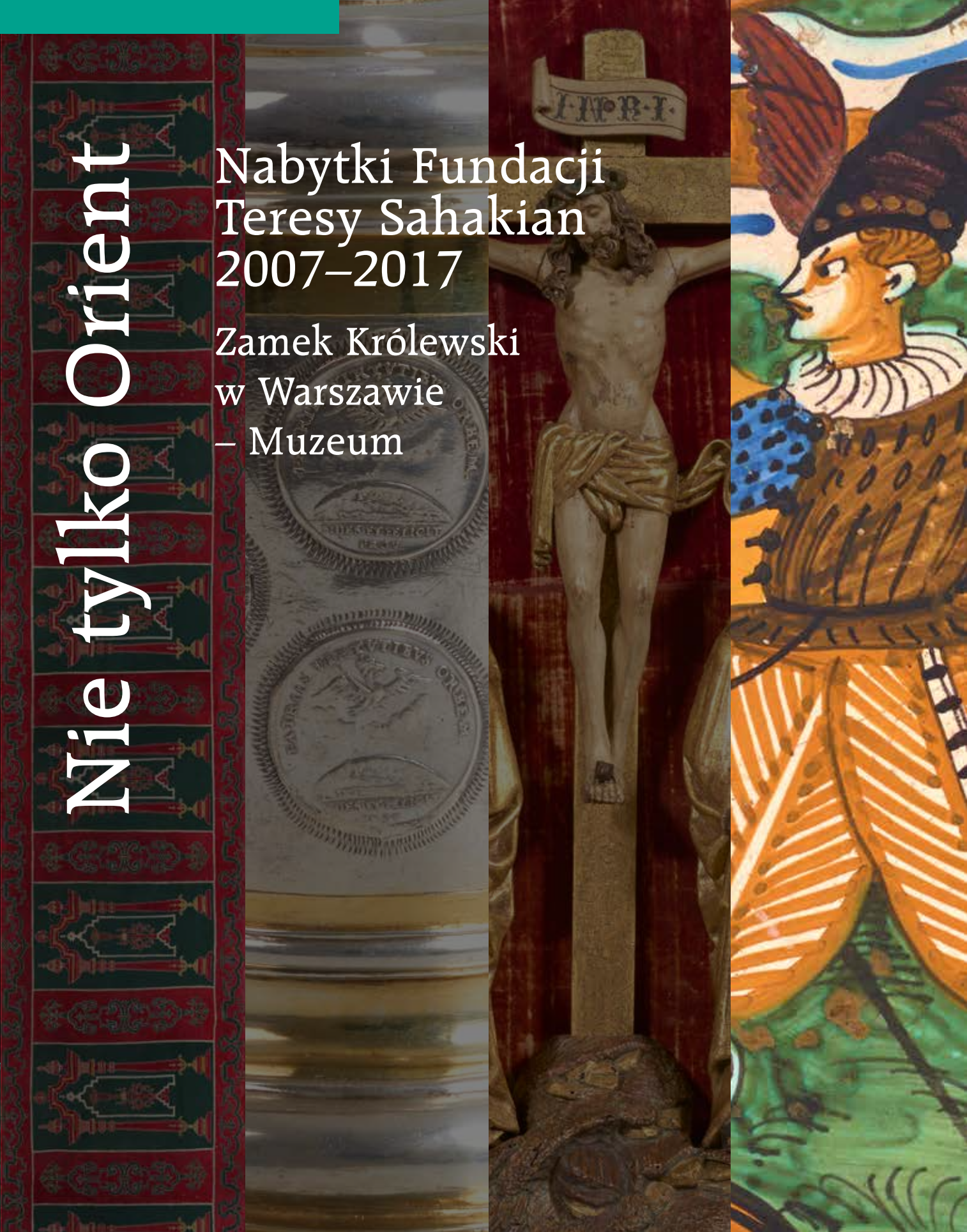
Nie tylko Orient

Nabytki Fundacji Teresy Sahakian 2007–2017

Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum



Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum

Nie tylko Orient

Nabytki Fundacji Teresy Sahakian
2007–2017

Nie tylko Orient

Nabytki Fundacji Teresy Sahakian 2007–2017

Wystawa 18 grudnia 2017 – 30 listopada 2018
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum

Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum
Warszawa 2017

Kurator wystawy i redaktor naukowy katalogu
Katarzyna Połujan

Autorzy not katalogowych
Artur Badach (5–7, 9–10); Maciej Choynowski (46–57); Juliusz A. Chrościcki (2–4); Dorota Juszczak (1); Konrad Nawrocki (71–72, 74); Konrad Nawrocki, Anna Saratowicz-Dudyńska (70, 73, 75–86); Katarzyna Połujan (11–45); Anna Saratowicz-Dudyńska (60–69, 87–88); Danuta Szewczyk-Prokurat (8); Anna Szkurłat (58–59)

Redaktor prowadzący
Anna Wlaźnik

Redakcja i korekta
Daniela Galas

Fotografie
Andrzej Ring i Lech Sandzewicz

Opracowanie graficzne, skład i łamanie
Zofia Tomaszewska

Publikacja towarzysząca wystawie w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum
pałac Pod Blachą
18 grudnia 2017 – 30 listopada 2018

Publikacja sfinansowana przez Fundację Teresy Sahakian

Komisarz organizacyjny
Anna Małecka

Scenografia
Viola Damięcka

Przygotowanie konserwatorskie
Tomasz Buźniak z zespołem

© Copyright by Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 2017

ISBN 978-83-7022-240-6

Arx Regia®
Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum
Plac Zamkowy 4, 00-277 Warszawa
Kierownik Ośrodka Wydawniczego Arx Regia
Beata Nowacka
Tel. (+48) 22 355 52 32, (+48) 22 355 52 43, fax (+48) 22 355 53 74
www.zamek-krolewski.pl, e-mail: arxregia@zamek-krolewski.pl

Druk: Argraf Sp. z o.o.

Spis treści

Słowo wstępne
Przemysław Mrozowski 7

Narodziny Fundacji
Andrzej Rottermund 9

Wprowadzenie
Katarzyna Połujan 15

Katalog 19

Malarstwo 21

Rzeźba 29

Tkaniny 43

Meble 115

Ceramika 141

Wyroby z metali i broń 147

Zegary 171

Tłoki pieczętne 231

Bibliografia 236

Unicestwienie Zamku Królewskiego w Warszawie przez niemieckich najeźdźców w końcu 1944 r. było świadomie zadanym ciosem wymierzonym w tożsamość historyczną, polityczną i narodową Polaków. Jego odbudowa wysiłkiem całego społeczeństwa obudziła mocne poczucie więzi i ogromny entuzjazm: do Zamku napłynęła lawina darów, także dzieł sztuki, z Polski i od Polaków na całym świecie. Jednym z najbardziej znaczących i przydatnych do urządzenia wnętrz Zamku okazał się dar Teresy Sahakian przekazany w 1976 r., zawierający m.in. rokokowe werdiury tkane w rajskie ptaki z manufaktury w Aubusson, zdobiące dzisiaj ściany w Antyszambrze Apartamentu Księcia Stanisława.

To był początek. Teresa Sahakian z domu Szmidt, rodowita warszawianka, którą losy wojenne rzuciły do Belgii, gdzie osiadła na stałe, okazała się jednym z najbardziej hojnych donatorów Zamku Królewskiego w Warszawie: w 1989 i 1991 r. przekazała znakomitą kolekcję kobierców wschodnich, a z czasem także liczne dzieła orientalnej i zachodniej sztuki zdobniczej.

W 1993 r. powstała w Zamku Fundacja Teresy Sahakian, która prowadzi aktywną działalność w wielu dziedzinach, wspierając działalność naszego muzeum. Teresa Sahakian zmarła w 2007 r. Testamentem zapisała Fundacji w Zamku nie tylko pozostałą część zbiorów artystycznych, ale też cały swój własny majątek. Bardzo to wzmocniło możliwości finansowe Fundacji i pozwoliło na dokonanie licznych i niekiedy bardzo poważnych zakupów artystycznych.

Ta wystawa właśnie je prezentuje. Jest wyrazem podziękowania za ten szczodry dar – hołdem złożonym Donatorce, która całym swym życiem chciała służyć Polsce, powierzając Zamkowi Królewskiemu w Warszawie swój kolekcjonerski dorobek. Ekspozycję przygotowała opiekunka zbiorów Fundacji Teresy Sahakian, pani Katarzyna Połujan, którą proszę w tym miejscu o przyjęcie serdecznych podziękowań.

dr hab. Przemysław Mrozowski
Dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum

Narodziny Fundacji

O działalności Fundacji Teresy Sahakian pisze się sporo. Wpisuje się ona bowiem w nasze życie kulturalne i muzealne wartościowymi wystawami, wydawnictwami i koncertami, a przede wszystkim chętnie odwiedzaną stałą ekspozycją kobierców wschodnich w siedzibie Fundacji – pałacu Pod Blachą. Uznaniem cieszy się też wieloletni program stypendialny dla utalentowanej muzycznie młodzieży, jak też program wspomagania Zamku Królewskiego, przede wszystkim w zakresie cyfryzacji zbiorów zamkowych i zakupów dzieł sztuki. Mało natomiast wiemy o okolicznościach i procesie powstawania Fundacji. Obchody 10. rocznicy śmierci Teresy Sahakian są odpowiednią okazją do przypomnienia, jak rodziła się w latach 70. ubiegłego stulecia idea powstania Fundacji.

O kolekcji dzieł sztuki, a przede wszystkim o zbiorze kobierców wschodnich Teresy Sahakian dowiedziałem się od mojego przyjaciela i kolegi z jednego roku studiów historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, wtedy doktora, dzisiaj profesora, Juliusza A. Chrościckiego, który w 1973 r. przez dziewięć miesięcy (od lutego do listopada) przebywał w Belgii na stypendium Flamandzkiego Ministerstwa Kultury. Doktor Chrościcki opowiedział mi o swoim spotkaniu z Polką Teresą Szmidt, która tuż przed wybuchem wojny wyszła w Warszawie za mąż za Ormianina Georga Sahakiana, pracownika Ambasady Iranu w Warszawie, znanego kolekcjonera i znawcę sztuki Bliskiego Wschodu. Powiedział mi też, że pani Sahakian jest rodowitą warszawianką, zakochaną w mieście swojego urodzenia i młodości, a przede wszystkim, że jest entuzjastką odbudowującego się w tym czasie Zamku Królewskiego[1]. To za namową dr. Chrościckiego zwróciła się ona w styczniu 1975 r. do prof. Stanisława Lorentza, ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie i wiceprzewodniczącego Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, z propozycją zapisu swoich zbiorów dzieł sztuki na rzecz Zamku Królewskiego i Muzeum Narodowego w Warszawie. Była to oferta niezwykła, na którą prof. Lorentz natychmiast zareagował. Już 17 stycznia 1975 r. odpisał Teresie Sahakian:

„Jestem prawdziwie wzruszony Pani niezwykle pięknym i serdecznym listem zawierającym sugestię przekazania do zbiorów polskich wspaniałej kolekcji dzieł sztuki, której jest Pani właścicielką. Propozycją Pani jestem gorąco zainteresowany i byłbym niezwykle wdzięczny, gdyby Pani zechciała zapisać swoje zbiory kierowanemu przeze mnie Muzeum Narodowemu w Warszawie i Zamkowi Królewskiemu w Warszawie.

