze świętym miastem i jego topografią przeobraziły się stopniowo w odrębną gałąź wiedzy¹⁹. Z tego ruchu wywodzą się początki konserwatorstwa jako samodzielnej dziedziny naukowej. W tym czasie papież Juliusz II stworzył podwaliny pod obecne Muzea Watykańskie, dokonując zakupu w pierwszych miesiącach 1506 r. wspomnianej grupowej rzeźby antycznej „Laokoona z synami”. Tą rzeźbę oraz *Apolla Belwederskiego* i tzw. *Tors Belwederski* papież polecił ustawić wówczas na dziedzińcu Belwederskim (zaprojektowanym przez Bramantego) w pałacu Watykańskim²⁰.

Okres renesansu postawił ówczesnych włoskich artystów i mecenasów przed problematyką w całym tego słowa znaczeniu konserwatorską. Był to wybór pomiędzy restytucją, czyli próbą odtworzenia zabytku poprzez dokomponowanie brakujących fragmentów a anastylozą, czyli złożeniem oryginalnych elementów zabytku, który uległ rozbiciu lub rozpadowi, z wykluczeniem jakichkolwiek rekonstrukcji²¹.

Do takich spornych przypadków należała między innymi restytucja, której dokonał po 1532 r. florentczyk G. A. Montorsoli, uczeń i protegowany Michała Anioła. Po dyskusjach dorobił słynnemu posagowi *Apolla Belwederskiego* brakujące prawe przedramię i część lewej ręki, które to uzupełnienia usunięto – znowu po dyskusjach – w 1925 r.²². W sporach na temat uzupełniania znakomitych marmurów lub też zaniechania tego proceduru uczestniczyli m.in. wybitni artyści Donatello i Buonarroti, a także historycy i politycy²³. Dyskusje sprzyjały powstaniu w XVI w. na terenie Włoch instytucji i przedsięwzięciom, które podejmowały się konserwacji dzieł sztuki. Do najbardziej znanych należało założone w drugiej połowie XVI w. przez Medичich we Florencji Opificio delle Pietre Dure, które trudniło się „stylową” rekonstrukcją brakujących części figur antycznych. Opificio kształciło również fachowców w dziedzinie restauracji i konserwacji rzeźb starożytnych²⁴.

W czasach papieża Leona X (Giovanniego de' Medici), opiekuna poetów i artystów, od 1 VIII 1515 r. funkcję Inspektora d.s. Pięknych Sztuk (Ispettore di Belle Arti), odpowiadającą urzędowi konserwatora, spełniał przy papieżu Rafael Santi z Urbino (1483 – 1520)²⁵.



6. Rafael Santi. Autoportret konserwatora rzymskich starożytności, 1506 r.

¹⁹ Burckhardt (1860, 1965) s. 101- 102.

²⁰ Hollingsworth (1992) s. 254 – 255; Furlotti (2007) s. 8, 12, 16; Ronchetti, Montiel (1998) s. 134, 138–140, 156–157.

²¹ Gaczol (2009) s. 296 – 297.

²² Ronchetti, Montiel (1998) s. 140.

²³ Rymaszewski (1992) s. 15.

²⁴ Pencakowski (2009) s. 60.

²⁵ Graziani (1987) s. 30; Pasierb (1995) s. 19. Patrz także: Pruszyński (1989) s. 47. Pruszyński powołuje się na breve Leona X z 27 VIII 1516 r.

Jeden tylko Rafael umiał dogodzić Leonowi X - napisał Kazimierz Chłędowski (1843-1920), minister do spraw Galicji w gabinecie austriackim, a zarazem autor świetnych studiów z historii nowożytnych Włoch - *podejmował się bowiem wszystkiego, czego kapryśny papież zażądał: (...) między innymi papież powierzył mu czuwanie nad zabytkami starożytnego Rzymu i nad ich restaurowaniem*. W tym przypadku Rafael sam zaproponował swój udział w ochronie i odbudowie Wiecznego Miasta, ponieważ jak napisał w liście do Leona X z tych murów, które się jeszcze widzi w Rzymie, przemawia boskość duszy starożytnej. Ta resztką sławy dawnych Włoch powinna pozostać na świadectwo dzielności i siły owych wielkich umysłów w starożytnym Rzymie i pobudzać teraźniejszych ludzi do wirtu²⁶.

O wszechstronności genialnego artysty świadczy fakt, na który zwrócił uwagę Jakub Burckhardt: *Rafaël ze zdumiewającą bystrością sądu położył podwaliny porównawczej historii sztuki, ustalając pojęcie „zdjęcia”, które się odtąd stało ogólnie obowiązujące: zażądał mianowicie, by przy każdym zabytku podawano oddzielnie plan, zarys i przekrój*²⁷.

Niemal wszyscy kolejni papieże (Paweł III, Juliusz III i Pius IV) i to zarówno jako biskupi Rzymu, jak również jako władcy Państwa Kościelnego, czynili starania wokół tworzenia prawodawstwa w zakresie ochrony zabytków, za które w dalszym ciągu uważali budowle i ruiny antyczne²⁸. Należy tylko wyróżnić *motu proprio* Piusa IV de'Medici (1559–1565) z 3 VII 1562 r., w którym napiętnował i zakazał wywożenia poza Rzym i jego okrag autentycznych zabytków starożytności, rzeźb i ich fragmentów.

Nie bez przyczyny omówiłem najważniejsze dokumenty prawne podejmowane przez papieży w wiekach od XIV do XVI, bowiem w kilkaset lat później stanowiły one przedmiot zazdrości polskich miłośników pamiątek ojczystych, którzy od połowy XIX wieku kształtowali podstawy współczesnej myśli konserwatorskiej.

W okresie autonomii galicyjskiej kiedy Kraków stał się szczególną „świętością narodową” dla Polaków z trzech zaborów, krakowscy starożytnicy ogłosili – nawiązując niemal wprost do zaprezentowanych powyżej słów Rafaela - *iz otoczeni pomnikami czasów świetnych jesteśmy odpowiedzialni za ich utrzymanie, a nawet ozdobę. Na tej klasycznej ziemi naszych pamiątek kamienie mają głos, aby przeszłość opowiadać przyszłości. Obawiamy się, by kiedy nie powstały na nas i nie rzekły: wiele uczynili ku wygodzie i użytku, nic dla obowiązku*²⁹. Kilkadziesiąt lat później Włodzimierz Demetrykiewicz (1859-1937), wybitny prawnik – konserwator, a także organizator szkolnictwa archeologicznego na ziemiach polskich, w jednej z pierwszych swych prac z 1885 r. na temat opieki prawnej dla zabytków w Austrii, z zazdrością zauważył, że *wieki ubiegłe nie przekazały państwu austriackiemu, w którego granicach w czasie zaborów znajdowały się Galicja ze Lwowem i Krakowem, żadnych właściwych konserwatorskich przepisów prawnych, gdy tymczasem rozległe zarządzenia konserwatorskie od XVI wieku wydawali monarchowie włoscy i szwedzcy*³⁰. Z relacji końcowej profesora Demetrykiewicza wynika, że ustawodawstwo austriackie w pierwszej kolejności przejęło wówczas z „rozległych” wzorów ustawodawstwa konserwatorskiego Państwa Kościelnego zapisy dotyczące m.in. zakazu wywozu zabytków poza granice kraju.

²⁶ Chłędowski (1909, 1996) s. 348 - 350; J. Burckhardt (1860, 1965) s. 101 i przyp. 18.

²⁷ Burckhardt (1860, 1965) s. 102.

²⁸ Zakres aktów prawnych wydawanych przez kolejnych papieży w zakresie ochrony antycznych zabytków w epoce nowożytnej (XIV – XVI w.) omówił ks. prof. Janusz St. Pasierb. Patrz: Pasierb (1995), s. 18 – 20.

²⁹ Artur Potocki, Fragment przemówienia na posiedzeniu Izby Reprezentantów Rzeczypospolitej Krakowskiej (w:) „Gazeta Krakowska” z 29 stycznia 1826 r. Cyt. za Wachholz (1957) s. 406.

Wiele zapisów pojawiających się od XVI w. we włoskich zarządzeniach konserwatorskich znalazło także swoje odzwierciedlenie w Dekrecie Rady Regencyjnej o *opiece nad zabytkami sztuki i kultury* z 31 X 1918 r., pierwszym polskim akcie prawnym w zakresie instytucjonalnej ochrony „pamiętek przeszłości”, budzącej się do niepodległości Polski. Wystarczy tylko przeczytać artykuł 1, w którym jest mowa, że *wszelkie zabytki kultury i sztuki, znajdujące się w granicach Państwa Polskiego (...) podlegają opiece prawa. Wszelkie* – czyli jak postanowił już w 1462 r. papież Pius II Piccolomini - niezależnie od stanu ich posiadania.

Renowacje zabytków sakralnych na ziemiach polskich według „modusu włoskiego” w wiekach XVII i XVIII



7. Trydent. Wnętrze katedry podczas ostatniej sesji soboru w 1563 r.

Sobór trydencki dekretem przyjętym na ostatniej 25.sesji, która odbyła się w dniach 3 i 4 XII 1563 r., za czasów pontyfikatu wspomnianego już Piusa IV, ocalił dla kultury światowej dzieła sztuki dawnej i uzasadnił teologicznie możliwość rozwoju sztuki w przyszłości³². Podstawowe dokumenty soborowe odrzucając idee reformacji i obrazoburstwa, wprowadziły kompleksowy program naprawy Kościoła katolickiego. Celem naprawy miało służyć kształtowanie pozytywnego stosunku Kościoła do własnej bardzo długiej historii, o której niezniszczalności miały świadczyć starożytne budowle sakralne i dzieła sztuki. Obowiązek restauracji budowli został zdecydowanie podkreślony w dokumentach soboru³³. Zapisano również, że *obrazy Chrystusa, Bogarodzicy Dziewicy i innych świętych winny być umieszczane i zachowywane w kościołach (...) a cześć im okazywana odnosi się do prawzorów, które one przedstawiają*³⁴.

Uchwały soboru trydenckiego przyjął król Zygmunt August w 1564 r. na sejmie w Parczewie, natomiast episkopat dopiero w 1577 r. na synodzie prowincjonalnym w Piotrkowie³⁵. Sprawami nowej sztuki sakralnej i ochroną sztuki dawnej – w duchu reform trydenckich - zajął się po raz pierwszy synod krakowski zwołany przez biskupa Marcina Szyszkowskiego w 1621 r., czyli blisko 60 lat później. Uchwały synodu

³⁰ Demetrykiewicz (1885) s. 3. Z wcześniejszych włoskich aktów prawnych dotyczących ochrony dzieł dawnego malarstwa Demetrykiewicz mógł mieć na myśli tokański dekret z 1602 r., a także akt rządu Wenecji z 1783 r. Ukoronowaniem kilkusetletnich doświadczeń w zakresie ochrony zabytków ze strony Państwa Kościelnego i władców poszczególnych państw włoskich było uchwalenie pierwszej po zjednoczeniu Włoch ustawy o ochronie zabytków w 1902 r. We wspomnianej Szwecji już w 1630 r. utworzono Urząd Państwowego Antykwariusza, odpowiadający urzędowi konserwatorskiemu. Należy jednakże pamiętać, że dopiero od 1828 r. na mocy zarządzenia królewskiego objęto ochroną zabytki prehistoryczne.

³¹ Gaczoł (2008) s. 39–41.

³² Pasierb (1995) s. 20; Rymaszewski (1992) s. 18.

³³ Pencakowski (2009) s. 56.

³⁴ Cyt. za: Białostocki (oprac. 1994) s. 390.

³⁵ Kracik, Ryś (1998) s. 113.

krakowskiego dotyczące tych kwestii można uznać za pierwszą polską ustawę o ochronie zabytków.

Ustawie tej, duchem nawiązującej do postanowień z włoskiego Trydentu, zawdzięczamy zachowanie i uratowanie znacznej części polskich dzieł sztuki sakralnej. Zapisano w niej m.in., że *jeżeli są jakieś obrazy zniszczone, uszkodzone, zjedzone przez starość, pokryte brudem czy pleśnią winni (proboszczowie) zatroszczyć się o ich odświeżenie, naprawienie, odnowienie kolorów i przywrócenie do pierwotnego stanu i świetności*³⁶.

Realizując program wytyczony przez sobór trydencki, a następnie synod krakowski, podejmowano od pierwszych dziesiątków lat XVII w. artystyczne *renovationes* – renowacje świątyń średniowiecznych i ich wyposażenia, które prowadzone były według skrytylizowanych wzorów, w oparciu o stosowne założenia ideowe lub realizowane jako wypełnienie cząstkowych działań³⁷. Niemiecki historyk architektury i sztuki Meinrad von Engelberg wyodrębnił przed kilku latami trzy wzorce (sposoby działania) panujące w ówczesnej Europie, które określił terminem „modi”. Obok modusu „francuskiego” i modusu historyzującego, wyróżnił modus „włoski” renowacji, który wykształcił się w Rzymie³⁸.

