

PORTRET WINCENTEGO WDOWISZEWSKIEGO — PRZYCZYNEK DO DZIEJÓW SZABLI POLSKIEJ

W Muzeum Historycznym miasta Krakowa znajduje się namalowany w r. 1900 przez Władysława Rossowskiego reprezentacyjny, całopostaciowy portret przedstawiający Wincentego Juliusza Wdowiszewskiego (1847—1906). Po ukończeniu w r. 1870 krakowskiego Instytutu Technicznego pracował on na stanowisku technika budowlanego w Radzie Miejskiej, awansując w r. 1886 na pierwszego inspektora budownictwa pożarowego, następnie zaś w r. 1897

1. Władysław Rossowski, *Portret Wincentego Wdowiszewskiego*



na dyrektora urzędu budownictwa miejskiego. Ambitny i zdolny uprawiał także działalność naukową i społeczną; przez szereg lat był prezesem Towarzystwa Technicznego, brał żywy udział w pracach redakcyjnych wydawanego w Krakowie Czasopisma Technicznego oraz był członkiem działającej przy Polskiej Akademii Umiejętności Komisji Historii Sztuki. Wygłaszał liczne odczyty na temat gospodarki komunalnej i zagadnień historii sztuki, a wyniki badań nad dawną architekturą i sztuką polską publikował na łamach fachowych czasopism oraz w Sprawozdaniach Komisji Historii Sztuki, gdzie została zamieszczona zasługująca na szczególną uwagę wyczerpująco opracowana monografia Gabriela Słoińskiego¹. Przy współpracy Jana Zubrzyckiego, podówczas asystenta urzędu budownictwa miejskiego, opracował polichromię renesansowego ołtarza w Lanowicach, a na zlecenie Komisji Historii Sztuki podjął się zebrania wiadomości archiwalnych o majstrach mularskich działających w Krakowie w epoce gotyku, renesansu i baroku. Prace jego cechują się rzeczowością i dobrym stylem, główna zaś ich wartość polega na gruntownej znajomości materiałów źródłowych.

Interesującym przyczynkiem do biografii Wdowiszewskiego jest zamieszczenie jego nazwiska na wmurowanej w ścianę Sukiennic marmurowej tablicy upamiętniającej nazwiska osób, które darami swoimi wzbogaciły zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie. Żywe zainteresowania sztuką przyczyniły się zapewne do utrzymywania przez Wdowiszewskiego kontaktów z krakowskimi artystami. Do ich grona należał twórca portretu Władysław Rossowski (1857—1923), wychowanek krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Po ukończeniu czteroletnich studiów na wydziale malarstwa młody adept sztuki zapisał się na kierowany przez Jana Matejkę kurs kompozycji historycznej. Uzdolnienia Rossowskiego ocenione były dość wysoko, gdyż jeszcze w czasie studiów otrzymał pierwszą nagrodę za rysunek o tematyce antycznej, a wystawiony w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w r. 1880 obraz pt. *Skazana* przyniósł mu specjalne wyróżnienie w postaci wydania reprodukcji tego malowidła i przeznaczenia jej na roczną premię dla członków Towarzystwa². Otrzymane za pośrednictwem Wydziału Krajowego cesarskie stypendium umożliwiło malarzowi odbycie w r. 1881 rocznej podróży za granicę. Zetknięcie się ze środowiskami artystycznymi Drezna, Monachium i Paryża trwało zbyt krótko, by mogło w istotny sposób zaważyć na ukształconych

pod wpływem Matejki predyspozycjach malarskich, którym Rossowski pozostał wierny do końca swej artystycznej działalności. Świadczą o tym wykonywane i wystawiane w Krakowie w latach osiemdziesiątych kompozycje o tematyce historycznej i religijnej: Wjazd Jadwigi do Krakowa, Błogosławiona Kinga, Sprowadzenie franciszkanów do Polski oraz Śluby błogosławionej Kingi i Jolanty³. Rossowski malował także przepojone sentymentalnym romantyzmem sceny z powstania styczniowego, wykonywał studia krajobrazowe i rodzajowe, przede wszystkim zaś poświęcił się malowaniu na zamówienie portretów osób ze sfery inteligencji krakowskiej.

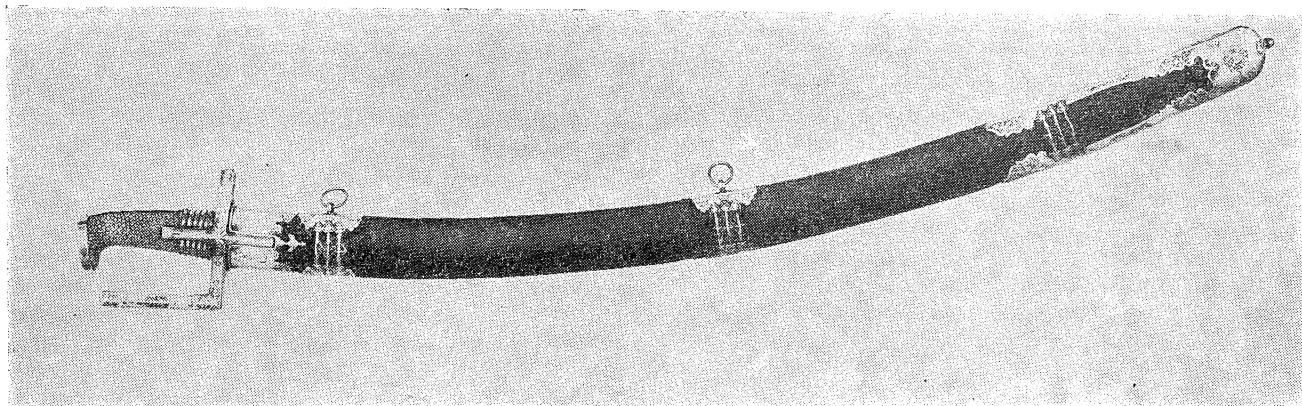
Styl dzieł Rossowskiego pozbawiony był wyrazniejszych cech indywidualnych. Brakowało mu także temperamentu artystycznego i umiejętności wydobyć głębszej ekspresji. Braki te w pewnym stopniu rekompensował dobry rysunek, idący w parze ze zdolnością uchwycenia rysów fizjonomicznych i precyzyjnym sposobem oddania realiów. Zamykająca się w ramach konwencjonalnego realizmu sztuka Rossowskiego odpowiadała całkowicie potrzebom estetycznym przeciętnych odbiorców. Tak więc uwarunkowane postawą malarza i wymogami jego mecenasów pryncypia analitycznego realizmu nadały kształt portretowi Wdowiszewskiego (il. 1). Portret wykonany został w atelier malarza, w którym przy pomocy kilku rekwizytów stworzono wrażenie dostatniego wnętrza mieszkalskiego. Na rekwizyty te składają się pseudorokokowe sprzęty w postaci trójnożnego stolika i krzesła, wschodni kobierzec i zawieszona w tle portretu kotara z namalowanym fragmentem romantyzującego krajobrazu parkowego. Wpisana w pięciokąt statyczna bryła postaci zarysowana jest mocno i pewnie. Prawą ręką model opiera się o krawędź stolika, lewa wsparta jest o bok. Ujęta w półprofilu twarz charakteryzuje się regularnymi rysami, baczny spojrzeniem ciemnych oczu, patrzących zza oprawionych w metal okularów, bujnymi czarnymi włosami i szpakowatą, rozczesaną na boki brodą; oddana z drobiazgową dokładnością, twarz sprawia wrażenie kolorowanej fotografii. Portret malowany jest lokalnymi barwami z minimalnym uwzględnieniem światłocienia, przy czym utrzymana niemal w czarnych tonach sylwetka portretowanego kontrastuje z barwną plamą kobierca i szkicowo potraktowanym, brunatno-szarawym widokiem parkowym. Zgodnie z często stosowaną w dziewiętnastowiecznych portretach męskich konwencją model przedstawiony jest w narodowym stroju polskim, powszechnie zresztą noszonym przez szlachtę i zamożniejszych mieszczan z racji bardziej uroczystych wystąpień. Strój ten składa się z czarnego żupana i kontusza ze złocistymi guzami, wysokich czarnych butów, barwnego, złotolitego pasa kontuszowego i obszytej czarnym barankiem czapki. Czapka ta ozdobiona jest białą czapłą kitą spiętą ozdobną zaponą. Równie ozdobna spinka wpięta jest pod białym kołnierzykiem koszuli.