Szczególnie odbudowujący się Zamek Królewski, którego mury po tylu latach mojej osobistej walki o jego odbudowę – stanął w całej swej okazałości – oczekuje teraz urządzenia swoich wnętrz. Naszą wielką ambicją jest, aby wnętrza Zamku Królewskiego urządzić jak najwspanialej i wrócić im dawną świetność. […]

Oczywiście gdyby to było potrzebne, przyjadę specjalnie do Brukseli. Ale chciałbym zapytać, czy nie zechciałaby Pani wyrazić zgody, by w niedługim czasie dla przeprowadzenia wstępnych rozmów przyjechał do Brukseli kurator Muzeum Narodowego, kierownik Oddziału „Zamek Królewski w Warszawie" – dr Andrzej Rottermund. Jest on moim bezpośrednim zastępcą na Zamku i doskonale się we wszystkim orientuje, a zna też dobrze sprawy Muzeum Narodowego w Warszawie"[2].

Tak się złożyło, że od marca do sierpnia 1975 r., kiedy prace przy odbudowie Zamku zaczynały wchodzić w fazę przygotowywania rekonstrukcji wnętrz i pierwszych projektów wyposażania sal

---

[1] Profesor Juliusz A. Chrościcki poznał Teresę Sahakian dzięki panu Janowi Grochowskiemu – zamieszkałemu w Belgii Polakowi, znajomemu T. Sahakian.

[2] List prof. S. Lorentza do T. Sahakian z 17 stycznia 1975 r. Archiwum prywatne A. Rottermunda.

i pokojów zamkowych, oddelegowany zostałem przez prof. Lorentza do działającego przy Urzędzie Miasta Stołecznego Warszawy tzw. Zarządu Zamku Królewskiego w Warszawie – organu wykonawczego Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie. W tej czasowej, ale nowej dla mnie roli przejąłem też prowadzenie nawiązanych przez prof. Lorentza kontaktów z Teresą Sahakian. Mój czasowy zwierzchnik Wojciech Lipiński, dyrektor wspomnianego wyżej Zarządu Zamku Królewskiego w Warszawie, chcąc wydelegować mnie do Brukseli, musiał więc zwrócić się z prośbą do Bohdana Rymaszewskiego, ówczesnego dyrektora Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki. Listem z 5 kwietnia 1975 r. informuje go, że:

„Do Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie wpłynęła interesująca oferta daru dla Zamku od obywatelki belgijskiej Pani Teresy Sahakian. Wśród proponowanych nam obiektów znajdują się m.in. meble, wyroby ze srebra oraz duża kolekcja dywanów wschodnich. […]. Pani Sahakian zapis swój uzależnia w tej chwili od rozmowy z przedstawicielami Zarządu Zamku Królewskiego w Warszawie, który orientuje się w potrzebach przyszłego Muzeum Zamkowego i może wypowiedzieć się na temat przydatności proponowanych obiektów do wnętrz zamkowych. Osoba ta upoważniona byłaby również do przeprowadzenia rozmów dotyczących formalnego przekazania zbiorów i transportu, a także do sporządzenia spisu obiektów, które Pani Sahakian zamierza nam podarować.

W programie muzealnym Zamku orientuje się dobrze dr Andrzej Rottermund, który w sposób odpowiedzialny przeprowadzić może pertraktacje związane z przejęciem daru przez stronę polską. Dlatego uprzejmie proszę Pana Dyrektora o wydelegowanie do Belgii dr. A. Rottermunda na koszt Ministerstwa Kultury i Sztuki”[3].

Tego samego dnia 7 kwietnia 1975 r. do dyrektora Rymaszewskiego list skierował w tej sprawie również prof. Lorentz, pisząc m.in., że:

„Zbiory p. Sahakian widział dwa lata temu p. dr J. Chrościcki, który szacunkowo określa ich wartość na sumę ponad 10 milionów zł. /według naszych cen na rynku antykwarskim/”.

Prof. Lorentz informuje też dyrektora, „że sprawa ma bardzo delikatny charakter. P. Sahakian na bardzo wiele wątpliwości i co do tego, że zbiór jej zostanie przez nas właściwie potraktowany. Doszły mnie również z miarodajnych źródeł wiadomości, że o zbiory P. Sahakian zabiegać zaczęły także muzea zagraniczne […].

Jestem osobiście przekonany, że sprawę tę powinien załatwić dr Andrzej Rottermund, który prowadzi tę sprawę od trzech miesięcy i jest w stałym kontakcie z p. Sahakian. […]. Dr Rottermund przeprowadziłby też rozmowy związane z trybem przekazania nam obiektów […]. Prosiłbym, aby dr A. Rottermund mógł wyjechać najpóźniej na początku maja – ściśle w dn. 4–7 maja br.”[4].

W dniach 4–7 maja z jakichś powodów nie udało mi się wyjechać, ale nastąpiło to dwa tygodnie później. Pobyt w Brukseli w dniach 21–25 maja 1975 r. utkwił głęboko w mojej pamięci.

Pani Teresa Sahakian oczekiwała na mnie na lotnisku. Nie mieliśmy żadnego problemu z wzajemnym rozpoznaniem dzięki fotografiom wykonanym wcześniej przez dr. Chrościckiego. Pani Sahakian przyjechała na lotnisko samochodem, planowała bowiem zawieźć mnie od razu do swego wiejskiego domu Villa La Garenne w Eprave, oddalonym od Brukseli ponad 80 km. Okazała się osobą niezwykle otwartą, energiczną i świetnie zorganizowaną. Szybko przedstawiła mi precyzyjny plan mojego pobytu, opowiadając przez resztę drogi o swym projekcie urządzenia ogrodu przy domu w Eprave. Po drodze zatrzymaliśmy się na bocznej górskiej dróżce (Eprave leży w południowej części Belgii, w prowincji Namur, na łagodnych stokach Ardenów), skąd zabraliśmy kilkanaście sporych rozmiarami kamieni, niezbędnych do komponowanego przez nią ogrodu. Odwiedziliśmy też targ w pobliskim miasteczku, gdzie z kolei zakupiliśmy świeże

[3] List W. Lipińskiego do B. Rymaszewskiego z 7 kwietnia 1975 r. Archiwum prywatne A. Rottermunda.

[4] List prof. S. Lorentza do dr. B. Rymaszewskiego z 7 kwietnia 1975 r. Archiwum prywatne A. Rottermunda.

jarzyny, owoce i sery, a w sklepiku obok kartki pocztowe z widokami miejscowych atrakcji. W Eprave oczekiwał na nas mąż pani Sahakian, Belg, doktor medycyny André van Bastelaer, wybitny kolekcjoner monet oraz artysta grafik[5] (pierwszy mąż pani Teresy, Georg Sahakian, zmarł w 1963 r.).

W swobodnej, domowej atmosferze, świetną polszczyzną, nie przejmując się, że jej mąż nie rozumie ani słowa, ożywiona pani Teresa wspominała przedwojenną Warszawę, dopytując się o szczegóły związane z odbudową Zamku i z projektami urządzenia jego wnętrz. Ani o darze, ani o jej kolekcji nie rozmawialiśmy tego dnia. Wieczorem wróciliśmy do Brukseli. Ja do hotelu „La Madeleine" w samym centrum Starego Miasta, a pani Teresa z mężem do ich brukselskiego mieszkania przy rue de Noyar 208, gdzie mieliśmy się spotkać następnego ranka.

W ciągu następnych trzech dni poznawałem zasobną kolekcję państwa Sahakian (okazało się w rozmowie, że znaczna część malarstwa, rzeźby oraz mebli, ceramiki i wyrobów metalowych należy do męża pani Sahakian). W moim, zachowanym do dzisiaj w kopii, sprawozdaniu z tej wizyty (oryginał złożyłem w Ministerstwie Kultury i Sztuki) odnotowałem kilka ważnych okoliczności, które w przyszłości wpłyną na podejmowane przez Teresę Sahakian decyzje, a także na ostateczną listę przekazanych nam darów. Przede wszystkim dość precyzyjnie (w miarę udostępnionych mi wtedy obiektów) określiłem zasób całego zbioru.

W sprawozdaniu złożonym przypuszczalnie na początku czerwca 1975 r. pisałem m.in.:

„Zbiory Pani Teresy Sahakian przechowywane są obecnie w dwóch miejscach: w Brukseli / 282, rue de Noyar II bloc/ oraz w Eprave /villa »La Garenne« 5433, Eprave/. Zbiory te można podzielić na dwa odrębne zespoły. Jeden stanowi kolekcja kobierców wschodnich od XVI do XIX w. licząca ponad 200 obiektów; drugi zespół sztuki zdobniczej, rzeźby i malarstwa od XIV do XVIII w. w liczbie ok. 150 obiektów".

Następnie opisałem kolekcję kobierców wschodnich, obiekty sztuki zdobniczej (w podziale na meble, wyroby metalowe, ceramikę) oraz malarstwo i rzeźbę. Informowałem też Ministerstwo Kultury i Sztuki, że:

„Pani Teresa Sahakian zamierza ofiarować dla Zamku Królewskiego w Warszawie jeszcze w tym roku zespół 6 werdiur /wyrób Aubusson, XVIII w./, parę dużych wilków kominkowych z XVII w. oraz płytę kominkową pochodzącą z pałacu biskupiego w Liege.

Resztę swoich zbiorów pragnie zapisać Polsce w testamencie. W tym przypadku część kolekcji (kobierce) mogłaby być eksponowana w Zamku Królewskim w Warszawie, a po śmierci ofiarodawczyni przeszłaby na naszą własność. Natomiast zbiory sztuki zdobniczej przewiezione zostałyby do Polski dopiero po śmierci ofiarodawczyni. Jak wynikało z rozmowy przeprowadzonej przeze mnie z Panią Sahakian, dar i zapis testamentowy ma być obwarowany kilkoma warunkami"[6].

W 1975 r. nie udało się jednak przekazać zapowiadanego przez Teresę Sahakian daru. Nastąpiło to dopiero wiosną 1976 r., w trakcie pobytu pani Sahakian z mężem w Polsce.

Po moim powrocie z Brukseli prof. Lorentz napisał do pani Sahakian 5 czerwca 1975 r. serdeczny list, dziękując jej za przyjęcie mnie w Brukseli. Profesor przedstawił pani Sahakian propozycję kolejnych kroków przekazywania zbiorów:

„W pierwszym rzędzie proponuję przekazanie zapowiedzianych przez Panią obiektów dla Zamku Królewskiego w Warszawie, tj. sześciu werdiur Aubusson, wilków kominkowych i płyty kominkowej. […]. W drugim etapie /może jeszcze w tym roku/ proponowałbym wykonanie katalogu reszty obiektów i przekazanie nam oficjalnego zapisu na rzecz Zamku Królewskiego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Warszawie.

Chciałbym poddać Pani pod rozwagę propozycję dotyczącą kolekcji kobierców wschodnich. Kolekcja ta mogłaby być już w najbliższym czasie eksponowana w Zamku Królewskim w Warszawie.

---

[5] Patrz: Paszkiewicz, Chiron-Mrozowska 2016, s. 9.