Przyjmując podział wprowadzony przez Engelberga, zatrzymajmy się przy modusie „włoskim” renowacji. Polegał on na pozostawieniu struktury budowlanej istniejących, starych murów i zakryciu jej przez nowoczesny w formach wystrój architektoniczny, malarski i sztukatorski. *Budowle, a przede wszystkim ich wnętrza, uzyskiwały jednolity pod względem artystycznym i wyrazowym charakter. Wybrane elementy „starożytniczego” wyposażenia, cenione np. ze względów kultowych, otrzymywały „nowoczesną” oprawę, przesłaniającą ich formę. Wczesnochrześcijański (w Rzymie) lub średniowieczny (w Polsce) kościół, pozostając legatem przeszłości, zachowywał swoją dyspozycję przestrzenną, ale miał wyglądać po renowacji „jak nowy” i tak był przez współczesnych odbierany. Spektakularną realizacją modusu „włoskiego” renowacji w Rzymie było odnowienie bazyliki lateranejskiej przez Francesco Borrominiego, posługującego się głównie środkami architektonicznymi*³⁹.

Skalę i zakres renowacji kościołów podejmowanych w diecezji krakowskiej w wiekach XVII i XVIII i to we wszystkich trzech „modusach” starał się bardzo wnikliwie przedstawić Paweł Pencakowski w wydanej ostatnio obszernej pracy p.t.: *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, Kraków 2009⁴⁰. Podjął także udaną próbę odtworzenia stosunku żyjących wówczas ludzi do materialnych oraz artystycznych pozostałości z poprzednich epok historycznych. Autor rozprawy, wśród przykładów renowacji w modusie „włoskim” w diecezji krakowskiej obejmującej w XVII w. znaczny obszar I Rzeczypospolitej⁴¹, wymienia jako najbardziej reprezentatywne następujące obiekty: późnogotycki kościół Bernardynów w Lublinie, kościół farny w Kazimierzu Dolnym, kościoły Dominikanów w Lublinie i Sandomierzu,

³⁶ Cyt. za: Pasierb (1995) s. 21. Niektóre zapisy statutu synodalnego spowodowały niestety bezpowrotne zniszczenia. Synod wyliczył bowiem obrazy, które należało z kościołów usunąć, bowiem zawierały fałszywe dogmaty, sprzeczne z Pismem Św., obrzędami kościelnymi lub tradycją.

³⁷ Pencakowski (2009) s. 116 – 117 i 124. Za P. Pencakowskim przyjmuję, że *renovatio* oznaczało zasadnicze estetyczne i artystyczne odnowienie istniejącego zespołu, pojedynczej budowli (całej lub wnętrza) oraz zastanej formy obrazów, malowideł i polichromii. *Renowacja przywracała godność zaniedbanej lub zbyt skromnej świątyni i sprawiała, że jej forma oraz wyposażenie stawały się znów godne służenia Bogu. Renovatio było więc w pierwszym rzędzie spełnieniem postulatów etycznych (...).*

³⁸ Engelberg (2005); Pencakowski (2009) s. 125.

³⁹ Pencakowski (2009) s. 125 – 126.

⁴⁰ Praca ukazała się w ramach „Studiów i Materiałów Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” jako tom XVIII.



8. Miechów. Wnętrze gotyckiego kościoła (dawniej Bożogrobców) po *renovatio* w XVIII w.



9. Tyniec (ob. Kraków – Tyniec). Wnętrze romańsko-gotyckiego kościoła Benedyktynów po *renovatio* w wiekach XVII i XVIII.



10. Lublin. Wnętrze archikatedry (dawniej kościoła Jezuitów) po *renovatio* w latach 1756–1758.

Franciszkanów w Chęcinach, parafialny w Staszowie, ówczesny klasztorny kościół kanoników regularnych św. Augustyna p.w. św. Marka w Krakowie, a także późno-romański kościół parafialny w Kościelcu Proszowickim.

Przykłady renowacji w modusie „włoskim” w diecezji krakowskiej w XVIII wieku – według Pencakowskiego – są następujące: kościół Bożogrobców w Miechowie⁴², kościół Benedyktynów w Krakowie – Tyńcu⁴³, gotyckie kościoły: św. Barbary w Krakowie, franciszkański w Nowym Korczynie, cysterski w Jędrzejowie oraz dawny jezuicki kościół św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty w Lublinie (obecnie archikatedra lubelska). Archikatedralna świątynia lubelska jest szczególnym przykładem kościoła poddanego renowacji w modusie „włoskim”. Powstał on bowiem na przełomie XVI i XVII w., ale w 1752 r. uległ katastrofie budowlanej w następstwie groźnego pożaru i wówczas podjęto jego odbudowę w nowych formach, ale z zachowaniem XVI-wiecznych murów⁴⁴.

Funkcjonowanie *renovatio* w oparciu o modus „włoski” możemy najpełniej zaobserwować na przykładzie wspomnianego kościoła parafialnego w Kościelcu Proszowickim, na granicy województw małopolskiego i świętokrzyskiego⁴⁵.

Późnomański kościół p.w. św. Wojciecha z lat 1229–1242 zyskał nowe oblicze w latach 1628–1673⁴⁶. Przekształceniu uległy wówczas wnętrza i elewacje zewnętrzne (ściany boczne wymurowano od nowa). Powstał nowy podział ścian, „dano” nowe sklepienia w miejsce stropów drewnianych, powiększono okna a zachodnią fasadę ozdobił bardzo smukły szczyt. Z pierwotnej budowli zachowano ściany prezbiterium i nawy głównej, w części aneksy przyprezbiterialne oraz najważniejszą partię zachodniej ściany nawy głównej wraz z osadzonym w niej znakomitym, późnomańskim trójskokowym portalem. Ponieważ zachowano ściany nawy głównej, szczęśliwie dotrwał do naszych czasów romański układ emporowego korpusu trójprzęsłowego. I co najważniejsze, w triforialnych prześwitach sześciu arkad empor przetrwał komplet dwunastu głowic kolumniek bliźniaczych, podtrzymujących arkady przeźroczy pomiędzy nawą główną a niższymi nawami bocznymi⁴⁷.



11. Kościelec Proszowicki. Fasada zachodnia XIII-wiecznego kościoła p.w. św. Wojciecha po *renovatio* w XVII w.

⁴¹ Diecezja krakowska w swych granicach, ukształtowanych w średniowieczu i utrzymujących się aż do rozbiorów, liczyła 53. tys. km². W diecezji krakowskiej było ok. 980 parafii a obejmowała ona i Częstochowę, i Jasło, i Lublin. Rozciągała się od Tatr po Radom i od Bytomia na Śląsku po Łuków. Krakowska diecezja obszarem ustępowała diecezjom: wileńskiej, łuckiej i kamienieckiej, ale pod względem ilości parafii była na pierwszym miejscu w Kościele polskim. Patrz: Kracik, Ryś (1998) s. 99.

⁴² Gliński-Boksiński, Barczyński (2007); Świechowski (2000) s. 163 – 164; Świechowska, Mischke (2001) s. 80 – 81.

⁴³ Małkiewicz (1994) s. XXV – XXXI; Szczaniecki (1999) s. 21 – 26, 35 – 52; Świechowski (2000) s. 267 – 270; Świechowska, Mischke (2001) s. 133 – 135.

⁴⁴ Pencakowski (2009) s. 152.

⁴⁵ W przeszłości funkcjonowały także nazwy miejscowości: Kościelec Pińczowski oraz Kościelec Proszowski.

⁴⁶ Wiśniewski (1927) s. 156; Świechowski (2000) s. 111; Świechowska, Mischke (2001) s. 48 – 49. Fakt barokowej restauracji został odnotowany na marmurowej tablicy znajdującej się na zewnętrznej ścianie zakrystii, na której umieszczono inwokację kończącą się słowami: *conservatore memento*.

⁴⁷ Świechowski (2000) s. 110 – 112; Pencakowski (2009) s. 137 – 138.



13. Kościelec Proszowicki. Fragment wnętrza kościoła. Doskonale zachowane tryforia arkad empor.

12. Kościelec Proszowicki. Wnętrze późnoromańskiego kościoła po *renovatio* w latach 1628 – 1673.

Starożytnictwo we Włoszech i w Polsce w XVIII i XIX w. Kształtowanie się doktryn konserwatorskich

W okresie renesansu i baroku zainteresowanie szlachty i mieszczaństwa „pamiętkami przeszłości” było w Polsce znikome, a tylko niewielu ludzi mogło wykazać się wysoką kulturą artystyczną i dobrym smakiem⁴⁸. Jeżeli można mówić, iż polskich wędrowców pielgrzymujących do Rzymu, czy też udających się do Włoch i tam studiujących lub uczestniczących w misjach dyplomatycznych interesowały zabytki, *to jedynie tylko jako miejsca niezwykłych wydarzeń z historii starożytnej oraz ośrodki kultu czy sui generis magazyny relikwii*⁴⁹.

Żywe i powszechne zainteresowanie poszukiwaniami archeologicznymi – co zapowiadało wzrost zainteresowania sztuką - nastąpiło w Europie, w tym także w Polsce, dopiero w XVIII w. i było następstwem wielkich odkryć wykopaliskowych na terenie Pompejów (od 1748 r.), Herkulanum (1738–1766) oraz Rzymu (od 1809 r. w obrębie Forum Romanum)⁵⁰. Odkrycia te przybrały w Polsce tak symboliczny wymiar, że odkrytą w 1933 r.

⁴⁸ Powyższe stwierdzenie nie przeczy faktom, że od XVI w. udział Włochów w rozwoju kultury i ekonomii wielu krajów europejskich był bardzo duży. Cała niemal Europa uznawała wiodącą rolę Włochów jako twórców „nowej” kultury, co przyczyniło się do upowszechnienia kultury Odrodzenia. Renesansowy mecenat kulturalny w duchu włoskim dotyczył jednakże wąskiego kręgu ludzi, przede wszystkim dworu królewskiego, dworów magnackich oraz wybitnych ludzi Kościoła, biskupów – humanistów. Klasycznym przykładem takiego mecenatu jest inicjatywa kanclerza i hetmana wielkiego koronnego Jana Zamoyskiego z 1580 r. o zaangażowaniu do budowy miasta Zamościa włoskiego architekta Bernarda Moranda. Patrz: Gierowski (1986) s. 225; Ulewicz (1999) s. 150 i nn.

⁴⁹ Tazbir (2004) s. 76.

⁵⁰ Bandinelli (1988) s. 95 - 103; Gierowski (1986) s. 318; Nappo (2000) s. 16 - 19.

osadę obronną kultury łużyckiej w Biskupinie, w województwie kujawsko-pomorskim, do dnia dzisiejszego określa się mianem „polskich Pompejów”⁵¹.

W końcowych latach XVIII w. z Rzymem i z Włochami związani byli dwaj bracia Potoccy: Stanisław Kostka (1755–1821) i Ignacy (1750–1809)⁵², wybitni reformatorzy polityczni i społeczni, mecenasi sztuki i kolekcjonerzy.

Stanisław Kostka – jeden z pionierów historii sztuki i archeologii w Polsce – studiował m.in. w Turynie i był wielokrotnie w Italii w ostatnich dziesięcioleciach XVIII w., gdzie interesował się żywo archeologią klasyczną i sztuką starożytną, stając się z czasem znakomitym znawcą antyku.

Wzorem europejskich arystokratów osobiście rozkopywał groby antyczne w okolicach Neapolu m.in. na terenie nekropolii w Nola (w 1786 r.)⁵³. Wraz z architektem Chrystianem Piotrem Aignerem „zdjął” ponadto plan Pompei, który niestety zaginął⁵⁴. Jako pasjonat - kolekcjoner zgromadził dużą ilość cennych dzieł etruskich, a zwłaszcza waz antycznych i starożytnych gemm oraz zakupił wiele obrazów cenionych mistrzów, które to kolekcje umieścił w Wilanowie, był bowiem ożeniony ze spadkobierczynią podwarszawskiej królewskiej rezydencji, córką marszałkowej Izabeli Lubomirskiej - Aleksandrą. Swoją wilanowską kolekcję udostępnił w 1805 r. szerszej publiczności tworząc jedno z pierwszych muzeów w Polsce, wykazując tym samym niecodzienne zrozumienie dla oddziaływania społecznego dzieł sztuki. Potocki, wybitny reprezentant polskiego i europejskiego Oświecenia - wzorem włoskich humanistów – w trosce o właściwy i nowoczesny rozwój ojczystej kultury sięgnął w stworzonej ekspozycji po antyczne wzory rzymskie, nie tylko *by polepszyć artystyczny smak współczesnych*, ale także *aby uzdrowić rzemiosło oraz przewyciężyć zacofanie i „zabobony”*⁵⁵.

Stanisław Kostka Potocki pragnąc udostępnić polskiemu czytelnikowi pierwszy zarys dziejów sztuki, zwłaszcza ulubionej sztuki włoskiej, podjął się przełożenia na język polski dzieła znakomitego niemieckiego historyka sztuki i badacza starożytności Johana Joachima Winckelmanna (1717–1768) p.t.: *Dzieje sztuki starożytnej*.

Dzieło Winckelmanna – niemal przez całe swoje życie związanego z Rzymem i jego „starożytnościami” - ukazało się w 1764 r. w Dreźnie i spowodowało narodziny współczesnej archeologii⁵⁶. Potocki wydał je w swobodnym tłumaczeniu w 1815 r. w trzech tomach pod tytułem: *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*⁵⁷. Ambitnym zadaniem



14. Pompeje. Prace wykopaliskowe przy świątyni Izidy na grafice z XVIII w.

⁵¹ Patrz przewodnik znanego archeologa i badacza biskupińskiego grodu dra Jerzego Głosika p.t.: *Biskupin – polskie Pompeje*, Warszawa 1990.

⁵² Borucki (1995) s. 74–76.

⁵³ Michałowski (1956) s. 502–513; Fijałkowski (1982) s. 11–16.