Od końca XVII w. nieodzownym elementem polskiego stroju była szabla, stanowiąca w tym czasie już broń narodową, używaną w boju i życiu codziennym. Od momentu spopularyzowania się szabli w Polsce widziano w niej symbol cnót rycerskich i przynależności do stanu szlacheckiego. Z reguły do celów

paradnych służyła zbytkowna karabela, a więc szabla o otwartej rękojeści z trzonem rozszerzonym w górze w kształt przypominający ptasią głowę. Na portrecie natomiast przedstawiona jest szabla typu bojowego. Już choćby ze względu na odstępstwo od utartego zwyczaju należy przyjrzeć się uważniej zawieszanej na rapciach przy boku modela szabli. Należy ona zresztą do jednego z lepiej pod względem malarskim oddanych szczegółów portretu, przy czym zastosowanie swobodniejszej bardziej światłociennej faktury nie umniejszało właściwej autorowi portretu dokładności przedstawienia (il. 2). Szabla Wdowiszewskiego charakteryzuje się półzamkniętą rękojeścią z jalcem załamanym u podstawy pod kątem prostym, równoległym do trzonu i kończącym się nieco poniżej poziomu głowicy. Trzon rękojeści pokryty jest białym jaszczurem⁴ i okręcony w dole czterema pasemkami srebrzystej blaszki, przy czym poszczególne jej pasemka oddzielone są od siebie skręconymi w sznureczek drucikami. Na wypukłej, owalnej głowicy umieszczony jest oprawiony w srebrną blachę biały kaboszon z czarną powłoką na wierzchu, w grubości której wycięty jest krzyż. Pokryta czarną skórą lub też czarnym drobnoziarnistym jaszczurem poch-

2. Fragment portretu Wdowiszewskiego z przedstawieniem szabli

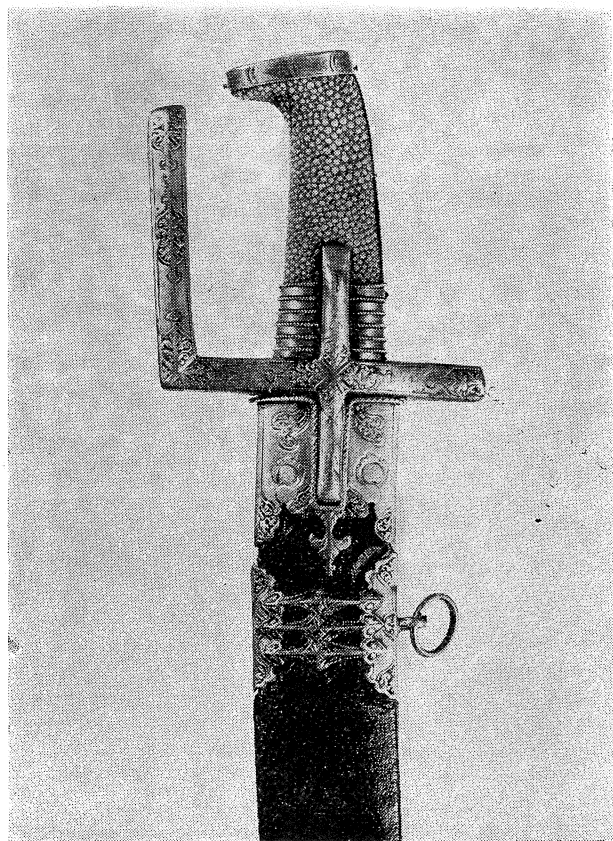




3. Szabla bojowa z rękojeścią półzamkniętą z pocz. w. XVII — Muzeum Narodowe w Krakowie

wa posiada okucia, składające się z szyjki, dwóch ryfek z kółkami do rapci oraz z trzewika; wykonane są one z rytowanej, zapewne srebrnej blachy. Na szczególną uwagę zasługuje kształt ryfek: złożone są one z umocowanych na krawędziach pochwy ozdobnie wykrojonych listewek, połączonych ze sobą trzema poziomymi pasemkami, kończącymi się małymi, stylizowanymi serduszkami. Identyczne pasemka zamykają od góry listwy trzewka, dzięki czemu w dole pochwy powstaje prostokątny otwór, zwany „oknem”. Do dalszych cech wyróżniających szablę Wdorszewskiego należy plastycznie wybity orzeł polski przymocowany pod górną szyjką do pochwy.

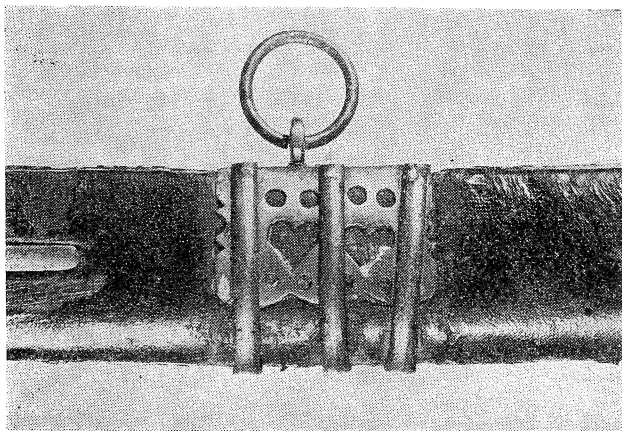
4. Rękojeść szabli bojowej z pocz. w. XVII — Muzeum Narodowe w Krakowie



Na pierwszy rzut oka można by przyjąć, że mamy do czynienia z pochodzącą z początku XVII w. szablą. Dokładniejsze jednak przyjrzenie się pozwala zauważyć nie odpowiadający tej epoce kształt trzonu. Fakt ten oraz nie zdarzające się w XVII w. umieszczenie na pochwie godła państwowego podważają autentyczność okazu i sugerują, że jest on zręcznym naśladownictwem.

Szczęśliwym trafem udało się odnaleźć bezpośredni wzór dla wyobrażonej na portrecie szabli. Była nim doskonale zachowana szabla, która zaledwie kilka lat temu została nabyta do zbioru militariów Muzeum Narodowego w Krakowie⁵. Niewielkie wyszczerbienia jej ostrza oraz nieznaczne zatarcie cyzelowanych na jelu ornamentów stanowią dowód, że szabla musiała być w pewnym czasie używana w boju. Na lekko zakrzywionej głowni wyżłobione są dwie płytkie strudżyny i wybity jest znak nieznanego z nazwiska majstra działającego w Solingen w latach od 1600 do 1620⁶. Podkreślić należy, że szabla jest kreacją o dużym smaku artystycznym, przy czym dyskretniej jej dekoracji towarzyszy niezbędna w bojowej broni precyzja wykonania i celowość konstrukcji (il. 3). Formalne podobieństwa zachodzące pomiędzy obydwojema okazami polegają nie tylko na identycznym kształcie jelca, formie i sposobie dekoracji okuć pochwy ale i na zastosowaniu identycznych ma-

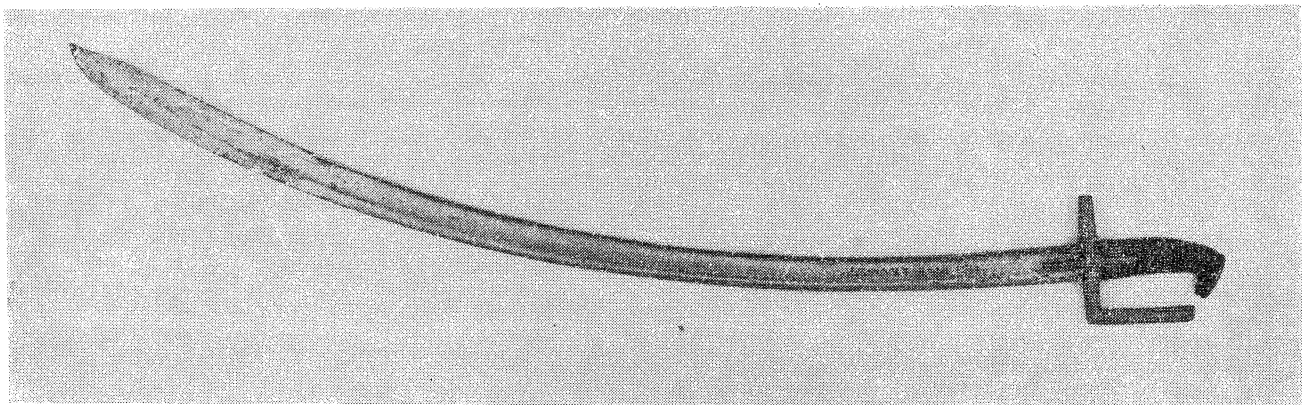
5. Okucia szabli polsko-węgierskiej z przetomu w. XVI i XVII — Muzeum Narodowe w Krakowie



teriałów, a mianowicie białego, chropowatego jaszczura, pasemek srebrnej blachy i skręconych w sznurcek srebrnych drucików. Jelec szabli z krakowskiego Muzeum Narodowego ozdobiony jest cyzelowanymi wzorami akantu, wypełniającymi rytmicznie rozmieszczone medalliony i półmedalliony (il. 4). Podobne ornamenty, choć w innym już układzie, zdobią wchodzące w skład okuć listewki, do których są przylutowane lane ze srebra, zakończone serduszkami poziomo ułożone pasemka (il. 5). Dla większego kontrastu wgłębione cyzelowaniem tło ornamentów jest czernione. Na grzbiecie trzonu umocowane zostało wąskie pasemko srebrnej blaszki obrzeżonej skręconymi drucikami. Pasemko to można także dostrzec na namalowanej na portrecie szabli. Obok uderzających podobieństw występują także i różnice wyraźnie widoczne w kształcie trzonu i głowicy, gdyż przy autentycznym okazie trzon zwęża się ku górze, a okuta srebrnym kapturkiem, migdałowata w kształcie głowica nachylona jest lekko ku dołowi i nieznacznie wysunięta poza krawędź trzonu.