[6] Sprawozdanie z wyjazdu służbowego do Belgii w dniach 21–25 maja 1975 r. Archiwum prywatne A. Rottermunda.

Czy w związku z tym możliwe byłoby, na razie w formie depozytu, przekazanie ich do Zamku. Obiekty te byłyby nadal Pani własnością, a dopiero w momencie realizacji Pani testamentu przeszłyby na własność Zamku”[7].

Pani Sahakian zgodziła się na razie tylko na przyjęcie mnie w Brukseli. Celem mojej wizyty było sporządzenie precyzyjnego spisu obiektów, które zamierzała podarować Zamkowi Królewskiemu w Warszawie.

Nim jednak do tego doszło, na zaproszenie prof. Lorentza Teresa Sahakian wraz z mężem dr. André Bastelearem przyjechali do Polski wiosną 1976 r. To w trakcie tej wizyty przekazali na ręce prof. Lorentza dar w postaci wspomnianego już wyżej zespołu sześciu werdiur, pary wilków kominkowych oraz płyty kominkowej. Akt darowizny opatrzony był warunkami podobnymi do tych, które wysuwane były przez panią Sahakian również wobec całego proponowanego zapisu. Dotyczyły one sposobu wystawiania darowanych obiektów, warunków konserwatorskich, w których powinny być wystawiane, ograniczeń w wypożyczaniu obiektów poza Zamek Królewski w Warszawie i obowiązku przekazania katalogu darowanych obiektów międzynarodowej organizacji muzealnej ICOM[8].

Wizyta miała wyjątkowy charakter. Zaczęło się od tego, że pani Sahakian z mężem zdecydowali się na podróż swoim prywatnym samochodem. Wobec tego prof. Lorentz uznał, że należy ich przywitać na granicy państwa. Zdecydował też wysłać po nich swój samochód służbowy na granicę polsko-enerdowską, a na osoby witające gości wyznaczył dr. Chrościckiego i mnie. Zawiadomił też straż graniczną, która, będąc w kontakcie ze służbami niemieckimi, informowała nas od czasu do czasu o odległości, w jakiej znajdują się od granicy nasi goście. Po krótkiej, dokonanej poza kolejnością, odprawie granicznej i celnej mogliśmy w imieniu profesora przywitać gości. Na dalszą podróż zaprosiłem panią Sahakian do profesorskiej wołgi, a dr Chrościcki towarzyszył dr. Bastelaerowi. Na nocleg zatrzymaliśmy się w Poznaniu i dopiero następnego dnia dojechaliśmy do Warszawy. Profesor wydał na cześć gości, połączony z oprowadzaniem, obiad w pałacu w Nieborowie. Clou programu była oczywiście wizyta w odbudowującym się Zamku oraz w Bibliotece Królewskiej, gdzie wystawiono najcenniejsze dzieła sztuki uratowane z Zamku we wrześniu 1939 r. W trakcie wizyty w Bibliotece Królewskiej wręczony został na ręce prof. Lorentza akt darowizny wspomnianych wyżej obiektów: sześciu werdiur, pary wilków kominkowych i płyty kominkowej. Cały dzień spędziliśmy w Muzeum Narodowym, zwiedzając ekspozycje i odwiedzając gabinet rycin i gabinet numizmatyczny. Do szczególnego wydarzenia doszło w trakcie oglądania kolekcji numizmatycznej. Po pełnej ekspresji relacji prof. Lorentza poświęconej wojennym grabieżom niemieckim dr Bastelaer złożył oświadczenie o woli przekazania w darze swojej kolekcji monet Zamkowi Królewskiemu w Warszawie.

Kolejnym krokiem stała się moja dwutygodniowa wizyta u pani Sahakian i jej męża w Brukseli w dniach 21 listopada – 5 grudnia 1976 r. Zachowało się moje sprawozdanie z tego wyjazdu. Dokument ten wiernie oddaje ówczesną sytuację i uwarunkowania związane z dalszymi losami kolekcji. Opisałem w nim bowiem wszystkie przeszkody, które wstrzymywały formalne przekazanie kolekcji do Polski.

„Pierwotnie ustalono – piszę w sprawozdaniu – że celem mojego wyjazdu ma być wykonanie rozszerzonego spisu dzieł sztuki w kolekcji T. Sahakian i dlatego też do Belgii wyjechać miałem na 3 tygodnie razem z dr. Juliuszem Chrościckim z Uniwersytetu Warszawskiego. Jednak tuż przed naszym wyjazdem Pani T. Sahakian powiadomiła mnie, że do przyszłego zapisu wystarczy skrócony spis obiektów i że dla wykonania tego zadania wystarczy przyjazd jednej osoby […]. W trakcie rozmów i konsultacji z prawnikami okazało się, że Pani T. Sahakian, ze względu na obowiązujące w Belgii przepisy, nie może jeszcze przez trzy lata oficjalnie wystąpić do nas z aktem

[7] List prof. S. Lorentza do T. Sahakian z 5 czerwca 1975 r. Archiwum prywatne A. Rottermunda.

[8] *Acte de Donation* [bez daty] podpisany przez Teresę Sahakian. Archiwum prywatne A. Rottermunda.

darowizny swojej kolekcji. Chodzi tutaj o to, że jako była właścicielka antykwariatu /zamknęła go dwa lata temu/ przez okres 5 lat podlega zobowiązaniom podatkowym i ujawnienie kolekcji /która kiedyś stanowiła masę towarową sklepu/ spowodować mogłoby poważne kłopoty finansowe dla Pani T. Sahakian […]. Ofiarodawczyni już teraz zabezpieczyła nasze interesy, zapisując Polsce testamentem swoje zbiory. Testament zdeponowany został w biurze notarialnym w Szwajcarii"[9].

Wykonany wtedy przeze mnie dokładny spis dzieł sztuki, łącznie z wymiarami, propozycjami atrybucji, a nawet wstępną wyceną, stanowił później podstawę przygotowania dokumentów wymaganych przy procedurach związanych z przekazaniem Zamkowi kolekcji Teresy Sahakian.

Ze względu na przedstawione wyżej warunki i okoliczności nie mogliśmy przez najbliższe lata, czyli do 1980 r., podejmować jakichkolwiek oficjalnych kroków dotyczących przekazania kolekcji do Polski. Nie znaczy to oczywiście, że nie utrzymywaliśmy wtedy stałych i bliskich kontaktów z Teresą Sahakian. Kiedy jednak nadszedł czas umożliwiający dalsze działania, sytuacja polityczna w Polsce stała się na tyle niepewna, że pani Sahakian postanowiła, słusznie jak się okazało, odłożyć przekazanie daru.

Wróciliśmy do rozmów już w zupełnie innych warunkach i w lipcu 1989 r. Teresa Sahakian podjęła ostateczną decyzję o podarowaniu kolekcji dywanów wschodnich Zamkowi Królewskiemu w Warszawie. Wtedy też przywieziona została do Warszawy pierwsza część kolekcji, a dwa lata później, w 1991 r., druga część zbiorów. Darowany zbiór umieszczono w pałacu Pod Blachą. Zakończył się w ten sposób ponad 20-letni okres dojrzewania ważnej dla polskiego muzealnictwa idei kolekcjonerskiej. Zwieńczeniem zaś dzieła było powołanie w 1993 r. Fundacji Teresy Sahakian.

Otwierana dzisiaj wystawa, pokazująca dzieła sztuki pozyskane po śmierci Fundatorki, świadczyć ma o kontynuowaniu przez nas dzieła rozpoczętego przed laty przez Teresę Sahakian. Jest też podziękowaniem za jej wzruszającą troskę o losy naszej polskiej kultury.

prof. dr hab. Andrzej Rottermund
Prezes Fundacji Teresy Sahakian

[9] Sprawozdanie z wyjazdu służbowego do Belgii w dniach 21 listopada – 5 grudnia 1976 r. Archiwum prywatne A. Rottermunda.

Wprowadzenie

We wnętrzach pałacu Pod Blachą prezentowana jest wystawa dzieł sztuki pozyskanych do zbiorów Fundacji Teresy Sahakian w latach 2007–2017.

Dzięki nabytkom ostatniego dziesięciolecia zbiory Fundacji, znane przede wszystkim z liczącej ponad 600 obiektów kolekcji kobierców i tkanin wschodnich o międzynarodowym znaczeniu, nie tylko uzupełnione zostały o kolejne zabytkowe tkaniny orientalne, ale także wzbogaciły się o bardzo interesujący zespół sztuki europejskiej, w tym polonica.

Wiele z przekazanych do zbiorów Fundacji zabytków pochodzi z kolekcji Fundatorki – część stanowiła wyposażenie jej brukselskiego mieszkania, pozostałe zostały zakupione na rynku antykwarycznym i od prywatnych właścicieli.

Wśród dzieł malarskich wymienić należy nabyty w 2011 r. *Portret Jana Potockiego* autorstwa Antona Graffa – wizerunek podróżnika, uczonego i pisarza. Obraz znany z ikonografii, prawdopodobnie wywieziony z Łańcuta w 1944 r., do tej pory niewymieniany w dorobku Graffa, reprezentuje wszelkie cechy stylu tego malarza i jest jego autorskim dziełem. Obraz prawdopodobnie należał do Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, teściowej portretowanego, pochodzi zapewne z kolekcji Potockich w Łańcucie i jest tożsamy z portretem widocznym na fotografii z lat 20. lub 30. XX w., przedstawiającej Korytarz Biały łańcuckiego zamku.

Do zbiorów Fundacji zakupione zostały także trzy interesujące obrazy alegoryczne łączone z osobą Hermanna Hahna: *Model Świata*, *Alegoria bogactwa z widokiem Gdańska* oraz *Alegoria pokory*. Są to dzieła, które stanowiły niegdyś część większego, prawdopodobnie siedmioczęściowego cyklu, zrealizowanego w nawiązaniu do grafik projektu wybitnego flamandzkiego malarza i rysownika Maertena de Vosa (1532–1603). W Polsce znajdują się jeszcze cztery obrazy, których pierwowzorem był ten sam cykl grafik. Dzieła te są własnością Muzeum Narodowego w Gdańsku i Muzeum Narodowego w Poznaniu. Obrazy z kolekcji Sahakian bardzo dokładnie powtarzają flamandzkie pierwowzory, zwłaszcza w zakresie kompozycji figuralnych. Jeżeli chodzi o partie pejzażowe, to wśród obrazów warszawskich wyróżnia się obraz *Alegoria bogactwa z widokiem Gdańska*, który przez wprowadzenie widoku Gdańska stanowi cenne uzupełnienie ikonografii miasta.

Wśród dzieł rzeźbiarskich ze zbiorów Fundacji wymienić należy wysokiej klasy przykłady polichromowanej rzeźby drewnianej z początku XVI w.: kwaterę ołtarzową ze sceną *Obrzezania* wykonaną w Antwerpii, zapewne w pracowni Jana de Moldera, oraz grupę Ukrzyżowania, pochodzącą z warsztatu niderlandzkiego lub niemieckiego. Pierwsze dzieło, część większej nastawy ołtarzowej, łączy stylistyczne cechy późnogotyckie i renesansowe, zwraca uwagę indywidualizacją postaci i charakterystyczną dla plastyki niderlandzkiej dbałością w odtwarzaniu szczegółów. Grupa Ukrzyżowania, stanowiąca niegdyś zapewne część większej kompozycji, zbliżona jest stylistycznie do późnogotyckich dzieł Nicolasa Gerhaerta z Lejdy.