⁵⁴ Ostrowski J. A., Śliwa J., *Stanisław Kostka Potocki i jego dzieła*, wstęp do wydania dzieła Potockiego p.t.: *O sztuce u dawnych...*, Potocki (1815, 1992) t. 1, s. XV–XXIX.

⁵⁵ Dobrowolski W., z *Posłowie* do pracy p.t.: *Archeologia klasyczna...*, Bandinelli (1988) s. 189.

⁵⁶ Potocki (1815, 1992) t. 1, s. 57–65; Bandinelli (1988) s. 15. Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900–1975), światowej sławy włoski archeolog, dał bardzo interesującą charakterystykę studiów nad starożytnościami rzymskimi, które prekursorsko przeprowadził J.J. Winckelmann. Patrz: Bandinelli (1988) s. 36–52.

⁵⁷ Potocki (1815, 1992) t. 1–4; Patrz także: Bernhard (1956) s. 514–521.

Potockiego było dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców, bowiem *nie wchodząc w to zapytanie, czyli się sztuki przyłożyły do lepszego bytu ludzi lub nie, czyli one z zepsucia i zbytku zrodzone*, uważał, że społeczność ludzka znajduje się w takim stanie iż *sztuki stały się jej ozdobą, wdziękiem, a nawet potrzebą*⁵⁸. Był to pierwszy etap – na oczywistych starożytności dowodach wsparty – uświadomienia społeczeństwu potrzeby nie tylko odkrywania ale i ochrony pamiątek „sztuki u dawnych”.

Podróże do Italii wzmogły i zarazem ułatwiły zdobycze kolekcjonerskie także małżeństwu Tarnowskich: Janowi Feliksowi (1777 – 1842), senatorowi Królestwa Polskiego i Walerii ze Stroynowskich (1782 - 1849)⁵⁹. Na wspólną słabość do ratowania ginących śladów „lepszey” przeszłości wpłynął zapewne i fakt, że Jan Feliks był siostrzeńcem Tadeusza Czackiego (1765 – 1813), historyka i twórcy Liceum Krzemienieckiego, a Waleria – bratanicą księdza Hieronima Stroynowskiego (1752 – 1815), prawnika i ekonomisty, biskupa wileńskiego, profesora i rektora Akademii Wileńskiej, zarazem będąc sama utalentowaną artystką malarką - miniaturzystką. Od pierwszych lat małżeństwa (w 1800 r.) gromadzili zbiory dzieł sztuki oraz pamiątek narodowo-rodzinnych, które po przewiezieniu z Warszawy do rodowej siedziby w Tarnobrzegu – Dzikowie (po 1831 r.) stały się podstawą sławnych później zbiorów dzikowskich Tarnowskich, które weszły do dziejów kultury narodowej⁶⁰.

Waleria Tarnowska była w Rzymie dwukrotnie, a jej wspomnienia zostały opublikowane w latach dwudziestych XX wieku, w formie listów do córki Rozalii⁶¹. Autorka, obok licznych opisów malarstwa włoskiego, zdradza w tych listach także uwielbienie dla dziedzictwa artystycznego starożytnego Rzymu. Wyrazem tego jest jej pochwała dla poczyznań papieża Piusa VII (1800–1823): *będąc mecenasem sztuki starał się wzbogacić muzea i kazał prowadzić prace archeologiczne na Forum Romanum. Podczas naszego pobytu w Rzymie – pisze Tarnowska - odkryto dużą część łuku Septymiusza Sewera, który zagrzebany był niemal w połowie. Papież oznajmił nam, że nosi się z zamiarem nieustannego prowadzenia prac wykopaliskowych w Koloseum. Nie wiem czy zrealizował ten projekt, który zapewne wzbogaciłby Rzym nowymi arcydziełami pochodzącymi z czasów starożytnych*⁶².

Nie tylko polscy politycy i arystokraci owiani oświeceniowym duchem, ale także wybitni ludzie pióra zainaugurowali w połowie XIX w. ożywioną działalność na rzecz ochrony „pamiątek przeszłości”, a u źródeł tego ożywienia także często leżały pobyty w Rzymie i w Italii. Na pierwszym miejscu można wymienić Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812–1887), bowiem często zapominamy, że był on badaczem, któremu zawdzięczamy pierwszy zarys pradziejów Polski i Słowiańszczyzny⁶³, a także - archeologiem i prekursorem idei ochrony zabytków⁶⁴. W latach 1857–1861 odwiedzał Herkulanum i Pompeje, po uprzednim dogłębnym przygotowaniu się z historii sztuki i kultury antycznej, a w 1871 r. znalazł się nawet wśród delegatów Towarzystwa Naukowego Krakowskiego na V Kongres Antropologii i Archeologii Przedhistorycznej w Bolonii⁶⁵.

⁵⁸ Potocki (1815,1992) t. 1, s. 7.

⁵⁹ Gaczol (1984) s. 36–37; Sajkowski (1973) s. 205–210.

⁶⁰ Grottowa (1957).

⁶¹ *Journal du voyage de la comtesse Valerie Tarnowska (1803 – 1804)*, wyd. G. Mycielski (w:) „La Revue de Pologne”, 1924–1926, s. 10

⁶² Podaję fragment listu w tłumaczeniu A. Sajkowskiego. Patrz: Sajkowski (1973) s. 206.

⁶³ Kraszewski J. I., *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i na Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860.

⁶⁴ Kostrzewski (1949) s. 49–52.

⁶⁵ Kostrzewski (1949) s. 41; Kuśnierz (2008) s. 240.

Spostrzeżenia Kraszewskiego z Rzymu nie straciły aktualności. Troszcząc się o przyszłość zabytkowych miast i znajdujących się w nim „pamiątek przeszłości” zapisał w 1858 r.: *Nie wchodzimy w żadne polityczne rozprawy (...) ale spytamy tylko, jak z Rzymu zrobić teraz stolicę wielkiego państwa dźwigającego się do nowego życia, nie niszcząc starej Romy pogańskiej i chrześcijańskiej? (...) Przerobiony na gród żywy, handlowy, militarny, urzędowy, zmuszony się odnowić, przebudować, rozszerzyć, wyświeżyć – byłby czymś całkiem innym, to pewna, że ani piękniejszym, ani właściwszym sobie. W tej sukni żałobnej gruzów jest mu do twarzy.*

Cywilizacja dzisiejsza, przy całym swym poszanowaniu rzekomym przeszłości, jest okrutna: kolej żelazna nie przebacza pomnikom, handel śmieje się z zabytków, przemysł rozpiera się w najstarszych murach bez zgryzot sumienia.

Proszę sobie wyobrazić drut telegrafu przeciągnięty i oczepiony w jakąś kolumnę w Forum Romanum, o ścianę Colosseum, o ruinę termów – cały urokginie⁶⁶.

Kraszewski zatrzymał się w Rzymie w pałacu Zuccari, nieopodal schodów Hiszpańskich i kościoła francuskiego Saint Trinité, w rozwidleniu ulic Sistina i Gregoriana. Wcześniej, w 1701 r. pałac ten od Zuccarich zakupiła i w nim mieszkała królowa Maria Kazimiera, wdowa po Janie III Sobieskim, primo voto Janowa Sobiepanowa Zamoyska⁶⁷. Tak się złożyło, że w tym pałacu mieszkał także wspomniany Johann Joachim Winckelmann.

Opinia wyrażona w Rzymie przez Kraszewskiego była wyrazem tendencji, w myśl których od lat sześćdziesiątych XIX w. zmieniało się zainteresowanie zabytkami przeszłości. Nie ograniczało się tylko do poznania strony materialnej zabytków i ewentualnie ich historii, ale zaczęło obejmować także sprawy ich zachowania i konserwacji. Był to okres odejścia od „starożytnictwa” i stworzenia podstaw pod rozwój nowoczesnego zabytkoznawstwa⁶⁸.

W budowie, a później rozwoju nowoczesnej, naukowej historii sztuki oraz zabytkoznawstwa i konserwatorstwa w drugiej połowie XIX wieku główną rolę odegrali: pisarz i poeta angielski John Ruskin (1819-1900), najbardziej znany jako krytyk sztuki, francuski architekt – wybitny znawca architektury i sztuki średniowiecznej Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), dramaturg i pisarz francuski, historyk i archeolog Prosper Mérimée (1803-1870) oraz historycy sztuki - konserwatorzy austriaccy: Franz Wickhoff (1853 – 1909), Alois Riegl (1858-1905) i Max Dvořák (1874-1921).

Na przełomie wieków XIX i XX szczególnie aktywna była szkoła wiedeńska⁶⁹. Niemniej, teorie Riegla i Dvořáka stanowią odzwierciedlenie, a nawet rozwinięcie poglądów wyrażonych wcześniej przez włoskiego architekta, historyka sztuki i pisarza Camilla Boito (1836–1914).



15. Rzym. Fasada frontowa pałacu Zuccariego. Pod portykiem polskie herby królewskie: Orzeł i Pogoń oraz herb Janina Sobieskich i margrabiów d'Arquien.

⁶⁶ Kraszewski (1977), cyt. za Borucki (1995) s. 130 – 131.

⁶⁷ Broż (2009) s. 47 – 48 ; Patrz także: Borucki (1995) s. 66 – 67.

⁶⁸ Rudkowski (1976) s. 133.

⁶⁹ Kadłuczka (2000) s. 36 – 40; Gaczoł (2009) s. 32 – 34.

Boito już w latach osiemdziesiątych XIX w. zdecydowanie odrzucił teorie Ruskina z jednej strony (za romantyczny patos i utopię), a Viollet-le-Duc'a – z drugiej, pisząc: *jeśli przyjmiemy teorię pana Viollet-le-Duc'a wówczas żadna wiedza, żadne wyczucie nie uchroni nas od błędu dowolności. A dowolność jest oszustwem, jest fałszem i pułapką zastawioną dla potomności, a często i dla współczesności*⁷⁰.

Był jednym z pierwszych teoretyków konserwatorstwa, który dostrzegł zabytek jako złożoną strukturę funkcjonalną i przestrzenną, powstałą w wyniku kolejnych przekształceń oraz modernizacji: *można powiedzieć, że zabytek ma swoje uwarstwienia, podobnie jak pokrywa ziemską globu, i że wszystkie jego pokłady, od najgłębszego do samej powierzchni, posiadają swoją wartość, którą należy uszanować*⁷¹.

Na III Konferencji Architektów i Inżynierów Budownictwa w Rzymie w 1883 r. Camillo Boito był autorem siedmiu podstawowych zasad do praktycznego stosowania przez ówczesnych urzędników sprawujących nadzór nad zabytkami. Na pierwszym miejscu zalecił umacnianie i naprawianie czyli konserwację zabytków, a dopiero w ostateczności restaurację ze stosowaniem dodatków i innowacji. W przypadku gdyby takie innowacje okazały się całkowicie niezbędne, wówczas winny być wykonane odmiennie niż całość zabytku, z tym, aby w widoku ogólnym nie odbijały się one zbyt rażąco od ogólnego wyrazu artystycznego obiektu⁷². Jak przystało na kontynuatora tradycji włoskich, rozpoczętych przez Rafaela, Boito domagał się aby przed przystąpieniem do jakichkolwiek, nawet najdrobniejszych prac naprawczych lub konserwatorskich wykonywać zdjęcia zabytku, następnie, w miarę postępu robót, zdjęcia poszczególnych ich faz, a wreszcie zdjęcia obiektu ukończonego. Takie zdjęcia mają być przysyłane do Ministerstwa Oświecenia Publicznego łącznie z rysunkami planów elewacji, rzutów i detali (...), na których zaznaczone będą z największą dokładnością wszystkie fragmenty zachowane, umocnione, przerobione, odnowione, zmienione, przeniesione lub zburzone. Rysunki i zdjęcia zaopatrzone będą w dokładne i merytoryczne sprawozdania opisowe, zawierające uzasadnienie i opis wykonanych prac oraz wszelkiego rodzaju wprowadzonych zmian⁷³.



16. Camillo Boito.

Konserwatorzy włoscy i polscy wobec wyzwań XX wieku

Jak już wspomniałem, na przełomie wieków XIX i XX, gdy sztuka współczesna wyzwołała się z historyzmu i poszła swoją własną drogą, konserwacja zabytków stała się specjalistyczną domeną nauki i dziedziną kultury. Wówczas to funkcja zabytku jako dokumentu historycznego wysunęła się na plan pierwszy i w tym momencie w Europie nie tylko konserwacja, ale także ochrona zabytków stała się odrębnym samodzielnym elementem współczesnej kultury⁷⁴.

⁷⁰ Boito (1886, 1988) s. 331 – 332.

⁷¹ Boito (1886, 1988) s. 332; Patrz także: Kadłuczka (2000) s. 39.

⁷² Boito (1883, 1988) s. 333.

⁷³ Boito (1883, 1988) s. 333.

⁷⁴ Frycz (1975) s. 263- 264.