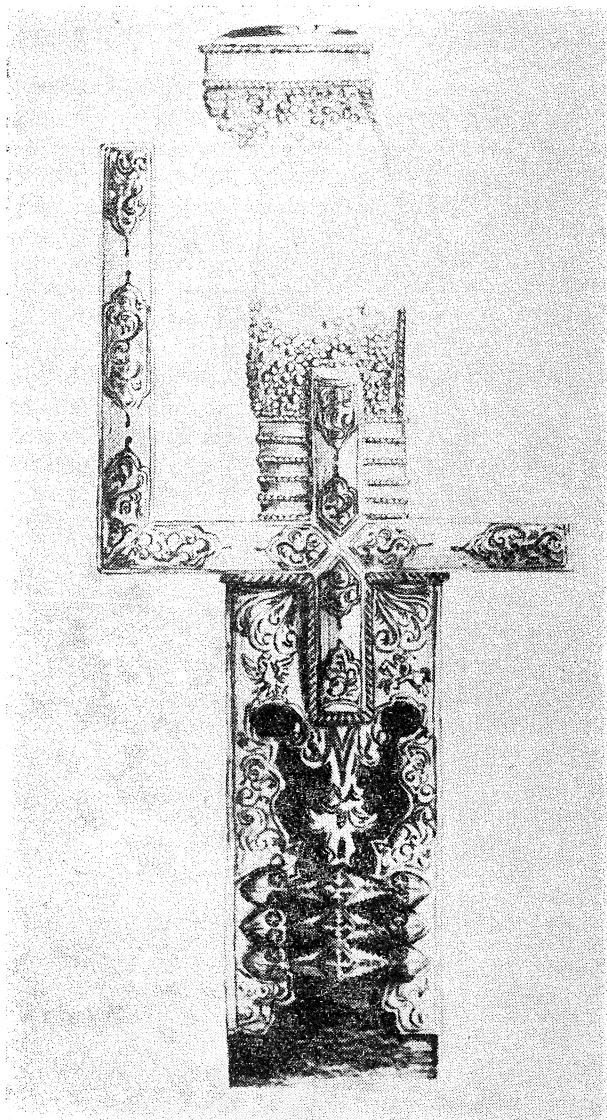
Przy okazji rozważań na temat tych dwóch szabli warto zająć się genezą ich rękojeści. W ewolucji polskiej szabli rękojeść z jelcem uformowanym w kształt litery L stanowiła pośrednie ogniwo pomiędzy rękojeścią otwartą, występującą przy zachowanych z przełomu XVI i XVII w. szablach określanych terminem polsko-węgierskich a wykształconą

w drugiej połowie XVII w. rękojeścią zamkniętą, stosowaną przy szablach husarskich. Przekazy ikonograficzne⁷ świadczą, że rękojeść półzamknięta znana była w Polsce już w drugiej połowie XV w. Stosowano ją w tym czasie wyłącznie do tasaków i długich noży bojowych, a więc do broni używanej przez plebejskie warstwy społeczeństwa. Jedynym, dotąd odkrytym oryginalnym zabytkiem z tego rodzaju rękojeścią jest długi nóż bojowy wykopany w Dąbrownie w pow. ostródzkim⁸. Praktyczne zalety tej rękojeści pozostawały przez długi czas poza zainteresowaniem elitarnych oddziałów wojskowych, gdyż pojawienie się jej w uzbrojeniu szlacheckich formacji nastąpiło dopiero z początkiem XVII w. W każdym razie, husarze przedstawieni na tzw. rolce sztokholmskiej, będącej *sui generis* malarskim reportażem z odbytego w r. 1605 uroczystego wjazdu Zygmunta III i Konstancji Austriaczki na zaślubiny do Krakowa, mają przytroczone do siodła proste pałasze zaopatrzone w rękojeści półzamknięte. Stąd już tylko jeden krok prowadził do połączenia tych rękojeści z głowniami szabelnymi. Konkretnie przesłanki w postaci dość obficie zachowanego w zbiorach polskich materiału zabytkowego zezwalają na postawienie tezy, że zespolenie to, podyktowane koniecznością dostosowania szabli do wymogów rozwijającej się szermierki, dokonało się na gruncie polskim w pierwszych dziesięciokach lat XVII w.⁹ W przekształceniu rękojeści



6. Szabla Krzysztofa Kraińskiego — Kungeliga Livrustkammeren w Sztokholmie





7. Fragment dekoracji jelca szabli z Muzeum Narodowego w Krakowie — rys. Leszek Dziewulski

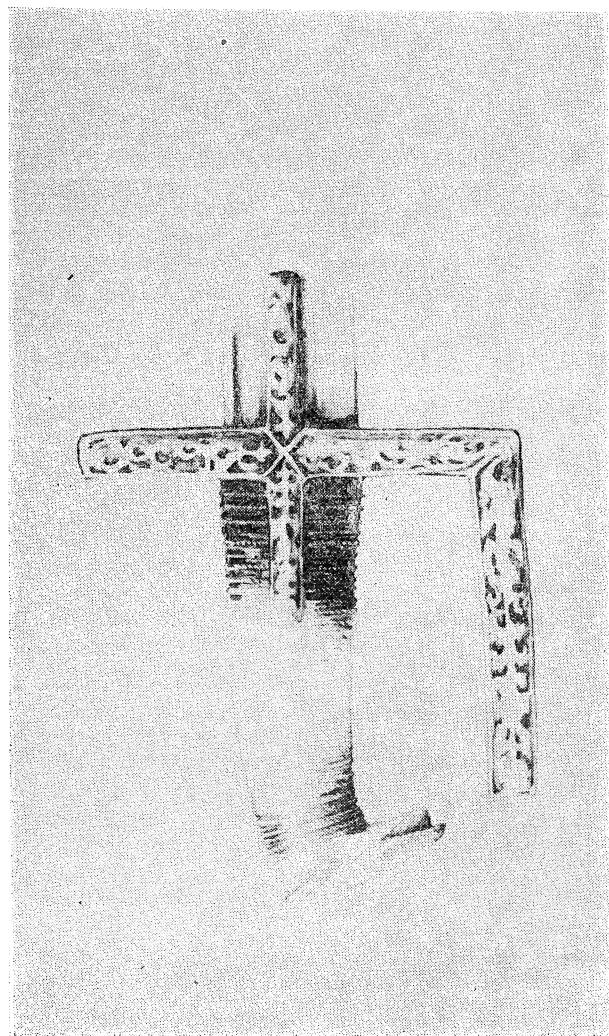
szabelnej z otwartej na zamkniętą wyprzedziliśmy o kilka dziesiątków lat Węgrów¹⁰, za których przecież przykładem szabla wprowadzona została w miejsce miecza do uzbrojenia wojskowego¹¹. Za przyjęciem jej przemawiały zalety praktyczne, polegające na łatwości manewrowania i możliwości zadawania szybkich ciosów. Ta bojowa przydatność szabli okazała się szczególnie ważna w zmaganiach z ruchliwymi masami nieprzyjacielskimi, nękającymi ustawicznymi napadami wschodnie połacie rozległego państwa. Zdecydowaną cechą ujemną kształconej przez wpływ węgierskie szabli była otwarta rękojeść nie stwarzająca żadnej osłony dla palców, a nadto nie zapobiegająca niebezpieczeństwu wytrącenia szabli z ręki podczas bezpośredniego starcia. Dodanie zatem do szabli załamanego w kształt litery L jelca było istotnym postępem. Z cech charakteryzujących rękojeść szabli polsko-węgierskiej zachowany został lekko zwężający się kształt trzonu i wysunięcie poza jego brzeg głowicy — oba te elementy przyczyniały się

do stworzenia lepszego uchwytu. Wspomnieć należy, że rękojeść półzamknięta występowała także w kręgu kultury militarnej Bliskiego Wschodu¹².