Do niezwykle interesujących należy figura Chrystusa ukrzyżowanego *Christo vivo*, wykonana (oprócz ramion) z jednego kawałka kości słoniowej. Pełna ekspresji rzeźba o wydłużonych proporcjach, nieklasycznych rysach twarzy i niemal gotyckim wyrazie powstała w 1. połowie XVII w. w Niemczech lub we Flandrii. Swoją wyjątkowość zawdzięcza m.in. niezwykłej skali (figura mierzy 75 cm). Tego rodzaju egzemplarze – wykonane z cennego tworzywa i przez wybitnego twórcę – były zazwyczaj fundacjami znaczących osobistości, przeznaczonymi do kaplic pałacowych lub klasztornych oratoriów.

Na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia działalności Fundacji w znaczący sposób wzbogacił się także należący do niej zbiór tkanin. Z kolekcji Fundatorki pozyskano zespół kobierców wschodnich, interesujące tkaniny *zili* i *verni* oraz tkaniny haftowane *suzani*.

Zbiory wzbogaciły się także o zespół tkanin polskich i z Polską związanych. Wśród nich wymienić należy zespół pięciu litych pasów kontuszowych (dwa należały do kolekcji Fundatorki, trzy zakupiono w 2016 r. na rynku antykwarycznym). Trzy egzemplarze pochodzą z manufaktury w Słucku (1767–1780), jeden powstał w nieustalonej pracowni, kolejny, inspirowany pasami lipkowskimi, w Lyonie.

Do szczególnie interesujących tkanin należy fragment płotu namiotowego z 1. połowy XVIII w., pochodzący z lwowskiej kolekcji Władysława Łozińskiego. Tkanina ta wykonana została w technice mozaiki sukiennej i skomponowana według architektonicznego schematu stosowanego w namiotach wschodnich – ciągu arkad wspartych na kolumnach – zrealizowanego przy użyciu ornamentyki europejskiej. Łączyć ją należy z jedną z wytwórni namiotniczych działających na terenie Kresów dawnej Rzeczypospolitej (np. Brodami lub Lwowem).

W niewielkim zespole mebli w kolekcji Fundacji znajdują się niezwykle cenne przykłady wyrobów, w większości XVII- i XVIII-wiecznych holenderskich i flamandzkich. Wśród nich wymienić należy dwie holenderskie szafy (1630–1650): jedną typu *beeldenkast* z bogatą dekoracją rzeźbiarską o symbolicznej wymowie, m.in. postaciami alegorycznymi i płycinami drzwiowymi ze scenami z życia św. Jana Chrzciciela, wykonanymi według niderlandzkich malarskich i graficznych pierwowzorów; drugą dwudrzwiową, klasycyzującą, o jednolitej dekoracji w formie płycin. Bardzo interesująca jest także prasa do bielizny na podstawie szafkowej, z bogatą płaskorzeźbioną dekoracją zdradzającą wpływy snycerki genueńskiej, powstała być może w Antwerpii ok. 1650 r. Do tego zespołu mebli należą także flandryjskie i holenderskie fotele oraz holenderski stół rozkładany w hebanowej okleinie z plakietami z kości słoniowej.

Do zgromadzonych przez Fundację poloników należy zakupiony w 2015 r. stolik-komódka, wykonany w latach 70. XVIII w. przez ebenistę paryskiego Étienne'a Avrila, należący przed 1939 r. do zbiorów Potockich w Łańcucie.

Na kolekcję ceramiki ze zbiorów Fundacji składają się pokazane w całości na wystawie fajansowe figurki z serii *Alegorie czterech pór roku* (Delft, 2. połowa XVIII w.) oraz jednorodny pod względem formy i dekoracji zespół talerzy majolikowych z Montelupo, stanowiących grupę dobrze ilustrującą ewolucję tzw. stylu *istoriato* na przestrzeni lat 1600–1670, ze scenami dzielącymi się na trzy grupy: wojskowe, z codziennego życia i rozrywek oraz *commedia dell'arte*.

Wśród wyrobów srebrnych wymienić należy dwa kufle gdańskie z końca XVII w., autorstwa Benedicta Clausena ze sceną *Powrotu Jeftego na czele wojsk do Mispa po zwycięstwie nad Amonitami* oraz Conrada Jacoba Keseberga z przedstawieniem przypowieści o miłosiernym Samarytaninie. Oba należą do grupy najbardziej okazałych i najznakomitszych technicznie kufli gdańskich z repusowaną dekoracją ciągłą. Trzecim kuflem w kolekcji jest wyrób Robertusa Tapke z Królewca, z 1706 r., z płaszczem dekorowanym 15 srebrnymi dukatami i półdukatami królewieckimi.

Do interesujących wyrobów srebrnych należy także para solniczek podwójnych z lat 70. XVIII w. (z nieznanego serwisu srebrnego), sygnowanych przez Antoniego Schönmetzlera, czynnego w Warszawie złotnika, który pracował także dla króla Stanisława Augusta.

Spośród wyrobów brązowych i mosiężnych z kolekcji Fundacji na wystawie prezentowane są dwa moździerze – wyroby niderlandzkie: jeden wykonany przez Aelberta Hachmana z Kleef (1550) oraz moździerz z napisem *Soli Deo Gloria* z 1587 r., a także dwa lichtarze (XV/XVI w.).

Do kolekcji Fundacji zakupiono 17 zegarów pochodzących z wiedeńskiego antykwariatu E. Stürm GmbH. Sam fakt pozyskania do polskich zbiorów publicznych aż tylu rodzimych czasomierzy jest wydarzeniem bez precedensu. Jednakże nie ich liczba, a nawet jakość świadczą o wartości zespołu – najważniejsza jest ich reprezentatywność dla naszego obszaru kulturowego, pozwalająca trafnie odczytywać trendy i przemiany technologiczne w rodzimym zegarmistrzostwie.

Na szczególną uwagę zasługują dwa zegary łączące bardzo wysoki poziom kunsztu zegarmistrzowskiego z mistrzowskim wykonaniem dekoracji. Pierwszy z nich, najstarszy w kolekcji, dwustronny zegar wieżyczkowy w bardzo rzadkiej odmianie na planie prostokąta, pochodzący z 3. ćwierci XVII w., sygnowany przez wrocławskiego zegarmistrza Johanna Wüttkeia, należy

najprawdopodobniej do najstarszych czasomierzy wyposażonych w koło balansowe z włosem. Jego wartość podnoszą grawerowane sceny rodzajowe i ornamentalne ażury. Drugi to sześciograniasty zegar kaflowy z lat ok. 1720–1730, sygnowany przez gdańskiego zegarmistrza George'a Moscaua, jedyne zachowane jego dzieło, przy tym obiekt najwyższej klasy, doskonale wpisujący się w dorobek najświetniejszego w dawnej Rzeczypospolitej ośrodka sztuki zegarmistrzowskiej.

Odrębne miejsce w kolekcji zajmują dwa sześciograniaste zegary kaflowe najsławniejszego toruńskiego zegarmistrza Abrahama Willa, prezentujące przemiany konstrukcji i formy, które dokonały się od końca XVII w., kiedy to popularne były jeszcze zegary z jedną wskazówką (jak pierwszy z obiektów), po drugą ćwierć XVIII w., gdy rozpowszechniają się czasomierze z dwoma wskazówkami, a wywodząca się z Gdańska i Torunia, znana od 3. ćwierci XVIII w. tradycyjna forma sześciobocznych kaflaków na wydatnych nóżkach w formie lwów zostaje zaakceptowana przez szlacheckiego odbiorcę i jest naśladowana w innych ośrodkach zegarmistrzowskich Rzeczypospolitej.

Pozyskano również bardzo rzadkie sześciograniaste zegary twórców poznańskich – Andreasa Dittmara i Joachima Fridricha Huhna, a także pioniera warszawskiego samodzielnego zegarmistrzostwa, Franciszka Krantza, protoplasty jednego z najbardziej znanych rodów zegarmistrzowskich.

Wraz z zakupem zyskaliśmy możliwość zestawienia i porównania siedmiu czterograniastych zegarów kaflowych o rokokowych, falujących gzymsach, na pozór z odległych od siebie ośrodków Rzeczypospolitej: z Gdańska, Warszawy i Lwowa, które łączy wspólna forma, lecz różnią szczegóły motywów zdobniczych i rozwiązań konstrukcyjnych.

Zegary kaflowe były przede wszystkim zegarami podróżnymi, przez prawie dwa stulecia praktycznie tylko one mogły konstrukcyjnie sprostać trudnym warunkom podróży. Stąd też wartość zbioru znakomicie podnoszą zachowane trzy oryginalne, drewniane, kryte skórą futerały. Od połowy XVIII w. funkcję zegarów podróżnych częściowo przejęły zegary karetowe, które dzięki dwukopertowym obudowom w kształcie soczewki i przegubowym zawieszeniom były bardziej przystosowane do pracy w podróży. Odmianę tę reprezentują zegary: wrocławski, zapewne dzieło Antona Adolpha Hössa, i krakowski, wykonany przez jednego z najznamienitszych czynnych tam zegarmistrzów, szczycącego się tytułem królewskiego serwitora – Johanna Gottfrieda Krosza.

Przedstawiona na wystawie kolekcja nabytków Fundacji Teresy Sahakian z lat 2007–2017, interesująca i cenna, gromadząca wiele obiektów wyjątkowych, wzbogaca w znaczący sposób nie tylko kolekcje Zamku Królewskiego, ale także zbiorów polskich. Dotyczy to zarówno zabytków zgromadzonych przez Fundatorkę, jak i zakupów dokonywanych przez Fundację. Obok nabytków stanowiących uzupełnienie zespołów istniejących dotąd w obrębie całego zbioru, takich jak tkaniny wschodnie – przeważające i decydujące o jego charakterze – udało się stworzyć nowe kolekcje i zaczątki kolejnych.

Katarzyna Połujan

Katalog

Malarstwo

1 *Portret Jana Potockiego*

Anton Graff (Winterthur 1736 – Drezno 1813)
olej, płótno, 66 x 55 cm, owal w prostokącie
na odwrocie papierowa naklejka (koniec XIX w.?) z napisem: *Jan Potocki/ Syn Józefa Krajczego W. Kor. i Teresy Ossolińskiej/ podróżnik i kartograf/ Ojciec Alfreda i Artura Potockich*
nr inw. ZKW-dep. FTS/759

Jan Potocki (1761–1815), syn Józefa i Anny Teresy z Ossolińskich, podróżnik, uczony i pisarz; autor naukowych opracowań z historii Słowiańszczyzny, archeologii, lingwistyki oraz powieści *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Jego pierwszą żoną była Julia Lubomirska, córka Stanisława i Izabeli z Czartoryskich.