Nie dziwi więc, że w okresie międzywojennym niezwykle istotnym problemem stały się rozważania na temat profesjonalności działań w zakresie ochrony i takiego ustawienia przepisów prawa, aby ich moc była skuteczna. O randze długoletnich doświadczeń włoskich w zakresie funkcjonowania prawodawstwa konserwatorskiego niech świadczy fakt, że w latach dwudziestych XX w. przywoływał je Alfred Lauterbach (1884 lub 1885–1943), historyk sztuki, muzeolog, jeden z najwybitniejszych ówczesnych polskich teoretyków w zakresie konserwatorstwa, w rozprawie p.t.: *Restauracja zabytków architektury*, zawartej w książce p.t.: *Pierścień sztuki*⁷⁵. Komentując sprawę rekonstrukcji w latach 1904–1911 weneckiej Kampanili na placu Św. Marka po jej niespodziewanym rozpadnięciu się w 1902 r., zwrócił uwagę na niezwykle istotną sprawę, a mianowicie na presję ze strony środowiska: *Są budowle tak głęboko wkorzenione w historię kultury, czy chociażby w historię jednego miasta, tak związane z jego sylwetą i charakterem – pisał – iż rezygnacja z tych wartości byłaby skazywaniem się na dobrowolne zubożenie, dowodem braku sił i zmysłu rzeczywistości. Przypomnijmy sobie gorące dyskusje w Italii, w Wenecji. Wszystkie teoretyczne wątpliwości, obawy i argumenty przeciwników odbudowy okazały się nieistotnymi, wobec powszechnej świadomości, że dzwonnice odbudować można w kształcie uświęconym tradycją i że rezygnacja z odbudowy byłaby sprzeczną z rozbudzoną świadomością historyczną*⁷⁶.

Alfred Lauterbach, który reprezentował Polskę na obradach międzynarodowej konferencji architektów i konserwatorów w Atenach w 1931 r., współpracował z włoskim architektem i historykiem sztuki Gustavo Giovannonim (1873–1947) przy tworzeniu tzw. Ateńskiej Karty Konserwacji Zabytków, którą przyjęto na zakończenie obrad i skierowano do realizacji we wszystkich państwach skupionych w ówczesnej Lidze Narodów.

W Ateńskiej Karcie Konserwatorskiej, dzięki znamienitym współtwórcom, a zwłaszcza Giovannoniemu, jednemu z wybitnych przedstawicieli nowoczesnej myśli konserwatorskiej, który mógł skorzystać z kilkusetletnich włoskich doświadczeń w tworzeniu konserwatorskiego ustawodawstwa, po raz pierwszy w sposób uniwersalny sformułowano zasady ochrony zabytków, zwłaszcza w kilku istotnych kwestiach: przedłożeniu interesu społecznego nad prywatny w ochronie zabytków, przy poszanowaniu praw właścicieli i wymagań opinii społecznej (art. I), problemie koniecznej ciągłości użytkowania zabytków (art. II) oraz kwestii zachowania charakteru miast historycznych (art. VII)⁷⁷.

Realizując zapisy Ateńskiej Karty, w tym samym czasie, powstała Włoska Karta Konserwacji Zabytków (tzw. Karta Rzymska) uchwalona przez Radę Najwyższą do spraw



17. Wenecja. Plac Św. Marka, 14 VII 1902 r., w chwilę po niespodziewanym rozpadnięciu się Kampanili.



18. Wenecja. Plac Św. Marka w czerwcu 2008 r. Kampanilę odbudowano w l. 1904–1911 „tak jak wyglądała i tam, gdzie stała”.

⁷⁵ Ocena teorii konserwatorskich A. Lauterbacha patrz: Rymaszewski (1992) s. 48; Kadłuczka (2000) s. 61, 65; Majewski P. (2009) s. 15–16.

⁷⁶ Lauterbach (1929) s. 232.

⁷⁷ Kadłuczka (2000) s. 60–61.

Starożytności i Sztuk Pięknych w Rzymie. Rada sformułowała jedenaście podstawowych zasad, w których dostosowano do warunków lokalnych ustalenia przyjęte w Atenach. M.in. nawiązując do zapisu z Karty Ateńskiej mówiącego, że *dominuje na ogół tendencja do powstrzymywania się od pełnej restauracji i unikania związanego z nią ryzyka* – wprowadzono zasadę, że jeżeli zaistnieje problem przywrócenia zabytkowi dawnego wyglądu *albowiem przemawiają za tym racje artystyczne i względy na jedność architektoniczną, w ścisłym powiązaniu ze względami natury historycznej, może on być postawiony wyłącznie wtedy, gdy dysponuje się danymi absolutnie pewnymi, dostarczonymi przez sam zabytek, a nie hipotezami (...)*⁷⁸.

Również do zapisów Ateńskiej Karty nawiązali twórcy okólnika polskiego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego nr 113 z 24 X 1936 r.: *o ochronie charakteru starych miast i dzielnic staromiejskich*. Okólnik ten był jedną z najważniejszych w Polsce prób zapobieżenia zagrożeniom i postępującym unicestwieniom historycznych układów miejskich od 1918 r. do chwili obecnej⁷⁹.

Brutalne zniszczenia wśród dóbr kultury, a przede wszystkim zabytków architektury i historycznych zespołów urbanistycznych, które spowodowała druga wojna światowa postawiły konserwatorów przed koniecznością odpowiedzi na nowe, nieznane wyzwania. I to wyzwania zarówno doktrynalne i metodologiczne, jak również społeczno-ekonomiczne oraz techniczne. Działania wojenne wyrządziły tak ogromne straty, że *dotychczasowe doktryny i teorie konserwatorskie zawisły w próżni zasadniczych wątpliwości co do kierunków odbudowy*⁸⁰.

Ogromne polskie straty są powszechnie znane⁸¹. Problem nie dotyczył jednakże tylko Polski, ale także pozostałych krajów Europy, w tym przede wszystkim Włoch, w których zostały zniszczone pojedyncze, bezcenne zabytki architektury, jak i całe zabytkowe zespoły staromiejskie. W następstwie alianckich bombardowań m.in. uległo zniszczeniu historyczne centrum Bolonii, zabytkowa zabudowa w rejonie Ponte Vecchio i Ponte Santa Trinita we Florencji, zabytkowe kościoły w Neapolu, Padwie, Palermo, Rawennie i w Rimini oraz antyczne mosty w Rzymie i Kapui.

Lata powojenne (od 1945 r. niemal do czasów obecnych) zarówno w Polsce jak i we Włoszech, w Europie i na świecie, obfitowały w ilość i różnorodność podejmowanych prac z zakresu konserwacji zabytków, rewaloryzacji zabytkowych zespołów urbanistycznych, kreacji artystycznych i intelektualnych, jak również - w wydarzenia mające istotny wpływ na formułowanie poglądów oraz doktryn konserwatorskich i praktykę w tym zakresie, czyli tak na działania manualne – technologiczne jak i na prawidłowe zarządzanie dziedzictwem.

Wspomniany Gustavo Giovannoni widząc wielkość wojennych zniszczeń już w 1946 r. dostrzegł potrzebę przewartościowania dotychczas obowiązujących zasad działalności

⁷⁸ Tekst Włoskiej Karty Konserwacji Zabytków – Karty Rzymskiej patrz: Małachowicz (1988) t. 2, s. 415–417. Tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej, w 1938 r. powstała *Instrukcja dotycząca konserwacji zabytków* ówczesnego Ministerstwa Oświecenia Publicznego w Rzymie. Instrukcja ta powtarzała zasadnicze zapisy Karty Rzymskiej sprzed 7 lat, natomiast kategorycznie stwierdzała, że *Państwu, odpowiedzialnemu za całość narodowych dóbr artystycznych, przysługuje prawo kierowania i kontrolowania wszelkich prac stawiających sobie za cel opiekę, zabezpieczenie i konserwację zabytków sztuki, bez względu na to, czy stanowią one własność publiczną czy prywatną. Należy podkreślić, że władze faszystowskich Włoch finansowały wielkie realizacje konserwatorskie, zwłaszcza obejmujące starożytne zabytki, co miało podtekst polityczny i propagandowy, przywracający tradycję imperialną. Zyskały na tym jednak szczególnie zabytki*. Płuska (2006) s. 111. Patrz także: Szydłowski (1936).

⁷⁹ Gaczoł (2009) s. 63–64, 225, 228.

⁸⁰ Kadłuczka (2000) s. 81.

⁸¹ Zachwatowicz (1965) s. 20; Gaczoł (2009) s. 106.

konserwatorskiej i zaproponował *rozszerzoną i zdemokratyzowaną* koncepcję definicji zabytku, zarazem dostrzegając nieuniknioną *konieczność koegzystencji* i wprowadzenia do zespołów zabytkowych nowej architektury⁸².

Międzynarodowe kontakty specjalistów m.in. ze strony Włoch i Polski podjęte w latach sześćdziesiątych XX w. zaowocowały zwołaniem II Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Pomników Historycznych w 1964 r. w Wenecji, na którym uchwalono zaktualizowane dla potrzeb współczesności podstawowe wytyczne do prac przy obiektach zabytkowych i w ich otoczeniu, powszechnie znane jako „Karta Wenecka” oraz powołaniem w 1965 r. na III Kongresie Konstytucyjnym w Warszawie i w Krakowie Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków i Miejsc Historycznych (ICOMOS)⁸³.

Do współtwórców „Karty Weneckiej” należeli: międzynarodowy ekspert, niezwykle zasłużony w sprawach ochrony, konserwacji i restauracji zabytków ze strony UNESCO, inżynier - architekt Piero Gazzola (1908–1979) oraz wybitny włoski teoretyk konserwacji zabytków architekt Roberto Pane (1897–1987)⁸⁴. Zarówno Roberto Pane jak i Piero Gazzola krytycznie oceniając rzeczywistość w zakresie prawidłowego zarządzania dziedzictwem kulturowym sądzą już blisko pół wieku temu, że ustanowienie wspólnego i obowiązującego we wszystkich państwach europejskich (reprezentowanych na II Kongresie w Wenecji) systemu prawnego na rzecz ochrony dóbr kultury, który równocześnie weźmie pod uwagę potrzeby życia społecznego, to zadanie, które nie powinno zbyt długo czekać na swe rozwiązanie.

Tymczasem słowa, które wypowiedział Piero Gazzola, sekretarz generalny i pierwszy przewodniczący Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków i Miejsc Historycznych w trakcie wystąpienia wprowadzającego na Zgromadzeniu Konstytucyjnym ICOMOS w Warszawie 21 VI 1965 r. nadal zachowują swą aktualność: *Tragedia miejskich ośrodków zabytkowych, zagrożonych rozwojem urbanistyki i brakiem odpowiedniego przygotowania w planowaniu, stanowi problem dnia dzisiejszego na całym świecie. Podobnie dzieje się z niszczeniem krajobrazu przez niekontrolowany rozwój budownictwa (...) – to wszystko tworzy rany na ciele współczesności*⁸⁵.

Patrząc z perspektywy czasu na wpływ „włoskiej szkoły konserwacji i restauracji dzieł sztuki” na świadomość społeczną oraz polską ochronę i konserwację zabytków należy jeszcze wspomnieć wybitnego włoskiego konserwatora, zaangażowanego w ochronę dziedzictwa architektonicznego oraz środowiska kulturowego, inżyniera – architekta Alfredo Barbacciego (1896–1989), autora znanej



19. Baranów Sandomierski. Piero Gazzola (w środku) podczas Kongresu Konstytucyjnego ICOMOS w czerwcu 1965 r. Po prawej: Alfred Majewski – konserwator Wawelu i zamków w południowej Polsce.

⁸² Giovannoni (1946). Cyt. za Kadłuczka (2000) s. 83–84.

⁸³ Majewski A. (1996) s. 58–85.

⁸⁴ Kadłuczka (2000) s. 101–102. Sygnatariuszem „Karty Weneckiej” ze strony Polski był Jan Zachwatowicz.

⁸⁵ Cyt. za sprawozdaniem z Kongresu Konstytucyjnego Aleksandry Żarynowej. Patr.: Majewski A. (1996) s. 80. Alfred Majewski określił Piero Gazzolę nie tylko mianem kreatora ICOMOS ale przede wszystkim – przyjaciela Polski i człowieka o fascynującej inteligencji, naznaczonego piętnem geniuszu śródziemnomorskiej kultury.

w Polsce pracy *Konserwacja zabytków we Włoszech* oraz Cesarego Brandiego (1906–1988), jednego z najwybitniejszych intelektualistów XX wieku, twórcy i pierwszego dyrektora Centralnego Instytutu Konserwacji (Istituto Centrale del Restauro), autora dzieła *Teoria restauracji*, wydanego w Turynie w 1963 r.

Alfredo Barbacci w swej pracy opublikowanej w Rzymie w 1956 r., pomimo jej tytułu zawężającego z pozoru tematykę rozważań do obszaru Italii, dał bardzo dużo cennych i aktualnych wskazówek odnoszących się nie tylko do moralnej strony zawodu konserwatora niezależnie od kraju, w którym tenże zawód wykonuje (*działalność konserwatora zabytków – według Barbacciego - jest więcej niż zawodem, jest powołaniem*), ale także analizował m.in. przyczyny często zdarzających się przypadków złego zestawienia starej i nowej architektury. Apelował o przyznanie w tym przypadku architektowi większej swobody, gdyż *działa on nie na samym zabytku, lecz w jego sąsiedztwie, ponieważ zaś zabytkowe otoczenie jest najczęściej kompleksem różnych architektur, posiada ono z natury większą różnorodność stylistyczną (...)*⁸⁶.