Po nakreśleniu genezy rękojeści półzamkniętej i podkreślenia jej znaczenia w ewolucji polskiej szabli należy z kolei przystąpić do genezy okuć zdobiących pochwę szabli z Muzeum Narodowego w Krakowie. Analiza formalna prowadzi do stwierdzenia, że okucia te są dekoracyjnie rozwiniętą wersją okuć stosowanych na pochwach szabel polsko-węgierskich, powtarzają one bowiem ich zasadniczy kształt oraz zachowują często spotykany w nich motyw serduszka (il. 5).

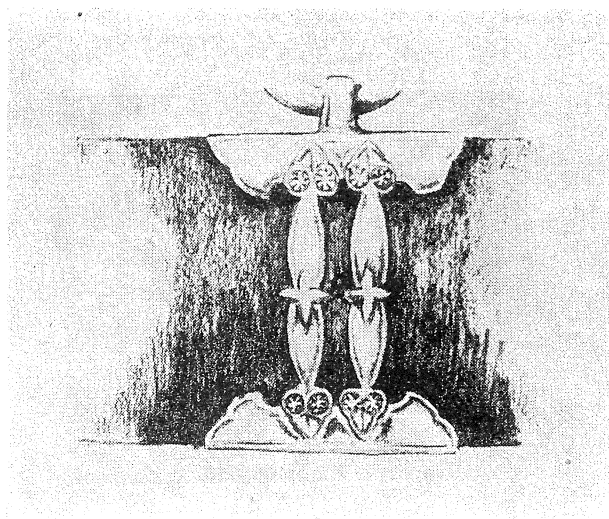
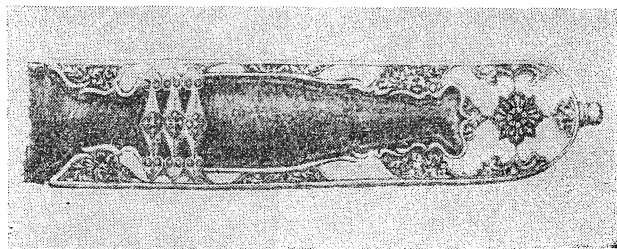
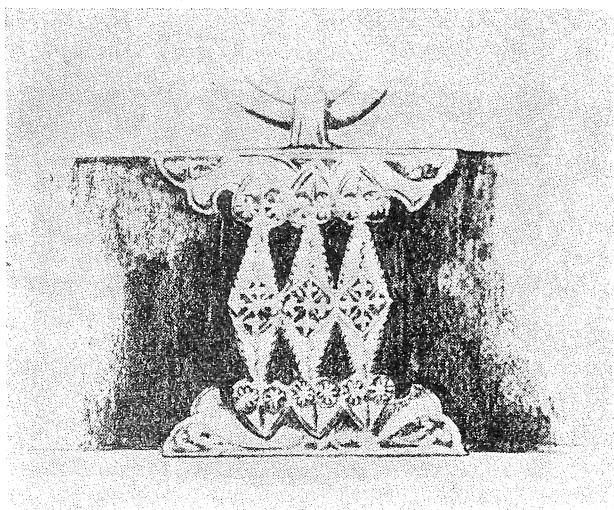
Najbardziej zbliżona do szabli z Muzeum jest znajdująca się w Kungeliga Livrustkammaren w Sztokholmie szabla z napisem „Krzysztof Krainsti” na głowni. Napis ten odnosi się do Krzysztofa Kraińskiego, zmarłego w r. 1618 superintendenta zboru kalwińskiego na terenie Małopolski¹³. Wzmiankowana szabla, używana — być może — już po śmierci właściciela przez jednego z jego synów Jana lub Samuela, dostała się obok innych łupów wojennych w

8. Fragment dekoracji jelca szabli Kraińskiego — rys. Leszek Dziewulski

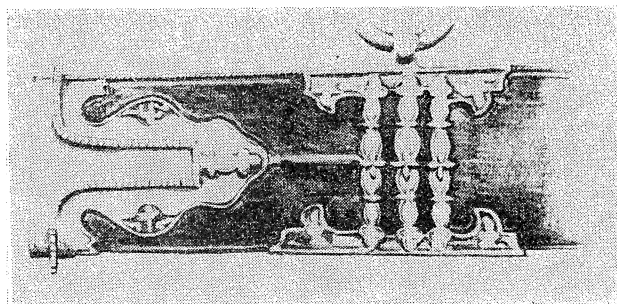


ręce szwedzkie w czasie prowadzonej w Polsce przez Gustawa II Adolfa w latach 1617—1629 kampanii wojennej (il. 6). Analogie pomiędzy oboma okazami polegają przede wszystkim na identycznym kształcie jelców i na okuciu ich srebrną blachą, ozdobioną cyzelowaną arabeską roślinną. Choć dokładniejsze porównanie wykazuje odmienny sposób rozmieszczenia ornamentów, wkomponowanych jak wiadomo, w szablę krakowskiej w medaliony i półmedaliony, a rozciągających się na całej powierzchni jelca w szablę sztokholmskiej, to jednak w obydwu przypadkach występuje ten sam drobny, ale charakterystyczny szczegół, który najwidoczniej był indywidualną cechą dekoratora, a mianowicie zaznaczenie w krzyżu jelców cyzelowanej przewiązki w formie skośnego krzyżyka (il. 7 i 8). Co więcej, także i okucia pochwy szabli Kraińskiego nie różnią się niczym od okuć szabli krakowskiej, stanowiąc niezbity dowód, że obie oprawy szabelne musiały zostać wykonane w tym samym warsztacie (il. 9). Do dzieł tego warsztatu należy także zaliczyć okucie pochwy szabli, która do drugiej wojny światowej znajdowała się w Muzeum Narodowym im. króla Jana III we Lwowie¹⁴. Również i w tym przypadku do umocowanych na krawędziach pochwy listewek przylutowane są zakończone serduszkami pasemka tworzące ryfki i zamknięcie od góry trzewika. Do wspólnych dla szabel krakowskiej i lwowskiej szczegółów należy także umieszczenie pod gniazdkiem na dolne wąsy jelca ozdoby w

9. Okucia pochwy szabli Kraińskiego — rys. Leszek Dziewulski



10. Okucia pochwy szabli z Muzeum Narodowego im. króla Jana III we Lwowie — rys. Leszek Dziewulski

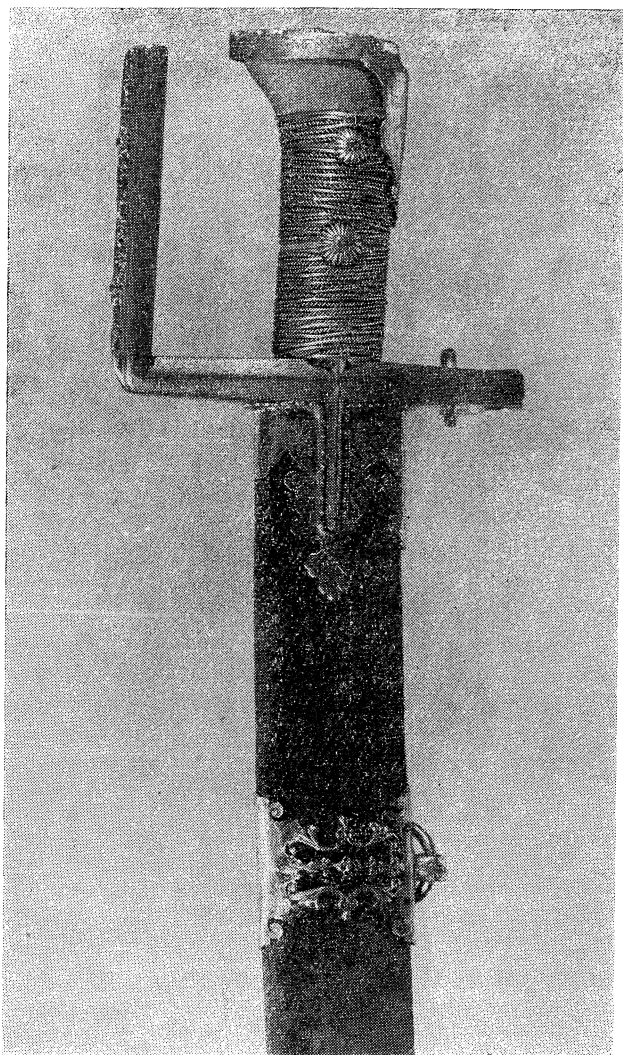


11. Okucia pochwy szabli ze zbiorów Tadeusza Jakubowskiego — rys. Leszek Dziewulski

kształcie stylizowanej lilijki (il. 10). Warsztat, któremu te trzy okazy zawdzięczają swoje powstanie, działał z pewnością na terenie Małopolski, zapewne w Krakowie, który do połowy XVII w. zachował przodującą pozycję w dziedzinie wykonywania opraw szabelnych. Sądząc z wysokiego artystycznego poziomu dekoracji, wykonanie jej musiało zostać zlecone biegłemu w technice rycia i cyzelacji złotnikowi. Czerpał on wzory z zachodnio-europejskiej grafiki ornamentальной, nie obce były mu przy tym motywy orientalne, zaznaczające się w formie występujących na jelcu szabli krakowskiej kończystych medalionów.