Obraz kupiony jako przypisywany Antonowi Graffowi ma wszelkie cechy stylu tego malarza i jest bez wątpienia autorskim dziełem. O istnieniu portretu Jana Potockiego pędzla Graffa nie było dotąd wiadomo. Nie odnotowywał go w monografii artysty Ekhart Berckenhagen (Berckenhagen 1967) ani Andrzej Ryszkiewicz w artykule o polskich portretach Graffa, gdzie wymienia nie tylko dzieła zachowane, ale i te wzmiankowane w źródłach (Ryszkiewicz 1969).

Portret jest bliski stylistycznie znakomitemu wizerunkowi Stanisława Kostki Potockiego w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, sygnowanemu i datowanemu: *A. Graff pinx. Carlsbad 1785* (ol., pł., 66 x 55 cm, nr inw. 1747). Jan Potocki przebywał w tym samym czasie w Karlsbadzie wraz ze Stanisławem Kostką, jego i swoją teściową, Izabelą z Czartoryskich Lubomirską, i innymi osobami. Z listów Stanisława Kostki do żony Aleksandry z Lubomirskich wiadomo, że Graff wykonał tam dla Jana Potockiego rysunkowy portret Izabeli Lubomirskiej (Ryszkiewicz 1969, s. 410). Być może powstał wówczas również szkic do portretu Jana. Sam portret musiał zostać namalowany później, bowiem Potocki przedstawiony jest z Orderem Orła Białego, otrzymanym w 1788.

Obraz pochodzi najpewniej z kolekcji Potockich w Łańcucie i jest tożsamy z portretem widocznym na zdjęciu wnętrza Korytarza Białego łańcuckiego zamku, z lat 20. lub 30. XX w. W inwentarzu Łańcuta z 1862 odnotowany jest jako: *Jan Potocki, czarny ubiór*, bez podania autora (zob. Cholewianka-Kruszyńska 2011, s. 116–117 i il. 3).

W Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki przechowywana jest niewysokiej klasy kopia olejna z końca XVIII lub początku XIX w., niegdyś własność Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, następnie w Muzeum Lubomirskich we Lwowie (*Początki Muzeum Lubomirskich* 2008, nr 69). Wersja miniaturowa portretu jest własnością Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MIN 446). Według tego wizerunku wykonany został także miedzioryt Antona Tepplara z serii *Wizerunki znakomitych ludzi w Polszcze...*, wyd. K. Prek, Kraków–Wiedeń 1829–1833 (Rastawiecki 1886, s. 288, nr 289).

Historia: prawdopodobnie własność teściowej portretowanego, Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej; prawdopodobnie własność jej prawnuka, Alfreda Józefa Potockiego w Łańcucie (gdzie notowany 1869); prawdopodobnie 1944 wywieziony z Łańcuta do Austrii przez jego wnuka, Alfreda Antoniego Potockiego; 8 grudnia 2011 na aukcji Sotheby's, Londyn, nr 257; następnie F. Baulme Fine Arts, skąd kupiony 21 grudnia 2011 przez Fundację Teresy Sahakian przy Zamku Królewskim w Warszawie.

Literatura: Juszczak, Małachowicz 2013, nr 494.

2 *Model Świata*

Hermann Hahn, Gdańsk, 1604
olej i tempera na desce, 62,2 x 87,7 cm
monogram z datą na dole pośrodku: *h:H · Aō 1604*
nr inw. ZKW-dep. FTS/764/ab

3 *Alegoria bogactwa z widokiem Gdańska*
warsztat Hermanna Hahna, Gdańsk, 1604?
olej i tempera na desce, 62,2 x 87,7 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS-763/ab

4 *Alegoria pokory*

warsztat Hermanna Hahna, Gdańsk, 1604
olej i tempera na desce, 61,2 x 87,7 cm
monogram z datą na dole po prawej: *HH · Aō 1604*
nr inw. ZKW-dep. FTS/765/ab

Seria obrazów z moralizującymi świeckimi alegoriami, rozproszona i zachowana do dziś częściowo, namalowana dla nieznanego kupca z Gdańska, zapewne w 1604, powtarza schematy kompozycyjne ośmiu rycin cyklu *Circulus Vicissitudinis Rerum Humanorum*, które zostały wykonane według projektu malarza Maertena de Vos (1532–1603) przez Philipsa Gallego (1537–1612). Jako pierwsze przedstawienie występuje *Model Świata*, a następnie kolejno personifikacje czynników wpływających na działania ludzi: *Bogactwo*, *Pycha*, *Zawiść*, *Wojna*, *Bieda*, *Pokora* i *Pokój* (Hollstein, t. 44, s. 252–253).

Losy trzech obrazów zakupionych do Fundacji Teresy Sahakian były dramatyczne. Zapewne zostały ukradzione na przedmieściach Gdańska przez wojska rosyjskie w XVIII w. Znalazły się następnie w Londynie w kolekcji Alexandra Arenberga, potem w Nicholas Roerich Museum; w 1930 sześć obrazów z tej serii figurowało w katalogu aukcyjnym Anderson Galleries (Anderson Galleries 1930, poz. 167, 168, 171). *Alegoria bogactwa* i *Model Świata* pojawiły się na aukcjach w Nowym Jorku (Christie's, 16 czerwca 1999, poz. 90), potem w Londynie (Sotheby's, 24 kwietnia 2007, poz. 369) i w Wiedniu (Dorotheum, 22 października 2011, poz. 405).

Kwestia autorstwa tej serii obrazów budziła wątpliwości, ogólnie uznawano je za dzieła niderlandzkie (Cornelis van Haarlem lub malarze flamandzcy), mimo monogramów HH na przynajmniej trzech z nich. Od artykułów Jacka Tylickiego[1] określane jako dzieła Hermanna Hahna młodszego (1580–1624; daty życia za słownikiem Janusza Pałubickiego[2]). Hermann Hahn według archiwów znalazł się wśród założycieli cechu malarzy w Gdańsku (18 października 1612).

---

[1] Jacek Tylicki (Tylicki 2008) przypisał autorstwo *Modelu Świata* i *Alegorii malarstwa* Hermannowi Hahnowi, odwołując się do swojego wcześniejszego artykułu z 1997 (Tylicki 1997), w którym związał z Hahnem obraz *Alegoria cnoty małżeńskiej* (obecne miejsce przechowywania nieznane) oraz obrazy pochodzące z Muzeum Narodowego w Gdańsku (*Alegoria pychy*) oraz Muzeum Narodowego w Poznaniu (*Model Świata i społeczeństwa gdańskiego*, *Alegoria bogactwa* i *Alegoria pychy*).

[2] Pałubicki 2009, t. 2, s. 280–285; por. Pasierb 1974.

Historia: kolekcja Alexandra Arenberga, Londyn; do 1930 Nicholas Roerich Museum, Nowy Jork; 1930–2011 kolekcje prywatne; zakupione do zbiorów Fundacji Teresy Sahakian: 2013 *Model Świata* i *Alegoria bogactwa z widokiem Gdańska*, 2015 *Alegoria pokory*.

Literatura: Anderson Galleries, katalog aukcyjny, Nowy Jork, 28 marca 1930, poz. 167, 168, 171; *Alegoria bogactwa* i *Model Świata*: Christie's, Nowy Jork, katalog aukcyjny, 16 czerwca 1999, poz. 90, Sotheby's, Londyn, katalog aukcyjny, 24 kwietnia 2007, poz. 369, Wiedeń, Dorotheum, katalog aukcyjny, 22 października 2011, poz. 405; Tylicki 2008, s. 55–73; Tylicki 2009, s. 5, przyp. 16.

Rzeźba

5 *Kwatera ołtarzowa ze sceną Obrzezania*

Antwerpia, zapewne warsztat Jana de Moldera, 1. ćwierć XVI w. i późniejsze zmiany, oprawa – lata 80. XX w.
drewno polichromowane, złocone; oprawa: drewno, sklejka, tkanina
kwatera: wys. 61 cm, szer. 78,5 cm, głęb. 15 cm, wys. figur ok. 37 cm; oprawa: wys. 66,5 cm, szer. 83,5 cm, głęb. 15 cm; figury mocowane do podstawy drewnianymi kołkami
nr inw. ZKW-dep. FTS/731

Kwatera ze sceną obrzezania Chrystusa w świątyni stanowi fragment większej nastawy ołtarzowej. Nie udało się dotychczas ustalić, czy zachowały się i gdzie przechowywane są pozostałe jej części.

Szukając istniejących analogii dla zabytku, musimy zwrócić uwagę na ołtarz św. Rajnolda, pierwotnie ustawiony w kaplicy pod wezwaniem tego świętego w kościele Mariackim w Gdańsku, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Poliptyk ten uważany jest za prawdopodobne wspólne dzieło dwóch utalentowanych przedstawicieli antwerpskiego środowiska artystycznego 1. połowy XVI w.: snycerza Jana de Moldera (czynnego ok. 1494–1550) i malarza Joosa van Cleve (ok. 1485–1540/41); predella i zwieńczenie mogły zostać dodane w Gdańsku. Ołtarz był gotowy w 1516 (zob. Benesz, Kluk 2016, vol. 1, nr 132). Ołtarz św. Rajnolda zawiera sceny z życia Chrystusa (na skrzydłach, malowane) i Maryi (wewnątrz, rzeźbione). Ten ostatni cykl obejmuje również wyobrażenie obrzezania Jezusa – widoczne w dolnej strefie partii środkowej, po lewej.

Ogólne podobieństwo kwatery z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian do tego ostatniego przedstawienia pozwala, z dużym prawdopodobieństwem, uznać oba dzieła za powstałe w tym samym warsztacie. Nie sposób nie wskazać jednak różnic. Scena *Obrzezania* w kwaterze z ołtarza św. Rajnolda obejmuje mniejszą grupę postaci; ich rozmieszczenie nie jest przy tym tak ściśle symetryczne jak w kwaterze ze zbiorów Fundacji. Z kolei figury w prezentowanej tutaj kwaterze charakteryzują się smuklejszymi proporcjami niż te w ołtarzu z Gdańska. Różnice mogą świadczyć o tym, że oba dzieła wykonywane były na podstawie jednego wzoru – być może autorstwa mistrza Jana de Moldera – ale przez dwóch różnych snycerzy.

Pomimo że scena jest ilustracją wydarzenia z czasów biblijnych (obrzezanie Jezusa wspomniano w Łk 2,21), anonimowy artysta osadził ją w realiach sobie współczesnych. Pod względem stylowym dzieło stoi na granicy dwóch epok: podczas gdy w elementach wystroju wnętrza oraz np. w sposobie łamania szat niektórych postaci czytelne są wpływy późnogotyckie, ubiory większości mają już cechy renesansowe. Niektóre elementy strojów, np. czepce kobiece o fantazyjnych kształtach (widoczne też w scenie z ołtarza św. Rajnolda), zdają się być przejawem stylistyki manierystycznej. Scena zwraca uwagę wyraźnym zróżnicowaniem postaci, uzyskanym głównie poprzez zindywidualizowanie ich rysów i gestykulacji. Jest również widoczne, charakterystyczne dla plastyki niderlandzkiej, zamiłowanie do szczegółowości, wynikające z wnikliwej obserwacji otoczenia, a przejawiające się m.in. w detalicznym oddaniu elementów strojów, ozdób i innych akcesoriów (np. narzędzia używane przez kapłana i noszone przez niego okulary).