20. Cesare Brandi.

Podstawowe zasady teorii restauracji dzieł sztuki wybitnego włoskiego teoretyka Cesare Brandiego - urodzonego w pięknej Sienie, nie tylko teoretyka restauracji, ale także poety - zaprzyjaźnionego z paletą i pędzlem - można ująć w następujących działach:

1/ restauracja powinna dążyć do przywrócenia potencjalnej jedności dzieła sztuki, starając się nie popełnić zafałszowania artystycznego lub historycznego i nie zacierać w dziele sztuki śladów czasu;

2/ uzupełnienie ubytków powinno być zawsze i łatwo rozpoznawalne, lecz należy uważać, by przez to nie rozbijać jedności rekonstruowanego dzieła;

3/ interwencja restauratorska nie może uniemożliwiać, lecz powinna ułatwiać ewentualne przyszłe zabiegi.

Spuścizna Brandiego w dalszym ciągu oceniana jest jako atrakcyjna poznawczo. Dowodem tego jest fakt, że jego wspomniana, fundamentalna praca, p.t.: *Teoria restauracji* została przetłumaczona na język polski i opublikowana po ponad

czterdziestu latach od chwili jej ukazania się w Turynie. Spuścizna ta prezentuje spójny system opieki nad dobrami kultury *przedstawiający wartości estetyczne dzieł zróżnicowanych kulturowo, atrakcyjny intelektualnie i odwołujący się do poruszających czytelnika przykładów. Prezentowany konsekwentnie w kilkuset publikacjach o różnym charakterze (...) obracających się w kręgu myśli opartych na tradycji europejskiej; poczynsz od greckiej filozofii, przez rewolucję kantowską do myśli współczesnych Brandiemu – fenomenologii, strukturalizmu, hermeneutyki, teorii widzenia opartej na „Gestalt” psychologii, która była nową i atrakcyjną poznawczo formą odbioru sztuki*⁸⁷.

Sądzę, że Italia i Polska miały w latach po drugiej wojnie światowej i nadal mają dużo sobie do powiedzenia w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego i zarządzania tym dziedzictwem, a zwłaszcza w zakresie doskonalenia mechanizmów skutecznego systemu

⁸⁶ Barbacci (1956, 1966) s. 367.

⁸⁷ Szmelter I., *Wprowadzenie – Cesare Brandi współcześnie*. Patrz: Brandi (1963, 2006) s. 8. Z okazji stulecia urodzin Cesare Brandiego zorganizowano sesję naukową w ramach projektu Unii Europejskiej *Cultura 2000*. Sesja odbyła się w Warszawie – Wilanowie w dniach 5-6 X 2007 r. p.t.: *Cesare Brandi (1906 – 1988), jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji i restauracji*. Materiały z sesji zostały opublikowane w wydawnictwie p.t.: *Sztuka konserwacji i restauracji*, Warszawa 2007.

ochrony. Jednym z elementów tegoż systemu jest komplementarny i jednoznaczny stan prawodawstwa oraz doprowadzenie do zminimalizowania pogłębiającego się rozdzwielu pomiędzy teoriami, postulatami konserwatorskimi a praktyką.

Zakończenie : współczesna praktyka w różnych aspektach ochrony i konserwacji zabytków we Włoszech i w Polsce

Rzym i Florencja to wielkie muzea pod gołym niebem, w nich skupia się większość problemów związanych ze współczesną konserwacją i ochroną zabytków, chociaż oczywiście w innych, równie wspaniałych miastach włoskich podejmuje się stale różnego rodzaju prace zabezpieczające i konserwatorskie⁸⁸.



22. Florencja. Panorama miasta z piazzale Michelangelo.

tecznie chronić historyczny krajobraz kulturowy. Panoramy Rzymu i Florencji nie są skażone na przestrzeni ostatnich lat wysokościowcami oraz aktualnie nie obserwuje się w nich podejmowania przedsięwzięć urbanistycznych dewastujących w sposób drastyczny ich historyczne układy przestrzenne⁸⁹.

Wielkie wrażenie w świecie – w pozytywnym tego słowa znaczeniu – odnoszą spektakularne „kompleksowe” konserwacje podejmowane w Wiecznym Mieście i w stolicy Toskanii. Wystarczy wspomnieć konserwację fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, *Piety* Michała Anioła w Bazylice Świętego Piotra na Watykanie czy *Dawida* w Gallerii dell'Accademia we Florencji. Nagłaśniając prace konserwatorskie Włosi z jednej strony podkreślają, że są szczególnie predestynowani do realizacji kreatywnych aktów konserwatorskich, a z drugiej – wzbudzają zainteresowanie zabytkami



21. Rzym. Fragment panoramy miasta z kopuły Bazyliki św. Piotra.

Na przykładzie wspomnianych miast widać, że w jednej dziedzinie Włosi radzą sobie znakomicie. Niemal jako jedynym na świecie udaje im się skut-



23. Kraków. Fragment panoramy miasta zeszpeconej przez kominy i wieże elektrociepłowni w Łęgu, wg lokalizacji z 1961 r.

⁸⁸ Płuska (2006) s. 114–115.

⁸⁹ Corsani G., *Dziedzictwo kulturowe i rozwój przestrzenny na przykładzie współczesnej Florencji*. Patrz Florencja (2008) s. 257–270; Camarlinghi F., *Zarządzanie kulturą? Przypadek Florencji z kilkoma użytecznymi wskazówkami dla Krakowa*. Patrz: Florencja (2008) s. 315–328.

u turystów, co obok propagandowej, znakomicie spełnia rolę edukacyjną⁹⁰.

Jak pisał Carlo Pietrangeli - wybitny konserwator, długoletni prezes Papieskiej Rzymskiej Akademii Archeologicznej i generalny dyrektor Muzeów Watykańskich od 1978 r. aż do śmierci w 1995 r.: *zabiegi nad „Przemienieniem” Rafaela, „Złożeniem do grobu” Caravaggia (...) czy przede wszystkim nad freskami Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej w latach 1980–1989 - uznane zostały przez większość światowych obserwatorów za przykłady wzorcowej doskonałości metodologicznej, technologicznej i trwałości rezultatów*⁹¹.

Mogę stwierdzić, że prowadząc od 1994 r. kompleksowe prace konserwatorskie przy wystroju wnętrza kościoła akademickiego Św. Anny w Krakowie, który to wystrój jest wspaniałym dziełem Baltazara Fontany, byliśmy ośmieleni dobrym przyjęciem wcześniej zakończonej konserwacji Sykstyny.

Przy dużych pochwałach wobec działań włoskich konserwatorów, można ich także zaskoczyć⁹². Takim „zaskoczeniem” była realizowana w latach 2002-2004 kompleksowa konserwacja kaplicy Zygmuntońskiej na Wzgórzu Wawelskim w Krakowie. Do diagnostyki i konserwacji kaplicy Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz Instytut Optoelektroniki

Wojskowej Akademii Technicznej w Warszawie zastosował technikę laserową. *Niezwykle ważne dla „uzdrowienia” kamienia i przywrócenia mu pierwotnych walorów fakturalnych i kolorystycznych było usunięcie nawarstwień z je-*

*go powierzchni - pisze profesor Ireneusz Płuska, wicedyrektor Instytutu Konserwacji oraz główny konserwator kaplicy - Szczególnie grube, nawet kilkunastomilimetrowe powłoki olejne powodowały spływanie i zacieranie detali rzeźbiarskich (...). Nawarstwienia farb i inne trwałe zanieczyszczenia powierzchni kamienia usunięto przy użyciu urządzeń laserowych i metody laserowej ablacji nawarstwień. (...) Prawdopodobnie kaplica Zygmuntońska jest obecnie największym obiektem zabytkowym w Europie oczyszczonym metodą laserową (około 800 m² powierzchni)*⁹³.



24. Rzym. Wnętrze kaplicy Sykstyńskiej przed konserwacją.



25. Rzym. Fragment sklepienia Sykstyny przed konserwacją.



26. Rzym. Fragment wnętrza kaplicy Sykstyńskiej po konserwacji w l. 1980-1989.



27. Kraków. Wnętrze kościoła akademickiego św. Anny po pracach konserwatorskich w l. 1994-1999.

⁹⁰ Gurrieri F., *Rola konserwacji zabytków we Florencji w narodzinach i rozwoju turystyki*. Patrz: Florencja (2008) s. 291–298.

⁹¹ Pietrangeli (2000) s. 23.

⁹² O słabościach włoskiej manualnej konserwacji i szkolnictwa konserwatorskiego patrz: Płuska (2006).

⁹³ Płuska (2008) s. 59–60.

Bibliografia tomu:

Aftanazy 6 (1995)

Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 6, Województwo bełskie, Ziemia Chełmska województwa ruskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.

Alberici (1969)

Alberici C., *Il mobile Lombardo*, Milano 1969.

Alberici (1980)

Alberici C., *Il mobile Veneto*, Milano 1980.

Baccheschi (1964)

Baccheschi E., *Mobili intarsiati del Sei e Settecento in Italia*, Milano 1964.

Balicki (1831)

Balicki W., *Miasto Tarnów pod względem historycznym, statystycznym, topograficznym i naukowym*, Tarnów 1831.

Bandinelli (1988)

Bandinelli R. B., *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, Warszawa 1988.

Bar (1938)

Bar A., Czajkowski (Czajkowski) Paweł, (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. IV, Kraków 1938, s. 159-160.

Barbacci (1956, 1966)

Barbacci A., *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma 1956. Wyd. polskie: *Konserwacja zabytków we Włoszech*, t. 1-2 (w:) „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, t. XVI, Warszawa 1966.

Bender (1988)

Bender A., *Szpалery we wnętrzach polskich XVI-XVIII wieku -terminologia, stan badań i system dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. I, 1988, nr 1-2.

Bender (1992)

Bender A., *Złocene kurdybany w Polsce*, Lublin 1992.

Berger-Mayerowa (1962-1964)

Berger-Mayerowa J., Jabłonowska z Sapiechów Anna Paulina (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. X, Wrocław 1962-1964, s. 210-212.

Bernatowicz (1998)

Bernatowicz T., *Monumenta Variis Radivillorum. Wyposażenie zamku nieświeckiego w świetle źródeł archiwalnych, cz. I; XVI-XVII wieku*, Poznań 1998.

Bernhard (1956)

Bernhard M. L., „O sztuce u dawnych czyli Winkelman Polski” Stanisława Kostki Potockiego, (w:) „Rocznik Historii Sztuki”, t. 1, 1956, s. 514–521.

Betlejewska (2004)

Betlejewska Cz., *Meble elbląskie XVII i XVIII wieku*, Gdańsk 2004.

Besala (1992)

Besala J., *Stefan Batory*, Warszawa 1992.

Besala, Biedrzycka (2004-2005)

Besala J., Biedrzycka A., *Stefan Batory* (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. XLIII, Warszawa 2004-2005, s. 114-129

Białostocki (1954)

Białostocki J., *Jan Zamoyski klientem Domenica Tintoretta*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, nr 1, s. 53-56.

Białostocki (1988)

Białostocki J., *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, Warszawa 1988.

Białostocki (oprac. 1994)

Białostocki J. (wybór i oprac.), *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600 - 1700*, Poprzeczka M., Ziemia A. (red. naukowa), Warszawa 1994.

Boberski (2000)

Boberski B. W., *Solari Jakub*, (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. XL/2, Warszawa-Kraków 2000, s. 251.

Bode (1902)

Bode W. von, *Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Lipsk 1902.

Bocchi (1592)

Bocci F., *Imagine miracolosa della SS. Vergine della SS. Nunziata*, Firenze 1592.

Bogucka (1962)

Bogucka M., *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV-XVII w.*, Warszawa 1962.

Bogucka (1969)

Bogucka M., *Materiały do dziejów portu gdańskiego w pierwszej połowie XVII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” XVII, Nr 2, 1969.

Bogucka (1970)

Bogucka M., *Handel zagraniczny Gdańska w pierwszej połowie XVII wieku*, Wrocław 1970.

Bogucka (2004)

Bogucka M., *Bona Sforza*, wyd. II, Wrocław 2004.

Boidi Sassone i in. (1997)

Boidi Sassone A., Cozzi E., Griffo M., Ponte A., Sciolla G.C., *Meble XIX wieku*, Warszawa 1997.

Boito (1886, 1988)

Boito C., *I nostri vecchi monumenti*, 1886. Fragmenty w tłum. H. Szymańskiej (w:) Małachowicz E., *Ochrona środowiska kulturowego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 331-332.

Boito (1883, 1988)

Boito C., *Questioni pratiche di belle arti*, 1893. Fragmenty w tłum. H. Szymańskiej (w:) Małachowicz E., *Ochrona środowiska kulturowego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 332-333.

Boniecki IV (1901)

Boniecki A., *Herbarz Polski. Wiadomości historyczno-genealogiczne*, t. IV, Warszawa 1901.

Borucki (1995)

Borucki M., *Polacy w Rzymie. Od czasów Mieszka I do Jana Pawła II*, Warszawa 1995.

Boulnois (1968)

Boulnois L., *Szlakiem jedwabiu*, Warszawa 1968.

Boyce (1985)

Boyce Ch., *Dictionary of Furniture*, New York - Oxford 1985.

Brandi (1963, 2006)

Brandi C., *Teoria del restauro*, Turyn 1963. Wyd. polskie: *Teoria restauracji*, Warszawa 2006.

Brandys (1973)

Brandys M., *Nieznany książę Poniatowski*, Warszawa 1973.

Brosio (1971)

Brosio V., *Il mobile Italiano*, Roma 1971.

Broż (2009)

Broż A., *Rzym po polsku*, Warszawa 2009.

Buczek (1935)

Buczek K., *Affaita I.*, (w:) *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1935, t. I, s. 29-30.