Świadectwem kontynuacji wypracowanego przez ten warsztat stylu okuć jest pochodząca z końca XVII w. pochwa szabli husarskiej ze zbioru krakowskiego kolekcjonera Tadeusza Jakubowskiego. Różnice polegają na wykrojeniu pasemek w oddzielone ostrymi ząbkami trzy owale, podobieństwa zaś na zakończeniu ich serduszkami, na identycznym niemal kształcie listewek na krawędziach oraz na umieszczeniu pod gniazdkiem na wąs ozdoby wykrojonej lilijki (il. 11).

W zbrojowni Czartoryskich zachował się pokrewny okaz szabli z półzamkniętą rękojeścią i pasemko-



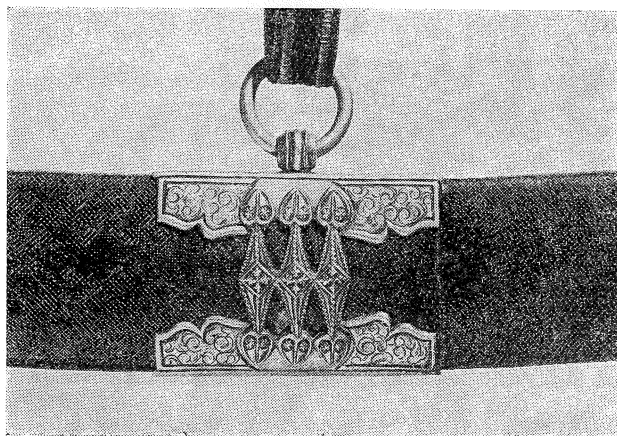
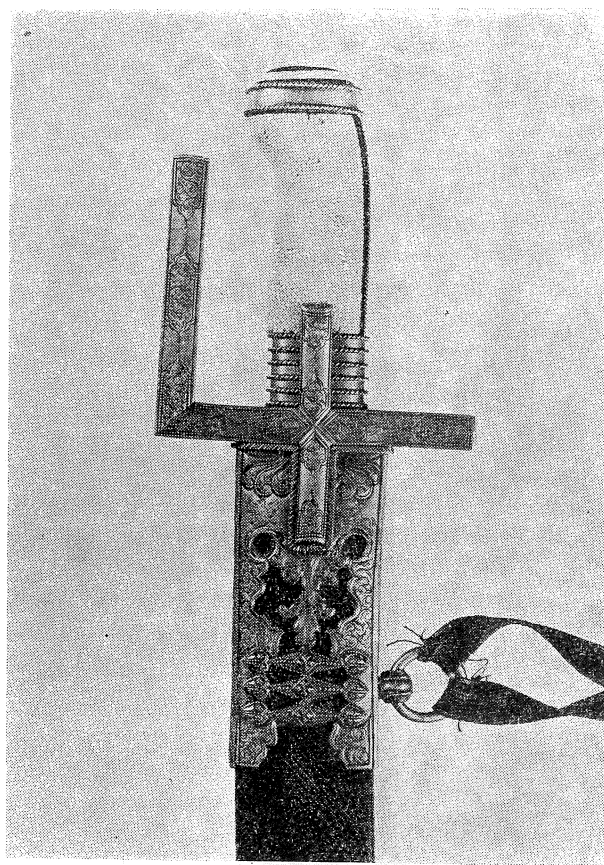
12. Szabla z rękojeścią półzamkniętą — Muzeum Narodowe w Krakowie, Zbiory Czartoryskich

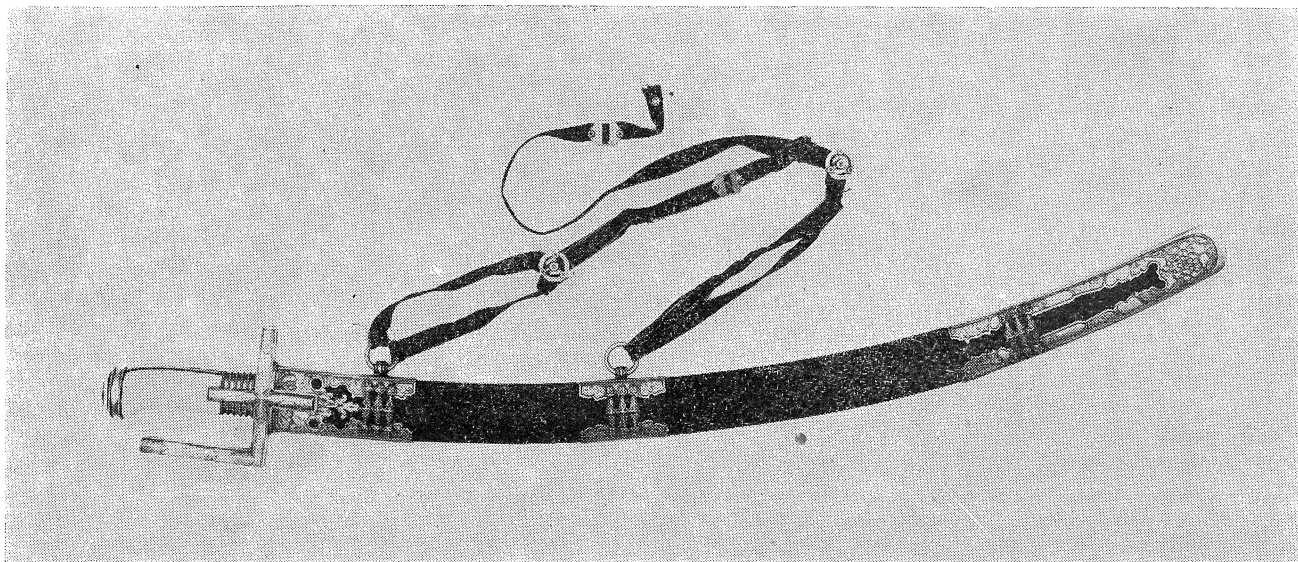
wymi ryfkami (il. 12). Załamany w kształt litery L jelec okuty jest srebrną, złożoną blachą, ozdobioną drobno punktowaną wicią roślinną. Ta sama technika została powtórzona w dekoracji okuć pochwy, przy czym ryfki w nawiązaniu do tradycyjnej formy ryfek polsko-węgierskich składają się z listewek i przylutowanych do nich ozdobnie wykrojonych plaketek z ażurowo wyciętymi trzema pasemkami. Renesansowy styl punktowanych ornamentów i kształt plaketek sugerują powstanie tego okazu z początkiem XVII w.

Powracając do szabli namalowanej na portrecie Wdowiszewskiego, należy jeszcze raz podkreślić, że jest ona niemal dosłownym powtórzeniem szabli z Muzeum Narodowego w Krakowie. Ponieważ, jak już stwierdzono, kształt trzenu wyklucza możliwość powstania szabli Wdowiszewskiego w XVII w., oczywiście jest wniosek, że jest ona tworem znacznie późniejszym, przeznaczonym wyłącznie do celów paradywnych. Czas jej powstania można dokładnie ustalić przy pomocy identycznej szabli, pochodzącej z kolekcji ołpińskiej Karola Jana Rogawskiego¹⁵. Po jednej stronie okucia szyjki tej szabli wyryta jest data

1861, po drugiej zaś umieszczone są herby Polski i Litwy, na głowni zaś wytrawiony jest krzyż z koroną cierniową (il. 13). Znana jest jeszcze jedna szabla o identycznych cechach. Znajdowała się ona w zbiorze Bolesława Orzechowicza, który od r. 1921 stanowił odrębny dział Muzeum Narodowego im. Króla Jana III we Lwowie¹⁶. Również i na jej głowni umieszczony został znak krzyża z koroną cierniową i datą 1861 (il. 14).