Kwatera ze sceną *Obrzezania*, zapewne już po wymontowaniu jej z ołtarza (którego część pierwotnie stanowiła), była poddawana zmianom, widocznym do tej pory np. w partiach złoceń i polichromii. Podczas jednej z przeróbek, być może w XIX w., na szacie jednej z postaci w drugim rzędzie dodano niedającą się odczytać inskrypcję – rzekomą sygnaturę artysty.

W latach 80. XX w. z inicjatywy Teresy Sahakian sprawiono skrzynkową obudowę oraz dodano malowane tło.

Konserwacja kwatery rozpoczęta w Pracowni Konserwacji Zamku Królewskiego w Warszawie w 2016 dostarczyć powinna więcej informacji o pierwotnym wyglądzie zabytku.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Badach 2011, kat. nr 208; Badach 2014, kat. nr 209.

6 *Grupa Ukrzyżowania*

rzeźbiarz nieokreślony, Niderlandy lub Niemcy, pocz. XVI w. (?); oprawa wtórna – XX w.
drewno polichromowane, złocone; oprawa: drewno, aksamit
figury mocowane do podstawy drewnianymi kołkami
wys. grupy (z krzyżem) 69,5 cm, szer. 55 cm, głęb. 11,5 cm, wys. figur ok. 35 cm, oprawa: wys. 85,5 cm, szer. 65,5 cm, głęb. 17 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/730

Grupa Ukrzyżowania obejmująca Chrystusa na krzyżu, stojących Marię i Jana Ewangelistę – po stronie lewej oraz dwie niewiasty – po prawej. Figura Chrystusa: z ciałem pozbawionym prawie śladów męki, ukrzyżowanego z poziomo ułożonymi ramionami, zwróconego frontalnie do widza, przepasanego perizonium, którego jeden koniec tworzy dynamicznie rozwianą, dekoracyjną fałdę, przywodzi na myśl takie późnogotyckie realizacje rzeźbiarskie, jak ukrzyżowania autorstwa Nicolausa Gerhaerta z Lejdy – z Nördlingen (ok. 1460) i Baden-Baden (ok. 1467). Figury asystencyjne zwracają uwagę zwartą, statyczną kompozycją, daleką jednak od sztywności. Powściągliwa gestykulacja umiejętnie wyraża emocje – zwłaszcza w grupie z Matką Boską i św. Janem.

Jest prawdopodobne, że grupa Ukrzyżowania stanowić mogła pierwotnie część niewielkiego ołtarza.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Badach 2011, kat. nr 209; Badach 2014, kat. nr 210.

I·NRB·I·

7 *Figury aniołów*

rzeźbiarz nieokreślony, Flandria, ok. połowy XVII w.; podstawy: XX w.
drewno złocone, metal
1. wys. 35 cm, szer. 17,5 cm, głęb. 24 cm
2. wys. 34 cm, szer. 25 cm, głęb. 20 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/734/1-2

Dwie figury aniołów powstały zapewne jako para, względnie jako fragmenty większego zespołu. Drobne różnice stylistyczne, widoczne m.in. w modelowaniu rysów twarzy, włosów oraz przepasek na biodrach, nie wykluczają udziału dwóch różnych artystów. Figury mogły pierwotnie wchodzić w skład dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza albo np. okazałego epitafium; ich pochylenie wskazuje, że były zapewne umieszczone ponad gzymsem. Z powodu szczątkowego zachowania nie sposób zidentyfikować przedmiotów (zapewne o symbolicznym znaczeniu), jakie anioły trzymały dawniej w dłoniach. Fragment okręgu, widoczny w prawej ręce jednego z nich, może być pozostałością wieńca laurowego, względnie zwiniętego węża (pojawiającego się w sztuce komemoratywnej jako symbol wieczności).

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Badach 2011, kat. nr 247; Badach 2014, kat. nr 248.

8 *Christo vivo*

Niemcy lub Flandria, 1. połowa XVII w.
kość słoniowa
wys. 75 cm, szer. 54,5 cm, głęb. 11 cm
nr inw. ZKW-dep FTS/729

Okazała figura Ukrzyżowanego wykonana, prócz ramion i końców perizonium, z jednego kawałka kości (części łączone za pomocą kościanych kołków). Silnie wygięte w łuk ciało o bardzo wydłużonych proporcjach, wątłych, szeroko rozłożonych rękach, wysmukłych nogach ze złączonymi kolanami. Stopy przebite jednym gwoździem.

Głowa skierowana wysoko w lewo. Nieidealizowana, bardzo pociągła twarz o wielkich migdałowatych, blisko osadzonych i szeroko otwartych oczach, prostym nosie i wypukłym czole; otwarte usta, z ledwie zaznaczonymi wargami, ukazują język i zęby. Włosy skręcone w przestrzenne, rozwiane pukle i krótka broda rozdzielona na dwoje, starannie opracowane, z wyjątkiem nieco mniej szczegółowo potraktowanej górnej partii włosów, pierwotnie przysłoniętych kościaną koroną cierniową. Klatka piersiowa zwrócona lekko w prawą stronę, z poziomymi fałdami zwisającej skóry i zaznaczoną linią mocno wydłużonych żeber. Równie rozciągnięty brzuch i linia bioder, z bardzo wyraźnie skręconym do przodu lewym biodrem. Nisko zsunięte perizonium, z węzłem po prawej, szczegółowo opracowane, kontrastujące wielością drobnych zgeometryzowanych fałd z gładkim, „napiętym" ciałem. Przeciwwagę dla silnie zrotowanego biodra stanowi zdecydowane wysunięcie do przodu prawej nogi. Nienaturalnie wydłużone palce u stóp oraz bardzo wyraźnie zaznaczone ścięgna na rękach i nogach potęgują niezwykłą smukłość i wrażenie maksymalnego rozciągnięcia ciała.

Zachowane oryginalne gwoździe z kutego żelaza.

Swoją wyjątkowość zawdzięcza rzeźba m.in. niezwykłej skali. Figura w całości mierzy 75 cm, a pojedynczy kawałek kości, z którego wyrzeźbiono całą postać od stóp do głowy, ma aż 67 cm długości. To stawia ją w rzędzie zaledwie kilkunastu rozpoznanych, zachowanych XVII-wiecznych, późnomanierystycznych i wczesnobarokowych figur z kości przekraczających zwyczajową skalę 30–40 cm, a wręcz wydaje się, iż należy wśród nich do największych realizacji. Tego rodzaju okazy, przede wszystkim z racji kosztowności tworzywa i tym samym z konieczności zatrudnienia bardzo wytrawnego wykonawcy, były zwykle fundacjami wysoko postawionych osobistości, zamawianymi najczęściej do prywatnych kaplic pałacowych i oratoriów w najznaczniejszych konwentach.

Niezwykła ekspresja zgodna z charakterem pasyjnej pobożności potrydenckiej jest zasługą artysty, który maksymalnie wykorzystał cenny materiał. Wyzyskując naturalną krzywiznę ciosu, nadał postaci nieomal c-kształtne wygięcie przy jej równoczesnym silnym płaszczyznowym skręceniu. Tak przestrzenne zakomponowanie rzeźby szczególnie przemawia przy bezpośredniej jej kontemplacji, przywodząc na myśl wręcz manierystyczną *figura serpentinata*, i daje wrażenie zdecydowanego ruchu ciała Chrystusa wychodzącego na spotkanie śmierci, a zarazem jakby wyrywającego się z jej okowów do Ojca, ku Zmartwychwstaniu.

Wyraz plastyczny, diametralnie różny od barokowej ekspresji skodyfikowanej przez Rubensa, sytuuje Ukrzyżowanego zdecydowanie w 1. połowie wieku XVII. Należy utrzymać więc określenie czasu powstania zaproponowane przez Artura Badacha (Badach 2011, s. 269–270, kat. nr 241), a także wskazanie przez niego na Flandrię jako możliwe miejsce powstania figury. Za Niderlandami Południowymi przemawiałyby znaczna dynamika produkcji tamtejszych warsztatów oraz belgijskie pochodzenie większości mobiliów z kolekcji rzemiosła artystycznego Teresy Sahakian. Zdecydowanie odrzucając możliwość wykonania figury w równie aktywnych w tym zakresie warsztatach francuskich, przede wszystkim w Dieppe, należy zwrócić uwagę na pewne pokrewieństwa z kreacjami z kości powstałymi na terenie Niemiec. Doskonała kontrola artysty nad materiałem i niektóre z charakterystycznych cech figury – wydłużone proporcje, zdecydowanie nieklasyczne rysy twarzy o niemal postgotyckim wyrazie, fałdy opadającej skóry na klatce piersiowej, gładkość opracowania ciała (bez eksponowania anatomii w duchu Giambologni) przy ostro rzeźbionych fałdach perizonium – wykazują pewne pokrewieństwa z praktyką

warsztatową nawet tej klasy artysty co Adam Lenckhardt. Źródłem niepowodzenia w poszukiwaniach przekonujących bliższych analogii wydaje się bardzo indywidualny wyraz artystyczny Ukrzyżowanego, będący skutkiem wspomnianego dostosowania środków plastycznych do konieczności wykonania figury w tak dużej skali przy oczywistych ograniczeniach wynikających z kształtu i grubości ciosu. Osiągnięta w ten sposób pewna deformacja proporcji i szczegółów może nie być widoczna w innych dziełach tego samego rzeźbiarza przy braku ograniczeń materiałowych.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Badach 2011, kat. nr 241; Badach 2014, kat. nr 242.

9 *Skrzyneczka ze scenami Pasji*

Europa, XIX lub początek XX w. (?)
kość słoniowa, okucia metalowe
wys. 6,3 cm, szer. 15,6 cm, głęb. 10,8 cm, głęb. płytek kościanych ok. 0,3–0,8 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/742

Wieko i ścianki skrzyneczki pokrywa płaskorzeźbiona dekoracja ze scenami z Pasji. Przedstawienie wydarzeń w układzie chronologicznym ma swój początek na tylnej ściance, gdzie (w centrum) widać Judasza całującego Chrystusa w Ogrójcu. Po bokach stoją dwaj żołnierze. W polu następnym wyobrażono Judasza z sakiewką, po prawej dwóch kolejnych żołnierzy, po lewej, być może, Judasza przed Sanhedrynem.

Na lewej ściance przedstawiono Judasza wiszącego na drzewie i żołnierzy, zapewne świadków wydarzenia. Dwie kolejne chronologicznie sceny – biczowanie Jezusa i niesienie krzyża – umieszczono na wieku. Na prawym boku znalazły się wyobrażenia: *Ukrzyżowanie* (z Maryją i Janem Ewangelistą po bokach) oraz *Zdjęcie z krzyża* (z Maryją, Józefem z Arymatei i Janem).

Na przedzie widnieje scena *Złożenia do grobu* oraz przedstawienie trzech Marii; jedna nich rozmawia z aniołem siedzącym na sarkofagu.