Buczkowski (1958)

Buczkowski K., *Dawne szkło artystyczne w Polsce*, Kraków 1958.

Bulewicz (2006)

Bulewicz T., *Uwagi o tzw. Cyklu z dziejami św. Tomasza Apostoła z kolegiaty zamojskiej*, (w:) *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. VII, cz. 2, KUL, Lublin 2006, s. 207-248.

Burckhardt (1860, 1965)

Burckhardt J., *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, 1860, pol. wyd. Warszawa 1965.

Burke (1991)

Burke P., *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, Warszawa 1991.

Busiri Vici (1971)

Busiri Vici A., *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1971.

Cadario (2007)

Cadario M., *Crypta Balbi*, (w:) *Museo Nazionale Romano*, edit. Adriano La Regina, Verona 2007, s. 191 - 212.

Carmignani (2005)

Carmignani M., *Tessuti ricami e merletti in Italia (dal Rinascimento al Liberty)*, Milano 2005.

Charleston (1984)

Charleston R. J., *English Glass and the glass used in England, circa 400-1940*, London 1984.

Chłędowski (1909, 1996)

Chłędowski K., *Rzym - ludzie odrodzenia*, 1909, Warszawa 1996.

Chodźko (1835-1842)

Chodźko L., *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque...*, t. I-III, 1835-1842.

Chrościcki (2003)

Chrościcki J. A., *Naukowo-literackie środowisko Villa Regia* (w:) *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, pod red. Jerzego Miziołka, Warszawa 2003, s. 83-100.

Chrzanowski, Kornecki (1982)

Chrzanowski T. Kornecki M., *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982.

Ciechanowicz (1989)

Ciechanowicz J., *Rzym. Ludzie i budowle*, Warszawa 1989.

Colle (1996)

Colle E., *Museo d'Arti Applicate, Mobili e intagli lignei*, Mediolan 1996.

Colle (1007)

Colle E., *Il mobile dell'Ottocento in Italia, Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Mediolan 2007.

Czajka i inni (1995)

Czajka M., Kamler M., Sienkiewicz W., *Leksykon Historii Polski*, Warszawa 1995.

Czapliński, Wyczawski (1948-1958)

Czapliński W., Wyczawski H., *Gembicki Piotr* (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. VII, Kraków 1948-1958, s. 379-381.

Czapliński (1968)

Czapliński W., *Przyczynki do dziejów mecenatu artystycznego Zygmunta III*, (w:) *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968.

Czyżewski (2000)

Czyżewski K. J., *Kapa fundacji Piotra Tylickiego* (w:) *Wawel 1000-2000. Wystawa Jubileuszowa. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Zamek Królewski na Wawelu maj- lipiec 2000*, [katalog wystawy] t. I, Kraków 2000, s. 220-221.

Davanzo Poli (1999)

Davanzo Poli D., *Arts & Crafts in Venice*, Venezia 1999.

David (1993)

David J., *Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the Terrarerma, about 1370-about 1460*, „Journal of Glas Studies” 35, 1993.

Demetrykiewicz (1885)

Demetrykiewicz W., *Opieka prawna dla zabytków sztuki i pomników historycznych. Ze szczególnym uwzględnieniem stosunków galicyjskich*, Kraków 1885.

Disertori i in. (1996)

Disertori A., Griffo M., Griseri A., Necchi Disertori A.M., Ponte A., *Meble XVIII wieku*, Warszawa 1996.

Dobosz, Gaczol (1994)

Dobosz P., Gaczol A., *80. rocznica utworzenia Krajowego Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie*, „Ochrona Zabytków”, nr 3 - 4, 1994.

Dobosz (1995)

Dobosz P., *Konserwatorzy i korespondenci krajowych urzędów konserwatorskich dla zabytków sztuki, wykopalisk i archiwów w Galicji*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego”, t. 2, Kraków 1995.

Dobosz (1997)

Dobosz P., *Administracyjnoprawne instrumenty kształtowania ochrony zabytków*, Kraków 1997.

Dobrzeński i inni (1958)

Dobrzeński T., Rószczyćówna J., Niesiołowska-Rotherowa Z., *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958.

Drahotová (1984)

Drahotová O., *Szkło europejskie*, Warszawa 1984.

Dreier (1989)

Dreier F. A., *Venezianische Gläs „Façon de Venise”*, Berlin 1989.

Dybaś (1998)

Dybaś B., *Fortyce Rzeczypospolitej. Studium z dziejów budowy fortyfikacji stałych w państwie polsko-litewskim w XVII wieku*, Toruń 1998.

Engelberg (2005)

Engelberg M., *Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung” mittelalterlicher Kirchen. Studien zur internationalen Architektur- und kunstgeschichte*, Petersberg 2005.

Errera (1927)

Errera I., *Catalogue d'Étoffes Anciens et Modernes. Musée Royaux du Cinquanteenaire*, Bruxelles 1927.

Estreicher (1880)

Estreicher K. *Bibliografia polska*, tom V, Kraków 1880.

Fabiani (1990)

Fabiani B., *Narodziny gminy chrześcijańskiej. Tituli - pierwotne kościoły*, Rzym 1990

Faenson (1982)

Faenson L., *Italian Cassoni from the Art Collections of Soviet Museums*, Lenin-grad 1983.

Fijałkowski (1982)

Fijałkowski W. (wstęp), *Artystyczne zbiory Wilanowa*, Warszawa 1982.

Flade (1986)

Flade H., *Intarsia. Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten*, Dresden 1986.

Flemming (1927)

Flemming E., *Das Textilwerk. Gewebeornamente und Stoffmuster vom Altertum bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1927.

Florencja (2008)

Florencja i Kraków wobec dziedzictwa, red. naukowa J. Purchla, Kraków 2008.

Forster (1840)

Forster Ch., *Pologne*, Paris 1840.

Forstner (1990)

Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.

Frycz (1975)

Frycz J., *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*, Warszawa 1975.

Furlotti (2007)

Furlotti B., *Wielkie muzea. Muzea Watykańskie - Rzym*, Warszawa 2007.

Gaczoł (1984)

Gaczoł A., *Zamek w Dzikowie*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 1(15) 1984, s. 35-38.

Gaczoł (2008)

Gaczoł A., *Z dziejów państwowej służby ochrony zabytków w Polsce, (w:) 90 lat Służby Ochrony Zabytków w Polsce. Wojanów, 26-28 listopada 2008*, Wrocław 2008.

Gaczoł (2009)

Gaczoł A., *Kraków. Ochrona zabytkowego miasta. Rzeczywistość czy fikcja*, Kraków 2009.

Gasparetto (1958)

Gasparetto A., *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venezia 1958.

Gierowski (1986)

Gierowski J. A., *Historia Włoch*, Ossolineum 1986.

Giovannoni (1946)

Giovannoni G. *Il restauro dei Monumenti*, Cremonese - Roma 1946.

Gliński-Boksiński, Barczyński (2007)

Gliński-Boksiński A. ks., Barczyński W., *Bazylika Grobu Bożego w Miechowie*, Miechów 2007.

Graczyk (1987)

Graczyk H., *Zwiastowanie, (w:) Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. St. Pasierb, T. I, Warszawa 1987.

Graziani (1987)

Graziani P., *Patrimonio architettonico. Aspetti di tutela e organizzazione*, Roma 1987.

Grochala (1991)

Grochala A., Ewa Sułkowska, (w:) *Artystki polskie*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie 1991, Warszawa 1991, s. 330-331.

Grochala (1998)

Grochala A., hasło w: *Sułkowscy. Życie i dzieło*, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Lesznie, wrzesień - grudzień 1998, Leszno 1998, s. 53-59 poz. 43.

Grottowa (1957)

Grottowa K., *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich*, Wrocław 1957.

Gruszecki (1983)

Gruszecki A., *Rozważania na temat fortyfikacji Zamościa i ich nowoczesności*, (w:) *Konserwatorska Teka Zamojska. Problematyka konserwatorska fortyfikacji nowożytnych*, cz. I, Warszawa - Zamość 1983, s. 34-36.

Grzeluk

Grzeluk I., *Polskie meble w zbiorach Radziwiłłów w Nieborowie i Arkadii* (w druku)

Grzyb (2007)

Grzyb Cz. - red., *Katedra w Zamościu*, Zamość 2007.

Grzybowski (1994)

Grzybowski S., *Jan Zamoyski*, PIW, Warszawa 1994.

Heinz (1988)

Heinz D., *Tessuti* (w:) *Tessuti, tappeti, carte da parati*, red. D. Heinz i in., Milano 1988.

Heikamp (1986)

Heikamp D., *Studien zur Mediceischen Glaskunst. Archivalien, Entwurfszeichnungen, Gläser und Scherben*, „Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, Bd. XXX, 1986, H. 1/2.

Herbst, Zachwatowicz (1936)

Herbst S., Zachwatowicz J., *Twierdza Zamość*, Warszawa 1936.

Herbst (1948-1958)

Herbst S., *Genga Simone*, (w:) *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1948-1958, t. 7.

Heutte (1980)

Heutte R., *Les étoffes d'ameublement*, Dourdan 1980.

Hniłko (1935)

Hniłko A., *Aqua Andrzej dell*, (w:) *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1935, t. 1, s. 146.

Hollingsworth (1992)

Hollingsworth M., *Sztuka w dziejach człowieka*, Giunti-Ossolineum 1992.

Hudig (1923)

Hudig F. W., *Das Glas*, Wien 1923.

Jarzębski (1643)

Jarzębski A., *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy*, Warszawa 1643.

Jaworska (1969)

Jaworska J., *Na marginesie badań nad portretem polskim pierwszej połowy XIX wieku. Materiały do biografii rodziny Bentkowskich*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1969, XIII, 2.

John (1998)

John G. M., *The Scientific counter-revolution. Mathematics, natural philosophy and experimentalism in Jesuit culture 1580- c.1670*, Florence 1998 (<http://www.standorf.edu/~mgorman/publications.htm>), 14.07.2006.

Jolly (2005)

Jolly A., *Fürstliche Interieurs. Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts*, Riggisberg 2005.

Kadłuczka (2000)

Kadłuczka A., *Ochrona zabytków architektury*, t. 1. *Rozwój doktryn i teorii (vademecum)*, Kraków 2000.

Kadłuczka (2008)

Kadłuczka A., *Idea zrównoważonego rozwoju a problemy ochrony dziedzictwa kulturowego na przykładzie Florencji i Krakowa*, „Wiadomości Konserwatorskie”, nr 23/2008, s.7- 16.

Kajdańska, Kajdański (2005)

Kajdańska A., Kajdański E., *Jedwab. Szlakami dżonek i karawan*, Warszawa 2007.

Kaleciński (1999)

Kaleciński M., *Muta praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, DiG, Warszawa 1999.

Kaleciński (2001)

Kaleciński M., *Nieznane dzieła malarstwa weneckiego XVI wieku w polskich zbiorach kościelnych*, (w:) *Malarstwo weneckie 1500-1750*, Toruń 2001.

Kasprzak (2009)

Kasprzak A. J., *Receptariusz szklarski Casparo Brunoro* (w:) *Rzemiosło artystyczne w Prusach Królewskich, Materiały z sesji naukowej Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego*, Gdańsk 18 maja 2007, pod red. Jacka Kriegseisena, Gdańsk 2009, s. 31-40.

Kędziora (2001)

Kędziora A., *Encyklopedia miasta Zamościa*, Chełm 2001.

Knapiński, Witkowska (2007)

Knapiński R., Witkowska A., *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Bernardinum, Pelplin 2007.

Kobierzycki (2005)

Kobierczyki S., *Historia Władysława, królewicza polskiego i szwedzkiego*, wyd. J. Byliński i W. Kaczorowski, Wrocław 2005.

Kondraciuk (2005)

Kondraciuk P., *Matka Boża w diecezji zamojsko-lubaczowskiej. Kult i ikonografia*, (w:) *Sedes Sapientie. Sympozjum mariologiczne 27 kwietnia 2005 r.*, WSZiA, Zamość 2005, s. 57-74.

Kopaliński (1985)

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

Kopaliński (1991)

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.

Kornecki (1992)

Kornecki M., *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnianie typu ikonograficznego Obrazu Matki Boskiej Śnieżnej od XVI do XVIII wieku*, (w:) *Dzieje Lubelszczyzny*, t. VI, cz. III, *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 365-398.

Kostrzewski (1949)

Kostrzewski J., *Dzieje polskich badań prehistorycznych*, Poznań 1949.

Kostrzyńska-Miłosz (2005)

Kostrzyńska-Miłosz A., *Meble polskie 1918-1939: forma, funkcja, technika*, Warszawa 2005.

Kowalczyk (1967)

Kowalczyk J., *Morando e Zamoyski. La collaborazione tra un architetto veneto e un mecenate polacco nella creazione Della città ideale*, (w:) *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, red. M. Brahmer, Wrocław 1967, s.335-351.

Kowalczyk (1968a)

Kowalczyk J., *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968.

Kowalczyk (1968b)

Kowalczyk J., *Dwór artystyczny Jana Zamoyskiego „Sobiepana”*, (w:) *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci prof. Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 121-128.

Kowalczyk (1972)

Kowalczyk J., *Kłopoty Jana Zamoyskiego z weneckim malarzem*, (w:) *Studia i materiały lubelskie*, t. VI, Lublin 1972, s. 7-24.

Kowalczyk (1975)

Kowalczyk J., *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Cz. I. Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1975, nr 2; *Cz. II. Freski sklepienne*, 1975, nr 4.