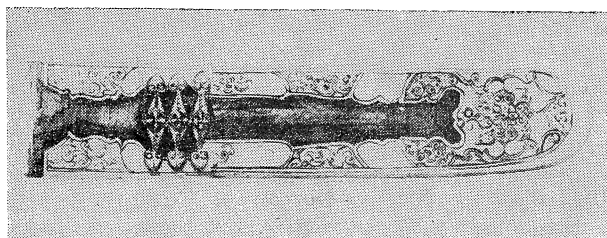
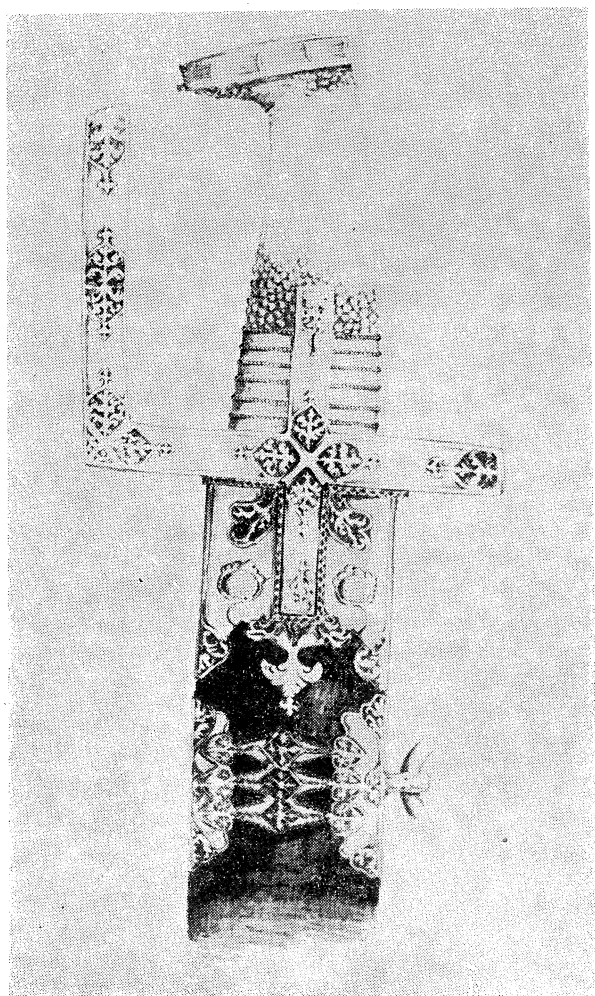
Udało się zatem stwierdzić istnienie trzech kopii według tego samego wzoru. Powtarzają one bez zmian charakterystyczne cechy pierwowzoru, a równocześnie wykazują te same od niego odchylenia, do któ-





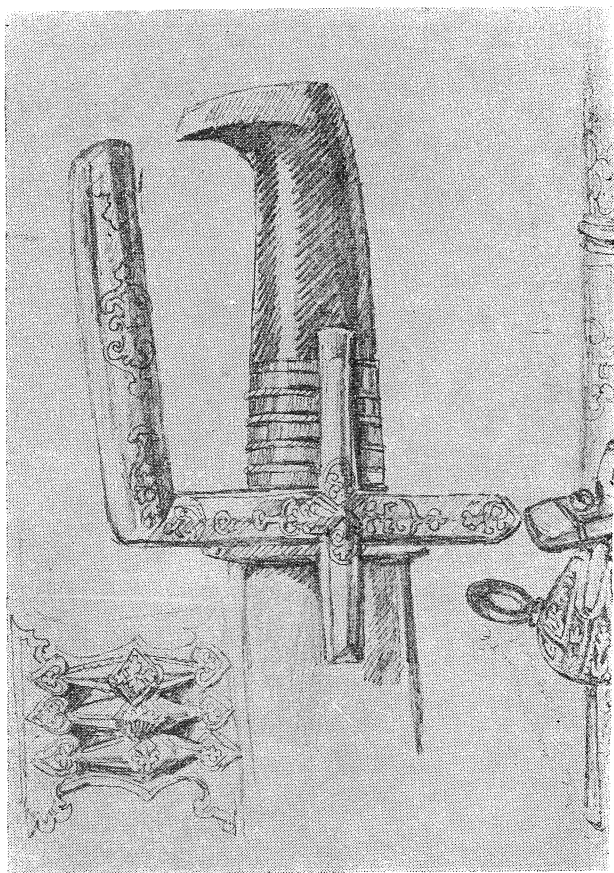
13. Szabla Karola Rogawskiego z r. 1861 — Muzeum Narodowe w Krakowie, depozyt Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

14. Szabla ze zbiorów Bolesława Orzechowicza — Muzeum Narodowe im. króla Jana III we Lwowie, rys. Leszek Dziewulski



rych obok formy trzonu należy zaliczyć umieszczenie znaku krzyża na wypukłej owalnej główicy, połączenie szyjki z górną ryfką oraz wycięcie na dolnym brzegu szyjki dwóch kolistych ażurków. Nadto w dekoracji skopiowanych okazów pojawiają się herby państwowe (Orzeł i Pogoń na szyjce pochwy szabli Rogawskiego i orzeł na pochwie szabli Wdowiszewskiego), na główkach zaś wytrawione są krzyże z koronami cierniowymi (szabla Rogawskiego i Orzechowicza).

Wyryta na szablach Rogawskiego i Orzechowicza data stanowi upamiętnienie tragicznych wydarzeń lutowych i kwietniowych roku 1861 w Warszawie, po których nastąpiły masowe aresztowania patriotów i zamknięcie kościołów. Te represje wobec polskości i wiary wywołały we wszystkich zaborach falę gwałtownych protestów, którym towarzyszył wzrost uczuć patriotyczno-religijnych. Ogłoszona w następstwie tych wydarzeń powszechna żałoba narodowa znalazła wyraz w programie ikonograficznym dekoracji skopiowanych szabel. Czerń pochwy i srebro oprawy pierwotnego mogły pozostać bez zmiany, włączone natomiast zostały herby polsko-litewskie i symbole martyrologii narodowej¹⁷. Są one dowodem, że kopie musiały powstać w okresie panowania żałoby narodowej, a więc w latach od 1861 do 1864.



15. Rysunek Jana Matejki z ok. 1860 z przedstawieniem rękojeści i fragmentu okuć pochwy szabli znajdującej się w Muzeum Narodowym w Krakowie — Muzeum Narodowe w Krakowie, Dom Jana Matejki

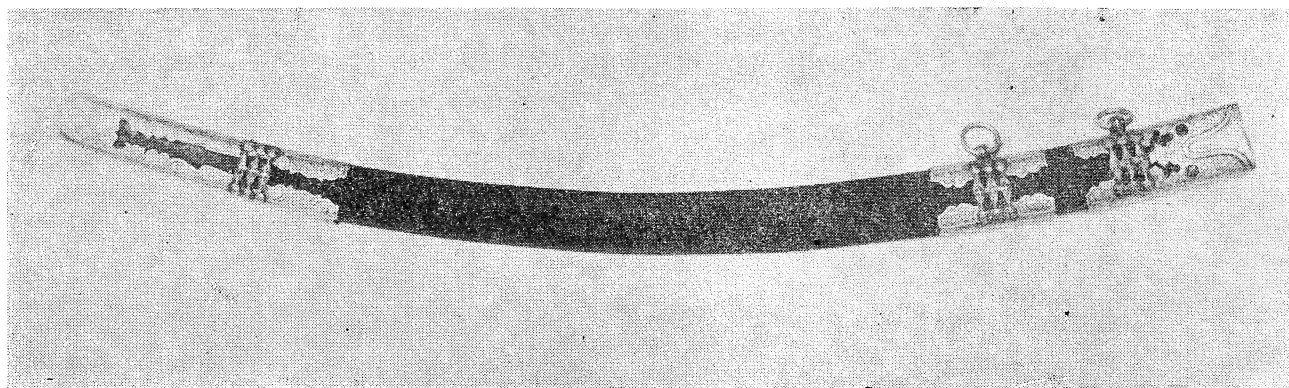
Brak sygnatury uniemożliwia ustalenie tożsamości autora kopii. Łatwiejsza wydaje się sprawa umiejscowienia warsztatu, gdyż zachował się ołówkowy rysunek Jana Matejki z ok. r. 1860 z przedstawieniem rękojeści i fragmentu pochwy autentycznej szabli (il. 15). Rysunek ten dowodzi, że w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, a więc w czasie powstania kopii, szabla znajdowała się w Krakowie. Wolno zatem przypuszczać, że jej kopie zawdzięczają swoje

powstanie jednemu z licznych krakowskich warsztatów szabelniczych, zajmujących się produkowaniem nowych szabel i przeprowadzaniem napraw istniejących już okazów¹⁸. Wobec powszechnego w b. Galicji zwyczaju noszenia szabli przy tradycyjnym stroju polskim, warsztaty te nie mogły uskarżać się na brak odbiorców.