Skrzyneczka ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian jest przykładem falsyfikatu z dziedziny rzemiosła artystycznego. Przedmiot, wykonany zapewne w XIX w., naśladować miał skrzyneczki średniowieczne, które w niedużej liczbie zachowały się w skarbcach kościelnych i kolekcjach muzealnych (w Europie i Stanach Zjednoczonych). Oryginalnie sprzęty tego typu służyły do przechowywania drobnych przedmiotów o charakterze dewocyjnym, np. relikwii, czy – cenionych w wiekach średnich – pamiątek z wypraw krzyżowych lub pielgrzymek do Ziemi Świętej. W Europie Zachodniej rzeźbienie w kości słoniowej przeżywało rozkwit w dobie gotyku. W 2. połowie XIII i w XIV w. szczególnie poszukiwane były wyroby z warsztatów paryskich.

Do stylistyki gotyckiej bez wątpienia chciał nawiązać autor prezentowanej tutaj skrzyneczki. Dowodzą tego m.in. zamknięte trójlistnie obramienia kwater, pozy postaci i kształt draperii ubiorów. Wydaje się, że źródłem inspiracji dla kompozycji poszczególnych scen mogły być różne zabytki średniowieczne, zarówno malarskie (np. miniatury Jeana Pucelle'a i Jacoba van Maerlanta z 1. połowy XIV w.), rzeźbiarskie (np. figury w portalu de la Calende katedry w Rouen, ok. 1290–1305), jak i oryginalne przedmioty z kości słoniowej (np. paryski dyptyk z Pasją z lat 1280–1300, obecnie rozdzielony pomiędzy muzea w Londynie i Baltimore).

Forma metalowych okuć mających kształt cienkich listewek zakończonych lilijkami nawiązuje do okuć widocznych na przedmiotach z kości wytwarzanych we Francji w XIV w.

Tło w większości kwater jest wybierane dosyć głęboko. Poszczególne partie dekoracji reprezentują zróżnicowany poziom artystyczny. Pod względem poprawności formalnej najlepiej ocenić trzeba sceny na ściankach bocznych, natomiast postacie widoczne na wieku mają zbyt silnie wydłużone proporcje.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

10 *Figury lwów*

rzeźbiarz nieokreślony, Belgia (?), XIX w. lub pocz. XX w.
brąz; odlew cyzelowany, patynowany, częściowo złocony; ogony odlewane osobno, montowane w korpusach
wys. 37 cm, szer. 16 cm, głęb. 44 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/735/1, 2

Wykonane w XIX lub na pocz. XX w. figury lwów są imitacją rzeźb średniowiecznych. Upozowaniem sylwetek, sposobem przedstawienia grzyw z dekoracyjnymi okrągłymi puklami czy ułożeniem ogonów, również tworzących dekoracyjne „pętle" przy bokach, rzeźby nawiązują m.in. do brązowych akwamanili w kształcie lwów, popularnych w XII i XIII w. w północnej i środkowej Europie (szczególnie w krajach niemieckich).

Uwagę zwracają precyzyjne cyzelowanie i grawerowanie, zwiększające efekt iluzji i ekspresję rzeźb. Za pomocą groszkowania starano się oddać fakturę sierści, rycie posłużyło do podkreślenia rysunku i wyrazu oczu.

Pod spodem łap znajdują się gwintowane otwory, zapewne do osadzenia figur na podstawach.

Na tylnych łapach, od środka, malowane farbą *276*.

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowane.

Tkaniny

11 *Płot namiotu*

Polska, 1. połowa XVIII w.
sukno o splocie prostym, nici jedwabne, nici jedwabne z metalowym oplotem; aplikacja wszywana (mozaika), haft kładziony
151 x 483 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/751

Tkanina, będąca zapewne wewnętrzną ścianą płotu namiotowego, skomponowana z pól dekorowanych motywem architektonicznym, przedzielonych pasami ozdobionymi ornamentem wstęgowo-cęgowym oraz ujętych u dołu i góry bordiurą z dekoracją o podobnym charakterze. Kompozycja stanowi nawiązanie do schematu stosowanego w modlitewnych kobiercach i namiotach wschodnich – ciągu arkad wspartych na kolumnach – który został zrealizowany przy użyciu ornamentyki europejskiej. Za uznaniem tkaniny za fragment ściany namiotu (a nie np. makatę) przemawia jej otwarta kompozycja – brak bocznych bordiur.

Płot został wykonany metodą aplikacji wszywanej (mozaiki), stosowaną w zdobnictwie wschodnich i polskich namiotów sukiennych, polegającą na wstawianiu w otwory wycięte w tle tkaniny odpowiadających im kształtem motywów, dokładnie dopasowanych, zszytych i połączonych za pomocą ściegów kryjących brzegi. Przykładem zastosowania tej techniki są: perski fragment namiotu ogrodowego, zestawionego z elementów pochodzących z XVII i XVIII w., ze zbiorów Czartoryskich (Rychlewska 1966, s. 538–539); makata z herbem Adama Mikołaja Sieniawskiego (być może fragment namiotu obozowego) z 1. połowy XVIII w., ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (*Wojna i Pokój* 2000, kat. nr 282). Świadectwem popularności techniki aplikacji wszywanej i jej zastosowania z użyciem tkanin jedwabnych są pochodzące z 2. połowy XVIII w. płaty chorągwi cechowych ze zbiorów Muzeum Historycznego we Lwowie (Czołowski 1929, s. 51–52; Charewiczowa 1936, s. 46–47) oraz chorągiew z cyfrą Stanisława Augusta z tych samych zbiorów[1].

Kompozycja pól tkaniny stanowi nawiązanie do fantastycznych motywów architektonicznych, znanych z dostępnych wówczas wzorników europejskich lub dzieł sztuki zdobniczej inspirowanych m.in. twórczością Jeana Berraine'a. Wyraźne analogie stylistyczne widoczne są w łączącej motywy zachodnioeuropejskie i orientalne dekoracji lnianego płotu namiotowego pochodzącego ze zbiorów książąt Sanguszków w Gumniskach, przypisywanego wytwórni w Brodach, z 1. połowy XVIII w., ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Tarnowie (*Wojna i Pokój* 2000, kat. nr 278). Zastosowano tam bardzo zbliżony w charakterze typ ornamentu cęgowego z wolutowo wygiętymi liśćmi. Podobne jest także ujęcie trzonów kolumn, mimo że oddane za pomocą motywów orientalnych.

Prezentowaną tkaninę łączyć należy z jedną z wytwórni namiotniczych działających na terenie Kresów Wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (Brody?, Lwów?).

[1] Za informację dotyczącą mozaik jedwabnych dziękuję Monice Janisz z Muzeum Narodowego w Warszawie.

Historia: pochodzi z kolekcji Władysława Łozińskiego (1843–1913), z jego domu lwowskiego; następnie własność bratanka kolekcjonera, Walerego Władysława (1880–1944), i jego syna Władysława. Jedna z nielicznych pamiątek, jakie udało się wywieźć Władysławowi Łozińskiemu z domu rodzinnego we Lwowie; zakupiony od prywatnego kolekcjonera w 2012.

Literatura: Nowak 2011.

12 *Pas kontuszowy*

Słuck, manufaktura Radziwiłłów, prowadzona lub dzierżawiona przez Jana Madżarskiego, 1767–1780
sygn. w narożnikach jednej z głów: SŁUCK (napis w odbiciu lustrzanym)
jedwab, nici srebrne i srebrne złocone; splot złożony, płócienny, wątkowy, broszowanie, lansowanie
369 x 35,5 cm, frędzle 2 x 11 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/772

Pas półlity, czterostronny.

Głowy dwudzielne z motywem róż i wieńczącego kompozycję goździka, zaszczepionych na wykarczowanym pniu z dziuplą. W centrum kompozycji okazała róża, pozostałe kwiaty i pąki rozmieszczone symetrycznie na ulistnionych gałązkach. We wciążu gładkie pólka ozdobione na brzegach, na przemian, motywem pojedynczych rombów oraz łuków. Obrzeżenia poziome z motywem wici kwiatowej z trójpalczastymi liśćmi. W obrzeżeniach pionowych esowata wić kwiatowa. Obwódki z motywem wężyka (we wciążu), rombów i zygzakowatego wężyka.

Kolory

Awers: tło głów w połowie złote, w połowie srebrne; tło wciąża w połowie w kolorze kości słoniowej, w połowie czerwone; ornament okonturowany na czarnobrązowo i koralowo: niebieski, różowy, koralowy, oliwkowy, kość słoniowa, jasnobrązowy, czarnobrązowy.

Rewers: tło głów i obrzeżeń czarnobrązowe, pólek w połowie białe, w połowie oliwkowe; ornamenty: srebrne, złote, niebieskie, zielonożółte, kość słoniowa, koralowe, różowe.

Frędzle doszyte, złote.

Por.: analogiczna dekoracja głów – pasy z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, kat. nry 13, 14, pas z kolekcji Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich (nr inw. ZKW-dep. FC/251) oraz pasy z Muzeum Narodowego w Warszawie (Chruszczyńska 1995, kat. nry 34–39); analogiczne pólka i obrzeżenia: pas ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (Chruszczyńska 1995, kat. nr 31), analogiczne obrzeżenia pionowe: pas ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian, kat. nr 13.

Historia: 2016 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: *Zamek Królewski* 2016, fot. s. 57.

13 *Pas kontuszowy*

manufaktura Radziwiłłów, prowadzona lub dzierżawiona przez Jana Madżarskiego, 1767–1780
sygn. w narożnikach jednej z głów: SŁUCK (napis w odbiciu lustrzanym)
jedwab, nici srebrne; splot płócienny, złożony, wątkowy, lansowany, broszowany
373 x 35 cm + frędzle 2 x 10 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/722

Pas lity, czterostronny.

Głowy dwudzielne, z motywem róż i wieńczącego goździka, zaszczepionych na ukorzenionym pniu z dziuplą, usytuowanym na kopczyku. Okazała róża w centrum kompozycji, mniejsze kwiaty i liście wyrastające symetrycznie z wierzchołka oraz po bokach. We wciążu trzy rodzaje pólek w układzie: I-II-I-III-I. Pólka I, węższe od pozostałych, wypełnione szlakiem złożonym z czteropłatkowych kwiatków i ułożonych ukośnie listków tworzących literę V (na rewersie tylko listków); pólka II z owalnymi, wydłużonymi medalionami, z wpisanymi rozetkami; pólka III z ulistnioną wicią kwiatową. W obrzeżeniach pionowych wić kwiatowa, w poziomych powtórzona wić z pólek III. Obwódki z motywem ukośnych paseczków i rombów.

Kolory

Awers: tło pasa srebrne; ornament w partii głów, obrzeżeń i pólek III, okonturowany na ciemnobrązowo i koralowo: niebieski, różowy, koralowy, jasnozielony, zielonożółty, beżowy, ciemnobrązowy; ornament pólek I koralowy i jasnozielony; pólek II w połowie biały (perłowy), w połowie brązowy.

Rewers: tło głów, obrzeżeń i pólek III brązowe, ornament niebieski, różowy, koralowy, kremowy, srebrny; tło pólek I jasnozielone, ornament srebrny; tło pólek II w połowie brązowe, w połowie białe; ornament srebrny.

Frędzle doszyte, srebrne, wiązane u góry.