Kowalczyk (1976)

Kowalczyk J., *Morando Bernardo (ok. 1540-1600 lub 1601), włoski architekt*, (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław 1976, s.693-694.

Kowalczyk (1979)

Kowalczyk J., *Kasiński Jan*, (w:) *Słownik artystów polskich*, t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 1979, s. 377.

Kowalczyk (1980)

Kowalczyk J., *W kręgu kultury dworu Jana Zamoyskiego*, Lublin 1980.

Kowalczyk (1983)

Kowalczyk J., *Projekty i realizacje wystroju kolegiaty zamojskiej w I połowie XVII wieku*, (w:) *W kręgu badań nad sztuką polską*, red. K. Majewski, Lublin 1983, s. 45-58.

Kowalczyk (1987)

Kowalczyk J., *Dole i niedole inżyniera Andrea dell Aqua w służbie Tomasza Zamoyskiego*, (w:) *Konserwatorska Teka Zamojska. Problematyka konserwatorska fortyfikacji nowożytnych*, Warszawa-Zamość 1987.

Kowalczyk (1994)

Kowalczyk J., *Koronacja Najświętszej Maryi Panny w Kraśniku - dzieło Jana Kasińskiego*, „Roczniki Humanistyczne” KUL, 1994, z. 4, s. 139-158.

Kowalczyk (2005)

Kowalczyk J., *Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa 2005, s. 226, il. 9.

Kowalczyk (2005a)

Kowalczyk J., *Jan Zamoyski - fundator i mecenas*, (w:) *Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne*, t. III, s. 17-32.

Kowalczyk (2005b)

Kowalczyk J., *Zbiory artystyczne Jana Zamoyskiego*, (w:) tegoż, *Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa 2005, s. 85-116.

Kracik, Ryś (1998)

Kracik J. ks., Ryś G. ks., *Dziesięć wieków diecezji krakowskiej*, Kraków 1998.

Kraszewski (1977)

Kraszewski J. I., *Kartki z podróży 1858 – 1864*, t. I - II, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1977.

Krawcow (1992)

Krawcow S. R., *O układzie przestrzennym miasta Brody w XVI-XVII w.*, (w:) „KAIU” t. 37, z. 1, 1992, s. 10-11.

Kriegseisen (1989)

Kriegseisen W., *Samorząd szlachecki w Małopolsce w latach 1669-1717*, Warszawa 1989.

Krzyżanowski (1968)

Krzyżanowski L., *Tkaniny* (w:) *Katedra gnieźnieńska*, red. A. Świechowska, Poznań 1968.

K. Th. (1878)

K. Th. *Dominik Ridolfino pułkownik w służbie Rzplitej Polskiej w XVI wieku*, (w:) *Przewodnik Naukowy i Literacki*, Lwów 1878, s. 734.

Kuśnierz (2008)

Kuśnierz J., *Józef Ignacy Kraszewski jako archeolog*, (w:) *Культура Волині та Волинського Полісся княжої доби (Kultura Wołynia i Polesia Wołyńskiego w dobie książęcej)*, red.: M. Kuczynko. H. Ochrimenko, W. Sawickij, Луцьк (Łuck) 2008, s.238 - 242.

KZSwP, t. IV, cz. I

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. IV, *Miasto Kraków*, cz. I, Wawel, red. J. Szablowski, Warszawa 1965.

KZSwP, t. VIII, z. 9

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. VIII, z. 9, *Powiat kraśnicki*, opr. E. Galicka, Z. Rowińska, Warszawa 1961.

KZSzP, T. VIII, z. 17

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. VIII, z. 17, *Tomaszów Lubelski i okolice*, opr. aut. R. Brykowski, Warszawa 1982.

Lauterbach (1929)

Lauterbach A., *Restauracja zabytków architektury*, (w:) *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929.

Lewicka (1957)

Lewicka M., *Mecenat artystyczny Jana Zamoyskiego*, (w:) *Studia renesansowe*, t. II, Wrocław 1957.

Levy (1911)

Levy H., *Monopoly and Competition. A study in English Industrial Organisation*, London 1911.

Libiszowska, Nowak-Romanowicz (1978)

Libiszowska Z., Nowak-Romanowicz A., *Ogiński Michał Kleofas*, (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. XXIII, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 630-636.

Lileyko (1983)

Lileyko J., *Dawne zbiory Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1983.

Link-Lenczowska (2007)

Link-Lenczowska S., „Kabinet patriotyczny” w zbiorach wawelskich i jego twórca Józef Korwin Brzostowski, „Studia Waweliana”, T.13 (2007), s.41-89.

Lorenz (1938)

Lorenz S., *Organizacja i rozwój Muzeum Narodowego (1915-1938)*, (w:) *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1938, t. 1, s. 27 - 64.

Łempicki (1921)

Łempicki S., *Działalność Jana Zamoyskiego na polu szkolnictwa 1573-1605*, Kraków 1921.

Łempicki (1929)

Łempicki S., *Medyceusz polski XVI wieku*, (w:) *Szymon Szymonowicz i jego czasy*, Zamość 1929.

Łoza (1954)

Łoza S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.

Łoziński (1901)

Łoziński W., *Sztuka lwowska XVI i XVII w. Architektura i rzeźba*, Lwów 1901.

Łoziński (1974)

Łoziński W., *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1974.

Łuszczkiewicz, Mycielski (1883)

Łuszczkiewicz W., Mycielski J. - red., *Katalog wystawy zabytków z czasów Jana III i Jego wieku. Portrety, obrazy, makaty*, Kraków 1883.

Macharska (1973)

Macharska M., *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, t. IX, 1973, s. 89-124.

Macharska (1975)

Macharska M., *Ze studiów nad rolą grafiki w polskim malarstwie okresu manieryzmu i wczesnego baroku (obrazy w kościołach Wielkopolski i w kolegiacie łowickiej)*, „Folia Historiae Artium”, t. XI, 1975.

Macieszewski (1970)

Macieszewski J., *Krasicki Marcin* (w:) *Polski słownik biograficzny*, Wrocław 1970.

Macleod (1987)

Macleod C., *Accident or Design? George Ravenscroft's Patent and the Invention of Lead-Crystal Glass*, „Technology and Culture”, 28, 1987.

Majewski A. (1996)

Majewski A., *Trzy kongresy. Paryż 1957, Wenecja 1964, Kraków-Warszawa 1965*, Warszawa 1996.

Majewski P. (2009)

Majewski P., *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Warszawa 2009.

Makowski (2005)

Zarys dziejów biblioteki Jana Zamoyskiego, (w:) *Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne*, t. III, Zamość 2005, s. 91-100.

Mallarini (1995)

Mallarini A., *L'arte vetraria altarese*, Bacchetta Editore, Albenga 1995.

Małkiewicz (1994)

Małkiewicz A., *Nowożytna architektura Opactwa Benedyktynów w Tyńcu*, (w:) *Tyńiec. Sztuka i kultura Benedyktynów od wieku XI do XVIII*, Kat. wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu, październik-grudzień 1994, Kraków 1994, s. XXV-XXXI.

Mańkowski, Gebethner (1936)

Mańkowski T., Gebethner S., *Przewodnik po dziale sztuki zdobniczej. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1936.

Mańkowski (1954)

Mańkowski T., *Polskie tkaniny i hafty XVI-XVIII wieku*, Wrocław 1954.

Markiewicz (1963)

Markiewicz M., *Z zagadnień polskiego taktwa renesansowego*, „Studia Renesansowe”, t. III, 1963.

Mazowiecki (oprac. 2000)

Mazowiecki T., (oprac.), *Ludzie Lasek*, Warszawa 2000.

Michałowska (1995)

Michałowska M., *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995.

Michałowski (1956)

Michałowski K., *Stanisław Kostka Potocki jako archeolog*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 1, 1956, s. 502 - 513.

Miller (2006)

Miller J., *Möbel. Die Grosse Enzyklopädie. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Starnberg 2006.

Montenegro (1998)

Montenegro R., *Meble*, Warszawa 1998.

Morant (1983)

Morant de H., *Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności*, Warszawa 1983.

Morawski (2000)

Morawski K., *Pan Ruszczyc*, (w:) Mazowiecki T., (oprac.), *Ludzie Lasek*, Warszawa 2000.

Morazzoni (1927)

Morazzoni G., *Mobili Veneziani del '700*, Milano - Roma - Firenze 1927.

Morazzoni (1953)

Morazzoni G., *Il mobile intarsiato di Giuseppe Maggiolini*, Milano 1953.

Moretti, Salerno, Tommasi Ferroni (2004a)

Moretti C., Salerno C. S., Tommasi Ferroni S., *The heritage of recipes exported by Venetian glass masters revealed in a seventeenth-century manuscript* (w:) *Annales du 16e Congres de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, London 2003, London 2004, s. 241-243.

Moretti, Salerno, Tommasi Ferroni (2004b)

Moretti C., Salerno C. S., Tommasi Ferroni S., *Ricette Vetrarie Muranesi. Gasparo Brunoro e il manoscritto di Danzica*, Nardini Editore, Istituto Centrale per il Restauro, Firenze 2004.

Morka (1986)

Morka M., *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1986.

Morka (2006)

Morka M., *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006.

Mossakowski (1976)

Mossakowski S., *Treść dekoracji renesansowego pałacu na Wawelu* (w:) *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976.

Mundt (1981)

Mundt B., *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, München 1981.

Nahlik (1971)

Nahlik A., *Zarys historii jedwabnej tkaniny dekoracyjnej do końca XVIII w.*, Toruń 1971.

Nappo (2000)

Nappo S., *Pompeje. Przewodnik po starożytnym mieście*, Warszawa 2000.

Niesiecki VIII (1841)

Niesiecki K., *Herbarz Polski*, t. VIII, Lipsk 1841.

Niwińska (2008)

Niwińska O., *Zamoyski po włoskiej konserwacji. Historii portretu kanclerza i hetmana wielkiego koronnego Jana Zamoyskiego florenckiej Gallerii Uffizi ciąg dalszy...cz. I*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, 2008, nr 2, s. 4-14.

Nowak (1936)

Nowak T., *Oblężenie Torunia w 1658 r.*, Toruń 1936.

Nowak (1958)

Nowak T., *Prace A. dell Aqua „O zgromadzeniu i szkole puszkarzy”*, (w:) SMHW, t. 4, 1958, s. 534-571.

Nowak (1965)

Nowak T., *Pierwsza próba założenia wojskowej uczelni technicznej w Polsce w XVII wieku*, (w:) SMHW, t. 11, cz. 1, 1965, s. 3-36.

Nowak (oprac. 1969)

A. dell Aqua, *Praxis ręczna działa*, oprac. i wstęp T. Nowak, Warszawa-Wrocław 1969.

Nowak (1970)

Nowak T., *Polska technika wojenna XVI-XVIII w.*, Warszawa 1970.

Orlińska-Mianowska (2009)

Orlińska-Mianowska E., *Tkaniny jedwabne w Europie* (w:) J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, *Tkaniny dekoracyjne. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2009.

Orłowicz (1914)

Orłowicz M., *Ilustrowany przewodnik po Galicji*, Lwów 1914.

Orłowski (1969)

Orłowski R., *Ordynacja Zamojska*, (w:) *Zamość i Zamojszczyzna w dziejach i kulturze polskiej*, Zamość 1969.

Ostrówka (2007)

Ostrówka B., *Tkaniny zabytkowe w zbiorach Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, 88, 2007.

Paepke (1982)

Paepke K., *Seiden in Sanssouci. Textile Raumausstattungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Potsdam-Sanssouci 1982.

Pasierb (1992)

Pasierb J. ks., *Dominus Conservator Ecclesiae*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, vol. 3, nr 1(8), Łódź 1992, s. 1 - 3.

Pasierb (1995)

Pasierb J. ks., *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, Warszawa 1995.

Pawlina (2007)

Pawlina P. - red, *Rzeczpospolita Mościcka. 80 lat tarnowskich Zakładów Azotowych (1927-2007)*, Tarnów 2007.

Pencakowski (2009)

Pencakowski P., *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. XVIII, Kraków 2009.

Pietrangeli (2000)

Pietrangeli C., *Watykan - arcydzieła malarstwa*, Warszawa 2000.

Pinto (1962)

Pinto P., *Il mobile Italiano del XV al XIX secolo*, Novara 1962.

Piotrowski (1925)

Piotrowski M., *Muzeum Narodowe w Warszawie i jego ostatnie nabytki*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1925, nr. 9, s. 167-168.

Piwkowski (2005)

Piwkowski W., *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005.

Piwocka (2002)

Piwocka M., *Ornat z herbem Wazów (w:) Orzeł i trzy korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI-XVIII w.). Zamek Królewski w Warszawie* [katalog wystawy], Warszawa 2002.

Płuska, Mamóń (2004)

Płuska I., Mamóń A., Kubiena J. (fot.), *Konserwacja Kaplicy Zygmuntowskiej przy katedrze wawelskiej* „Wiadomości Konserwatorskie”, nr 15/2004, s. 5 - 25.

Płuska, Kubiena (2005)

Płuska I., Kubiena J. (fot.), *Kaplica Zygmuntowska przy katedrze na Wawelu. Konserwacja 2002 – 2004 w fotografiach*, Warszawa 2005.

Płuska (2006)

Płuska I., *Konserwacja zabytków we Włoszech*, „Renowacje i Zabytki”, nr 2 (18) 2006, s. 108 - 121

Płuska (2007)

Płuska I., *Rynek Główny w Krakowie - ekspozycja podziemi dla wielkiego muzeum*, „Wiadomości Konserwatorskie”, Nr 22/2007.