Nasuwa się pytanie, do kogo mogła autentyczna szabla w tym czasie należeć i w jaki sposób mogła trafić do warsztatu, w którym wykonane zostały jej kopie? Na pytanie to nie można, niestety, udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Wiele wskazuje na to, że szabla mogła znajdować się w kolekcji militariów Piotra Moszyńskiego, który po zwolnieniu z zesłania w Tobolsku na Sybirze przeniósł się w r. 1840 do Krakowa¹⁹. Stojące do jego dyspozycji znaczne środki finansowe umożliwiły mu pełnienie funkcji mecenasa sztuki i nauki oraz na założenie własnego, bardzo cennego zbioru. Moszyński z całą pewnością utrzymywał bliższe stosunki z właścicielem jednej z kopii Karolem Rogawskim i być może korzystał z jego doświadczenia i wiedzy przy kompletowaniu własnej kolekcji. Obaj należeli do czynnych członków Towarzystwa Archeologicznego i Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, spotykali się na terenie założonej przez Moszyńskiego Resursy Ziemiańskiej, a nadto współpracowali przy organizacji Wystawy Starożytności, urządzonej w r. 1858 staraniem Towarzystwa Naukowego w salach pałacu Lubomińskich przy ul. św. Jana 15. W przygotowywanych do katalogu tej wystawy notkach z opisami zabytków brak jest jednak wzmianki o interesującej nas szabli. Nie ma jej także w reprodukcjach, zamieszczonych w wydany przez Karola Beyera w Warszawie w r. 1859 albumie fotograficznym. Fakty te nie dowodzą jednakże, że szabla nie została zamieszczona na wystawie, gdyż, jak można stwierdzić, zarówno notki, jak i reprodukcje nie obejmują całości eksponatów, a nadto w wielu przypadkach nie pokrywają się ze sobą.

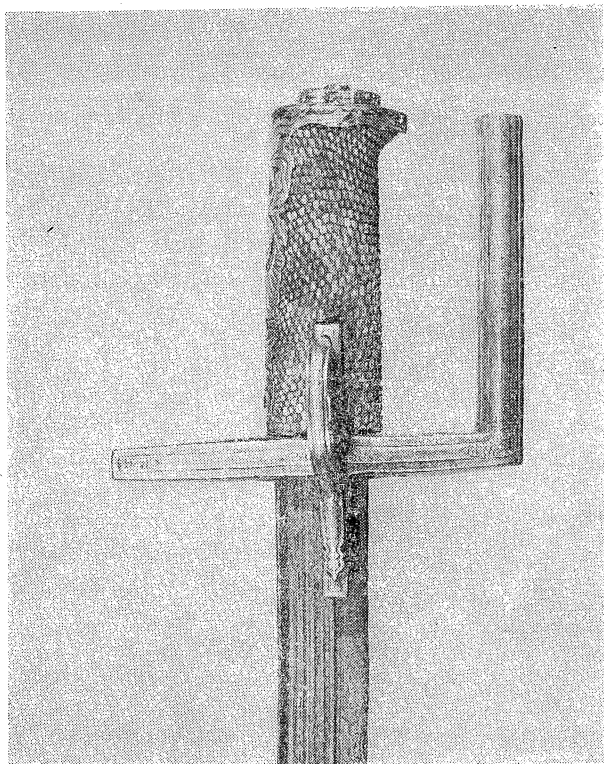
Istnieją dane, że szabla po drugiej wojnie światowej znajdowała się w krakowskim mieszkaniu Ksawerego Pusłowskiego²⁰. I tu znowu rodzinne więzy i zażyła przyjaźń, łączące Moszyńskiego z jego zięciem Zygmuntem Pusłowskim, przemawiają za możliwością, że szabla przeszła w posiadanie Pusłowskich jako dar Piotra Moszyńskiego.

16. Okucia pochwy szabli Aleksandra Jaźwińskiego — Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie



Okazją do wykonania przez Matejkę rysunku szabli, a także zainteresowania się nią Rogawskiego mogła być wyżej wspomniana wystawa. W każdym razie w krótkim czasie po jej zakończeniu zlecił on jednemu z krakowskich warsztatów wykonanie kopii. Dowodem, że zawdzięcza ona swe powstanie zamówieniu Rogawskiego jest monogram KJR wyryty na końcu prawego ramienia jelca. Przed przystąpieniem do wykonania kopii, majster musiał dokładnie przestudiować autentyczny okaz i wykonać według niego kilka dokładnych rysunków technicznych. Jeśli chodzi o dekorację jelca i okuć pochwy, zaznaczył on jedynie sposób rozmieszczenia cyzelowanych ornamentów, zlecając ich wykonanie współpracującemu z nim graverowi, ten zaś, wykorzystując posiadane wzorniki ornamentalne, wprowadził w miejsce motywów renesansowych modne w tym czasie wzory pseudorokokowe. Równocześnie dla ułatwienia sobie zadania zastąpił żmudną technikę cyzelacji mniej pracochłonną techniką rycia. Listę pochodzących z tego warsztatu kopii poszerza pochwa, połączona obecnie z szabłą podarowaną w Wiedniu r. 1848 przez generała Bema kapitanowi Aleksandrowi Jaźwińskiemu²¹. Przy połączeniu pochwy z nienależącą do niej szabłą należało upodobnić sposób ich dekoracji. Ponieważ w krzyżu jelca szabli wprowadzona jest owalnie szlifowana imitacja szlachetnego kamienia, zastosowano dość prosty zabieg, a mianowicie, nie zmieniając kształtu ryftek, ozdobiono je dodatkowo podobnymi kamieniami. Mimo tego zabiegu szabłą dzieli od pochwy widoczna na pierwszy rzut oka rozbieżność stylu dekoracji i sposobu jej przeprowadzenia (il. 16). Wreszcie należy zwrócić uwagę na jeszcze jedno pochodzące

17. Rękojeść półzamknięta szabli — Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie



z naszego warsztatu dzieło, którym jest rękojeść, dorobiona do jednej z XVIII-wiecznych szabli znajdujących się w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, będąca niemal dosłownym powtórzeniem rękojeści, zastosowanych w trzech skopiówanych szablach (il. 17).

Tak więc zajęcie się portretem Wincentego Wdowiszewskiego stworzyło okazję do przeprowadzenia genealogii jednego z bardziej interesujących typów polskiej szabli. Podjęcie tego problemu wydawało się o tyle słuszne, że dotąd nie doczekał się on w literaturze bronioznawczej wyczerpującego opracowania. Przytoczony materiał rzeczowy rzucił także światło na produkcję krakowskich szabelników, którzy wypracowane w epoce renesansu świetne tradycje warsztatowe przekazali swym następcom działającym w drugiej połowie XIX w.

P R Z Y P I S Y

¹ Sprawozdania Komisji Historii Sztuki, Kraków 1896, s. 1—14.

² Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816—1895, Wrocław 1959, s. 1000.

³ Dobrowolski T. Nowoczesne Malarstwo Polskie, Wrocław—Kraków 1960, t. II, s. 63.

⁴ Jaszczurem nazywano wyprawioną skórę ryby czeczugi. Chropowata powierzchnia tej skóry przyczyniała się do lepszego uchwytu szabli.

⁵ Nabyciu szabli do Muzeum Narodowego w Krakowie towarzyszył nieczęsto zdarzający się przy kompletowaniu zbiorów szczęśliwy zbieg okoliczności, gdyż najpierw w r. 1972 została zakupiona szabla, następnie zaś, w dwa lata później, nabyto od innej osoby należącą do szabli pochwę. Przy kupnie obu elementów nie udało się niestety stwierdzić, jak dostały się one w ręce ostatnich właścicieli.

⁶ Znak ten zamieszczony jest w Wallace Collection Catalogues, European Arms and Armour, Part II, London 1924, nr 583, s. 216.

⁷ Przedstawienia broni siecznej z półzamkniętą rękojeścią wyobrażone są w kilku dziełach polskiej plastyki z okresu późnego średniowiecza. Należy do nich scena Pojmania Chrystusa, przedstawiona na jednej z kwater poliptyku augustiańskiego z r. 1468 (Muzeum Narodowe w Krakowie), obraz szkoły toruńskiej z r. 1480 „Koronowanie Cierniem” (Muzeum Diecezjalne w Pelplinie) oraz płaskorzeźbiona kwatera krakowskiego ołtarza Wita Stwosza ze sceną Pojmania Chrystusa.

⁸ Okaz znajduje się w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Reprodukcję zamieszcza A. Nadolski, Broń Polska — Broń Biała, Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974, il. 31.

⁹ Wśród szabli z półzamkniętymi rękojeściami wymienić należy: dwie szable w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, dwie w Muzeum Narodowym w Krakowie, jedną w Zbiorach Czartoryskich, jedną w Muzeum Zamkowym w Malborku oraz jedną w Muzeum w Kórniku. Listę poszerza szabla Krzysztofa Kraińskiego w Livrustkammeren w Sztokholmie. Dwa dalsze okazy znajdowały się w Muzeum Narodowym im. króla Jana III we Lwowie. Reprodukcje ich zamieszczone są przez Z. Hartleba, Szabla polska, Lwów—Warszawa—Kraków, 1926, tabl. VI.

¹⁰ Hartleb, op. cit., s. 44 przypisuje wprowadzenie rękocyfry późnamięskiej inwencji węgierskiej. Brak jednak zachowanych oryginalnych zabytków z I. połowy XVII w. i przedstawień ich w ikonografii przemawia przeciwko słuszności tej tezy.

¹¹ Występowanie szabli w Polsce w XV w. udokumentowane jest licznymi przekazami źródłowymi i ikonograficznymi. Przenikała na nasz teren w drodze bezpośrednich kontaktów z Turkami i Tatarami, a także za pośrednictwem Węgier, którzy w przejęciu szabli wyprzedzili inne państwa europejskie. Od późnego średniowiecza związki dynastyczne i kulturalne, łączące Polskę z Węgrami szczególnie silnie oddziaływały w dziedzinie uzbrojenia. Jednym z przejawów wpływów węgierskich było wprowadzenie do Polski w końcu XV w. oddziałów lekkiej jazdy raców, walczących przy pomocy kopii i szabli. Przełamanie średniowiecznych schematów w uzbrojeniu i taktyce należy więc głównie zawdzięczać wpływom naszych południowych sąsiadów. W r. 1471 szable przeważały w uzbrojeniu rot piechoty Marka. Niemal równocześnie zaczęto je nosić do ubioru cywilnego, jak wynika to z opisu polskiej szlachty w orszaku przybywającym królowi Jadwigi Jagiellonki podczas jej zaślubion z księciem bawarskim w Landshucie w r. 1475. Por. B. Gembarski, Przyczynki do historii średniowiecznej broni i uzbrojenia polskiej lub z Polską związanej, Broń i Barwa, t. III, Warszawa, s. 36. O handlu szablami i wykonywaniu z początkiem XVI w. ich opraw w Krakowie świadczy także jedna z miniatur w Kodeksie Behema.

¹² Codex Vindobonensis 8626, I. Turchi, wyd. Franco Maria Ricci, Parma 1971. Kodeks ten w r. 1723 wraz z innymi manuskryptami przeszedł ze skarbcza cesarskiego do biblioteki cesarskiej. Pierwszym jego właścicielem był Rudolf II (1576—1612). Miniatury włączone do kodeksu wykonane zostały w (Stambule przez nieznanego europejskiego malarza. Zleceniodawcą był zapewne Bartolomeo di Pezzen, ambasador cesarski przy Wysokiej Porcie w latach 1586—1591. Datę powstania kodeksu wyznacza zamieszczona w nim miniatura ze sceną wyjazdu do Stambułu w r. 1590 syna sułtana perskiego. Rękocyfry, zaopatrzone w ukształtowany w formę litery L jelec, wyobrażona jest w kilku miniaturach, przedstawiających janczarów (tabl. 5, s. 31), strzelców z galer (tabl. 4, s. 29), żołnierzy straży granicznych (tabl. 2, s. 27 i tabl. 20, s. 49), oraz gwardii przybocznej wezira granicznego (tabl. 16, s. 77).

¹³ Polski Słownik Biograficzny, t. XV, Wrocław—Warszawa—Kraków 1977, s. 92—93.

¹⁴ Hartleb, op. cit., tabl. 6 a.

¹⁵ Jan Karol Rogawski, archeolog, autor prac dotyczących wykopalisk na terenie b. Galicji i kolekcjoner. Związany z Uniwersytetem Jagiellońskim darował znaczną część swych zbiorów Gabinetowi Sztuki i Archeologii, wydzielonemu ze zbiorów Uniwersytetu. Należące do Rogawskiego szable przekazane zostały w formie depozytu Muzeum Narodowemu w Krakowie.

¹⁶ Bolesław Orzechowicz, właściciel Kalnikowa

koło Przemyśla, filantrop, obdarował hojnymi zapisami lwowskie „Towarzystwo dla popierania nauki”. Zgromadzone przez niego zbiory przewiezione zostały z początkiem pierwszej wojny światowej z Kalnikowa do Lwowa i przekazane w r. 1919 na własność gminie m. Lwowa. Udostępnione od r. 1921 w salach pałacyku Łozińskich przy ul. Ossolińskich 3 stanowiły odrębny dział Muzeum Narodowego im. króla Jana III. Reprodukacja szabli zamieszczona jest w opracowanym przez K. Badeckiego Katalogu Zbiorów Bolesława Orzechowicza, Lwów 1922, tabl. III, 6. Na stronie 7 i 8 katalogu szabla jest mylnie określona jako węgierska z XVII w.

¹⁷ Rzeźbione w hebanie krzyżyki z cierniowymi wieńcami noszone były w miejsce biżuterii w okresie żałoby narodowej. Krzyż z koroną cierniową występował także na sztandarach oddziałów powstańczych w r. 1863, bp. na znajdującym się w Muzeum Wojska Polskiego sztandarze oddziału Józefa Matlińskiego (Janka Sokoła).

¹⁸ Nazwiska majstrów szabelniczych znane są z aktów przechowywanych w Państwowym Archiwum m. Krakowa oraz z ogłoszeń handlowych zamieszczanych w kalendarzach krakowskich J. Czecha. Najwybitniejszym z nich był szabelnik i rusznikarz Ignacy Höfelmajer, sygnujący swe wyroby pełnym nazwiskiem z dodaniem określenia „Krakowianin”. Szable z jego warsztatu noszą znamiona romantyczno-historyzujących tendencji epoki. Dekoracja ich obok wizerunków Matki Boskiej zawiera imaginacyjne portrety królów polskich i narodowych bohaterów, patriotyczno-religijne napisy i panoplia z szablami, kosami i konfederatkami. Na szablach jego pojawiają się również daty 1861 i 1863. Por. L. Lewicki, Ignacy Höfelmajer, Rusznikarz i Szabelnik krakowski (1825—1889), Studia do dziejów dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego, Kraków 1964, cz. II, s. 41.

¹⁹ Moszyński Piotr, Stanisław, Wojciech, Alojzy (1800—1879) był spadkobiercą olbrzymiej fortuny zebranej przez Fryderyka Moszyńskiego. Spiskowiec-patriota, aresztowany w r. 1826, więziony był w twierdzy petropawłowskiej, w r. 1829 skazany na 12 lat zesłania w Tobolsku. Uwolniony w r. 1834 mieszkał kolejno w Saratowie, Czernichowie i Kijowie, następnie w r. 1840 uzyskał zwolnienie z nadzoru policyjnego i pozwolenie na wyjazd do Galicji. Brał udział w szeregu akcji filantropijnych w czasie pożaru Krakowa i klęski głodowej. Od r. 1848 był członkiem honorowym Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, pomiędzy 1856—1872 członkiem Komitetu Archeologicznego i członkiem Towarzystwa Sztuk Pięknych, w czasie od 1866 do 1869 członkiem Rady Miejskiej, w r. 1868 objął stanowisko dyrektora Kasy Oszczędności.

²⁰ Informację tę zawdzięczam prof. drowi Karolowi Estreicherowi.

²¹ Szabla jest własnością Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Pełny tekst umieszczonego na jej głównym napisu dedykacyjnego brzmi: „Kapitanowi Alex. Jazwińskiemu adiutantowi i przyjacielowi memu generał Bem Wiedeń 848 Belvedere”.