Płuska (2008)

Płuska I., *Problematyka badawcza i konserwatorska kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu (w:) Florencja i Kraków wobec dziedzictwa*, red. nauk. J. Purchla, Kraków 2008, s. 53 - 74.

Podróż królewicza Władysława Wazy (1977)

Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle ówczesnych relacji, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977.

Polak (1981)

Polak A., *Szkło i jego historia*, Warszawa 1981.

Potocki (1815, 1992)

Potocki St. K., *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*, części I - IV, oprac.: J. A. Ostrowski, J. Śliwa, Warszawa - Kraków 1992.

Procacci (1970)

Procacci G., *Historia Włochów*, Warszawa 1970.

Pruszyński (1989)

Pruszyński J., *Ochrona zabytków w Polsce. Geneza - Organizacja - Prawo*, Warszawa 1989.

Przyboś (1987)

Przyboś K., *Andrzej Trzebicki (1607-1679). Biskup krakowski, fundator muzyńskiego kościoła*, „Rocznik Krakowski”, T.LIII, 1987.

Przybyszewska-Jarmińska (2004)

Przybyszewska-Jarmińska B., *Muzycy z Cappella Giulia i innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” 1, 2004.

Putkowska (1978)

Putkowska J., *Królewska rezydencja na przedmieściu Warszawy w XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 22, 1978, Nr 4, s. 279-302.

Quirini-Popławska (1976)

Quirini-Popławska D., *Montelupi (pierwotnie Tamburini) Walerian* (w:) *Polski słownik biograficzny*, Wrocław 1976.

Quirini-Popławska (oprac. 1986)

Korespondencja Sebastiana i Valeria Montelupich (1576-1609), oprac. D. Quirini-Popławska, Wrocław 1986.

Rochebrune (2002)

Rochebrune M. L. de, *La verrerie. L'art du verre au temps de Louis XIII*, (w:) *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Paris 2002.

Ronchetti, Montiel (1998)

Ronchetti M., Montiel A., *Muzea Watykańskie*, Warszawa 1998.

Rosa (1963)

Rosa G., *Il Mobili Nele Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano 1963.

Rosenauer (1983)

Rosenauer A., *Schallaburg Matthias Corvinus and the Hungarian Renaissance*, „The Burlington Magazine”, 1983, nr 958.

Rouba (2008)

Rouba B. J., *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków”, nr 4 (243), R. LXI, Warszawa 2008.

Rożek (1981)

Rożek M., *Skarbiec katedry na Wawelu*, Kraków 1981.

Rudkowski (1976)

Rudkowski T., *Poglądy na zabytek w Polsce lat sześćdziesiątych XIX wieku*, (w:) *Myśl o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 119-133.

Rymaszewski (1992)

Rymaszewski B., *Klucze ochrony zabytków w Polsce*, Warszawa 1992.

Sajkowski (1973)

Sajkowski A., *Włoskie przygody Polaków. Wiek XVI - XVIII*, Warszawa 1973.

Saur XXI

Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, t. XXI, München, Leipzig 1999.

Scamozzi (1616)

Scamozzi V., *Dell'idea de la architettura*, Wenecja 1616, t. 1.

Schmidt (1912)

Schmidt R., *Das Glas*, Berlin-Leipzig 1912.

Schmitz (1928)

Schmitz H., *Das Möbelwerk*, Berlin 1928.

Schuermans (1885)

Schuermans H., *Verres fabriqués aux Pays-Bas a la „façon de Venise” et „d'Altare”*, 5 Lettre au Comité du „Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie”, 24, 1885.

Sczaniecki (1999)

Sczaniecki P., OSB, *Opactwo Tynieckie. Przewodnik po Benedyktyńskim Opactwie Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Tyńcu*, Kraków 1999.

Simson (1918)

Simson P., *Geschichte der Stadt Danzig*, T. 2, Danzig 1918.

Skrudlik (1914)

Skrudlik M., *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła*, „Rocznik Krakowski”, t. XVI, 1914, s. 91-162.

Sobieszczański (1849)

Sobieszczański F. M., *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce...*, Warszawa 1849 t. 2.

Spiegl (2002)

Spiegl W., *Die Geschichte vom Glasmachen 1550 bis 1700. Wald, venezianisches „cristallo“, böhmisches Kreideglas*, Oktober 2002, s. 3 (<http://www.glasforschung.info/pageone/pdf/cristallo.pdf>), 15.10.2004.

Stanilewicz (2009)

Stanilewicz K., *Zespół szat liturgicznych kolegiaty łowickiej i jego znaczenie w świetle działalności fundacyjnej arcybiskupów gnieźnieńskich w XVII i XVIII wieku* [praca doktorska, Uniwersytet Warszawski, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki], Łódź 2009.

Stański (2005)

Stański P. M., *Franciszek Stroński. Dyrektor księżnic uniwersyteckich obojga galicyjskich grodów*, Towarzystwo Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich, Oddział w Krakowie 2005.

Starzyński (1939-1946)

Starzyński J., *Dolabella Tomasz*, (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. V, Kraków 1939-1946, s. 284-285.

Szafrńska (2003)

Szafrńska M., *Ogrody wiedzy* (w:) *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, pod red. Jerzego Miziołka, Warszawa 2003, s. 283-308.

Sztuka Konserwacji (2007)

Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906 – 1988), jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji - restauracji w Polsce, pod red. I. Szmelter i M. Jadzińskiej, Warszawa 2007.

Subotowicz (1959)

Subotowicz M., *Najwcześniej drukiem wydana rozprawa o eksperymentalnym dowodzie istnienia próżni*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 4, 1959, s. 34-104.

Szweykowscy (1997)

Szweykowscy A. i Z., *Włosi w kapeli królewskiej*, Kraków 1997.

Szydłowski (1936)

Szydłowski T., *Rzym Mussoliniego. Nowy wygląd Wiecznego Miasta*, Warszawa 1936.

Świechowski (2000)

Świechowski Z., *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000.

Świechowska, Mischke (2001)

Świechowska E., Mischke W., (oprac.), *Architektura romańska w Polsce. Bibliografia*, Warszawa 2001.

Świerz-Zaleski (1936)

Świerz-Zaleski S., *Mebel renesansu włoskiego w zbiorach Zamku Król. na Wawelu*, „Arkady”, 1936, R.II, nr. 7, s. 381-389.

Targosz (1975)

Targosz K., *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646-1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975.

Targosz (2003)

Targosz K., *Polski wątek w życiu i sprawie Galileusza „Galileo Galilei il mondo Polacco”* Bronisława Bilińskiego (1969) z uzupełnieniami, „Zwoje”, 36, 2003 (<http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje36/text08p.htm>), 14.07.2006.

Taszycka (1966)

Taszycka M., *Tkaniny jedwabne (w:) Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, red. J. Kamińska, I. Turnau, Wrocław 1966.

Taszycka (1971)

Taszycka M., *Włoskie jedwabne tkaniny odzieżowe w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku*, Wrocław 1971.

Taszycka (1978)

Taszycka M., *Włoskie tkaniny jedwabne w Krakowie w drugiej połowie XVII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XXVI, 1978, nr 2, s. 133-152.

Taszycka (1986)

Taszycka M., *Pluwiale; Kasel und zwei Dalmatiken (w:) Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386-1572*, [katalog wystawy], Schallaburg 1986.

Tazbir (2004)

Tazbir J., *Stosunek szlachty polskiej XVI-XVIII wieku do zabytków*, (w:) *Spotkania w willi Struwego 2001 - 2003. Wykłady o dziedzictwie kultury*, Warszawa 2004, s. 65-82.

Tessaro-Kosimowska (1973)

Tessaro-Kosimowa I., *Historia litografii warszawskiej*, Warszawa 1973.

Thieme-Becker IV

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. IV, Leipzig 1910.

Thieme-Becker VII

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. VII, Leipzig 1912.

Thieme-Becker XXVI

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXVI, Leipzig 1932.

Thieme-Becker XXXIV

Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXXIV, Leipzig 1940.

Thornton (1965)

Thornton P., *Baroque and Rococo Silks*, London 1965.

Thorpe (1961)

Thorpe W. A., *English Glass*, Adam & Charles Black, Londyn 1961.

Tomaszewski (2007)

Tomaszewski A., *Cesare Brandi: u źródeł teorii i oddziaływania „włoskiej szkoły restauracji dzieł sztuki”* (w:) *Sztuka konserwacji i restauracji*, Warszawa 2007, s.40-53.

Tomkiewicz (1959)

Tomkiewicz W., *Dolabella*, Warszawa 1959.

Tomkiewicz (1961)

Tomkiewicz W., *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1961, nr 2, s. 136-148.

Tomkiewicz (1970)

Tomkiewicz W., *Pędzlem rozmaitym. Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970.

Tomkiewicz (1975)

Tomkiewicz W., *Dolabella Tomaso*, (w:) *Słownik artystów polskich*, t. II, Wrocław-Warszawa - Kraków 1975, s. 72-77.

Tomkowicz (1920)

Tomkowicz S., *Ordynaci Zamoyscy i sztuka*, „Teka Zamojska”, nr 5, Zamość 1920, s. 65-71.

Turnau (1987)

Turnau I., *Historia europejskiego włókiennictwa odzieżowego od XIII do XVIII w.*, Wrocław 1987.

Tygielski (2005)

Tygielski W., *Włosi w Polsce XVI-XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005.

Ulewicz (1999)

Ulewicz T., *Inter Romano-Italicum Polonorum czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków 1999.

Uniechowska (1961)

Uniechowska K., *Antonii Uniechowski o sobie i innych*, Warszawa 1961.

Uniechowska (1975)

Uniechowska K., *Uniechowski opowiada, czyli tajemnice mafii antykwarskiej*, Warszawa 1975.

Volavkova (1949)

Volavkova H., *The Synagogue Treasures of Bohemia and Moravia*, Prague 1949.

Wachholz (1957)

Wachholz S., *Rzeczypospolita Krakowska. Okres od 1815 do 1830 r.*, Warszawa 1957.

Wadowski (1907)

Wadowski J. A., *Kościół lubelskie*, Kraków 1907.

Walicki (1961)

Walicki M., *Malarstwo polskie. Gotyk - renesans - wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.

Ważbiński (2001)

Ważbiński Z., *Podsumowanie*, (w:) *Malarstwo weneckie 1500-1750. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26-27 XI 1999*, Toruń 2001, s. 177-180.

Wereszycka (1962-1964)

Wereszycka H., *Jabłonowski Jan Kajetan* (w:) *Polski słownik biograficzny*, t. X, Wrocław 1962-1964, s. 223-224.

Widacka (1989)

Widacka H., *Dietrichowie. Rytownicy warszawscy*, Warszawa 1989.

Widacka (1999)

Widacka H., „*Fides in me Manet et ego per eam*”, czyli o graficznych portretach Stanisława Poniatowskiego, „Kronika Zamkowa” 1999, nr 2 (38), s. 92-107.

Wieczorkiewicz (1919)

Wieczorkiewicz A., *Wzmianka o malarzach nadwornych w Zamościu na przełomie XVI wieku*, „Teka Zamojska”, 1919, nr 5, s. 78-79.

Wimmer (1965)

Wimmer J., *Andrzej Maksymilian Fredro jako projektodawca reform wojskowych*, (w:) *O naprawę Rzeczypospolitej*, Wrocław 1965 s. 109-124.

Wiśniewski (1927)

Wiśniewski J., *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Pińczowskiem, Skalbmierskiem i Wiślickiem*, Mariówka 1927.

Wojtyńska (2005)

Wojtyńska W., *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa”, nr 49-50, 2005, s.193-220.

Wyrobisz (1967)

Wyrobisz A., *Aleksander Gwagnin i cudzoziemscy fachowcy w hutach szkła w Polsce w XVI i XVII wieku*, „Przegląd Historyczny”, 58, 1967.

Wyrobisz (1968)

Wyrobisz A., *Szkło w Polsce od XIV do XVII w.*, Wrocław 1968.

Zachwatowicz (1965)

Zachwatowicz J., *Ochrona zabytków w Polsce*, Warszawa 1965.

Zarębska (1964)

Zarębska T., *O związkach urbanistyki węgierskiej i polskiej w II połowie XVI wieku*, (w:) „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 9, 1964, s. 265-267.

Zawisza (1992)

Zawisza N., *Jan Wężyk Arcybiskup gnieźnieński (1627-38) zamawia we Włoszech tkaninę na ornat*, „Text i Textil. Sztuka włókna - fibre art” 1992, nr 3.

Zecchin (1987)

Zecchin L., *Un diario muranese del Seicento (1955)* (w:) L. Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, Vol. I, Arsenale Editrice, Venezia 1987.

Zielińska (1997)

Zielińska T., *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa 1997.

Żukowska (1966)

Żukowska M., *Tkaniny obiciowe* (w:) *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, red. J. Kamińska, I. Turnau, Wrocław 1966.

Żurawicka (1999-2000)

Żurawicka G., „Zwiastowanie” w malarstwie, „Biuletyn Muzeum Diecezjalnego” nr 3, Zamość 1999-2000.

Żurawicka (2002)

Żurawicka G., *Obrazy Domenica Tintoretta - św. Jan Chrzciciel i św. Jan Ewangelista z kościoła parafialnego w Tarnogrodzie*, (w:) *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Lubelskiego*, t. 4, Lublin 2002, s. 261-266.