Głowy i obrzeżenia pionowe por. pas z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, kat. nr 12; pólka z motywem medalionów patrz pas z kolekcji Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich (ZKW-dep. FC/260).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

14 *Pas kontuszowy*

Słuck, manufaktura Radziwiłłów, prowadzona lub dzierżawiona przez Jana Madżarskiego, 1767–1780
sygn. w narożnikach jednej z głów: SŁUCK (napis w odbiciu lustrzanym)
jedwab, nici srebrne i srebrne złocone; splot złożony, płócienny, wątkowy, broszowany, lansowany
460 x 30,5 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/771

Pas lity, dwustronny.

Głowy dwudzielne z motywem róż i wieńczącego kompozycję goździka, zaszczepionych na wykarczowanym pniu z dziuplą. Okazała róża w centrum kompozycji, pozostałe kwiaty rozmieszczone symetrycznie na ulistnionych gałązkach. We wciążu trzy rodzaje pólek w układzie: I-II-I-III-I. Pólka I węższe od pozostałych, pólka II i III równej szerokości. Pólka I z ułożonymi ukośnie lancetowatymi liśćmi tworzącymi zygzakowaty wężyk i czteropłatkowymi kwiatkami na srebrnym tle; pólka II ozdobione wicią z ząbkowanymi liśćmi i kwiatami w ujęciu bocznym na złotym tle; pólka III ze szlakiem złożonym z silnie zgeometryzowanych rozet i tulipanów na złotym tle. Obrzeżenia poziome z motywem wici kwiatowej analogicznej do występującej w pólkach II. W obrzeżeniach pionowych gęsta wić kwiatowa z drobnymi liśćmi. Obwódki w romby i ukośne paseczki.

Kolory

Awers: tło głów złote, wciąża złote i srebrne, ornament okonturowany na czarnobrązowo i koralowo: niebieski (dwa odcienie), jasnoróżowy i koralowy, zielonożółty, biały, czerwony, beżowy, czarnobrązowy.

Rewers: tło głów brązowe, ornament różowy, niebieski, beżowy, tło pólek ciemnoniebieskie (I), brązowe (II), czerwone (III), ornament koralowy, srebrny, złoty.

Brak frędzli.

Głowy por. kat. nr 12. Analogiczna kompozycja obrzeżeń i pólek: pas z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (Chruszczyńska 1995, kat. nr 40).

Historia: 2016 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

15 *Pas kontuszowy*

Lyon, 2. połowa XVIII w.
sygn. w narożnikach obu głów (napis w odbiciu lustrzanym): leżące FS (F bliżej krawędzi pasa)
jedwab, nici srebrne i srebrne złocone; splot złożony, płócienny, wątkowy, lansowany, broszowany
356,5 x 37 cm + frędzle 2 x 12 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/773

Pas lity, trójstronny.

Głowy dwudzielne z motywem krzaczków z wielogatunkowymi kwiatami, z okazałym kwiatem w centrum kompozycji, wyrastających ze stylizowanych kopczyków (rozet) otoczonych gałązkami. Wciąż z wzorem raportowym rozmieszczonym symetrycznie od osi poprzecznej pasa: romboidalną siecią wijących się linii i drobnych gałązek, wypełnioną motywami szelążków (owoców) i wyrastających z nich palmet. W obrzeżeniach wić kwiatowa, biegnąca nieprzerwanie wokół całego pasa i okalająca głowy. W obwódkach motyw owali.

Kolory

Awers: tło głów i obrzeżeń w połowie złote, w połowie srebrne. Tło wciąża czarnobrązowe. Ornament w partii głów i obrzeżeń z ciemnobrązowym konturem: czerwony, niebieski, szary, srebrny, złoty, czarnobrązowy; w partii wciąża w połowie złoty, w połowie srebrno-czerwony.

Rewers: tło głów i obrzeżeń czarnobrązowe, ornament: srebrny, złoty, szary, niebieski, czerwony. Wciąż dwudzielny: jedna połowa z koralowym ornamentem na złotym tle, druga ze srebrnym na jasnożółtym tle.

Frędzle doszyte, w połowie złote, w połowie srebrne.

Dekoracja głów inspirowana ornamentyką charakterystyczną dla pasów z manufaktury Paschalisa Jakubowicza w Lipkowie: bujne bukiety ze stanowiącym główny element kompozycji dużym kwiatem usytuowanym centralnie i dwoma nieco mniejszymi poniżej.

Historia: 2016 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

16 *Pas kontuszowy*

pracownia nieustalona, koniec XVIII w.
niesygnowany
jedwab, nić srebrna i srebrna złocona (niewielkie ślady złocenia); splot złożony, płócienny, wątkowy, broszowany
388 x 37 cm + frędzle 2 x 7 (7,5) cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/723

Pas lity, czterostronny.

Głowy dwudzielne z motywem symetrycznych krzaczków złożonych z różnych gatunków kwiatów, wkomponowanych w medaliony z wijącej się wstążki-chmurki. Z czterech narożników medalionu wyrastają trójkwiatowe gałązki. Wciąż z motywem karpiołuski. W obrzeżeniach pionowych rzuty bujnie ukwieconych gałązek, w poziomych wić kwiatowa z esowato wygiętymi strzępiastymi liśćmi. Obwódki: w szachownicę i drabinkę.

Kolory

Awers: tło głów i obrzeżeń w połowie złote, w połowie srebrne. Ornament okonturowany na czarnobrązowo: niebieski w dwóch odcieniach (błękit królewski), morelowy róż (w dwóch odcieniach), zielononiebieski (grynszpan), amarantowy, srebrny, złoty (obramowanie jednego z medalionów z efektem cieniowania, uzyskanym dzięki różnej grubości rdzeniom nici metalowych). Tło wciąża srebrne, rysunek ornamentu w połowie amarantowy, w połowie lila róż.

Rewers: tło głów i obrzeżeń pionowych czarnobrązowe, ornament niebieski, lila róż, srebrny, złoty. Tło wciąża w połowie amarantowe (melanż z brzoskwiniowym), w połowie lila róż ze srebrnym ornamentem. Tło obrzeżeń poziomych niebieskie, ornament amarantowy, złoty i srebrny; obrzeżenia na końcach głów w paski lila róż i amarantowe oraz lila róż, niebieskie i amarantowe.

Frędzle doszyte, złote, plecione, z bulionami (z jednej strony zachowane dwa buliony – jeden z rozetkami; z drugiej strony cztery, w tym dwa z rozetkami).

Kompozycja pasa nawiązuje do rozwiązań stosowanych w pasach z wytwórni w Słucku. Analogie odnaleźć można np. w pasach z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie: motyw karpiołuski (Chruszczyńska 1995, kat. nr 22); rysunek głów i dekoracja obrzeżeń pionowych (Chruszczyńska 1995, kat. nry 15–19). Ornament obrzeżeń poziomych, choć odmienny, wydaje się inspirowany występującą w pasach słuckich wicią złożoną z kwiatów i esowato wygiętych ząbkowanych liści lub wicią kwiatowo-wstęgową.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

17 *Makata*

pracownia Artura Potockiego, Buczacz, 1905 (1913) – 1939
sygn.: na odwrocie przyszyta żółtobeżowa krajka z utkanym herbem Pilawa w owalu, napisem *Buczacz* u góry, inicjałami *A.P.* po bokach i ramką z napisem *No* oraz *W*; w ramce numer stemplowany czerwonym tuszem *2042* i wymiary zapisane odręcznie tuszem granatowym: *248 x 200*
jedwab, nić metalowa; technika żakardowa
196 x 246 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/721

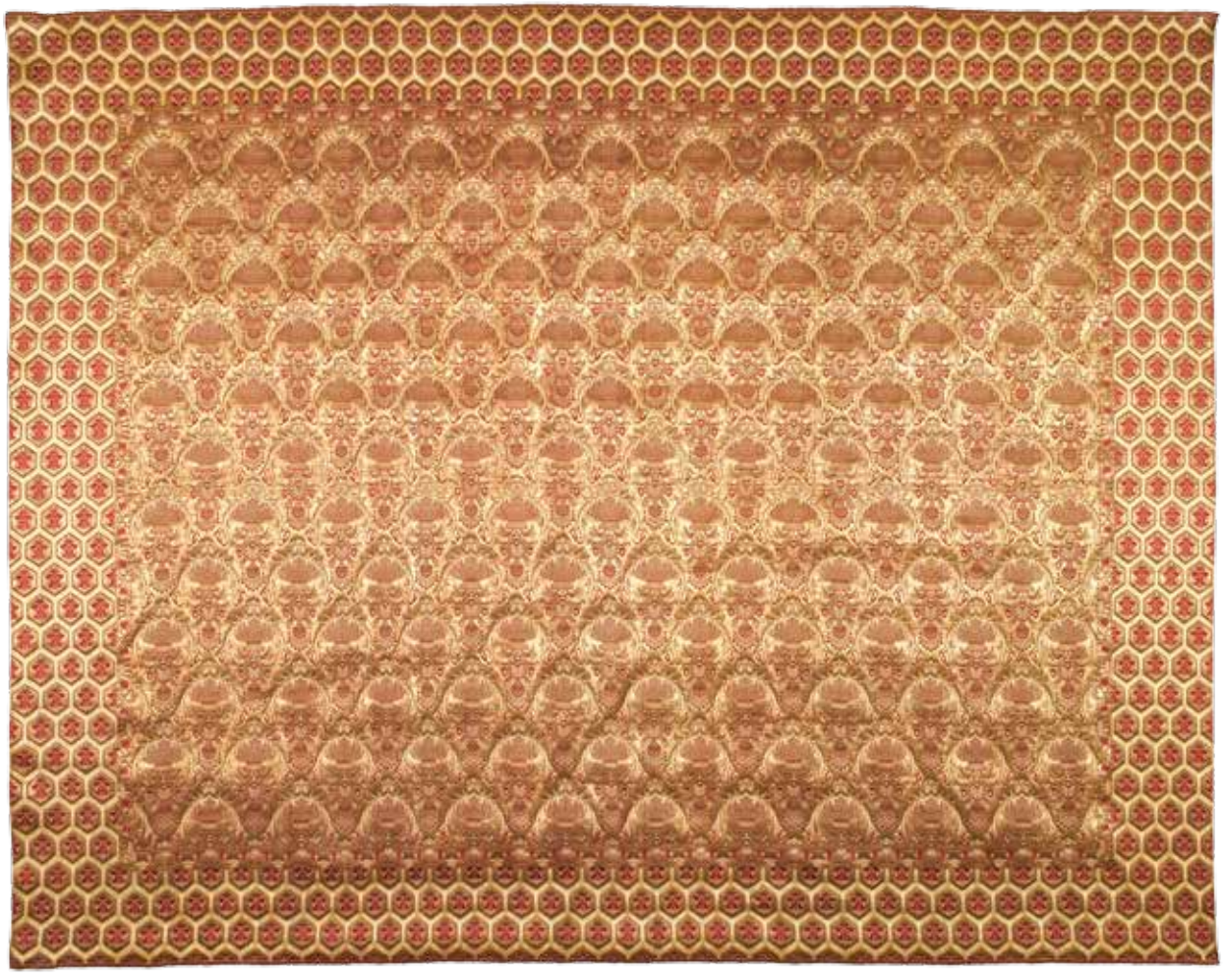
Dekorowana rzędami motywów układających się w kształt kartuszy, złożonych z krzaczków kwiatowych wyrastających z kwiatów lilii, obramowanych stylizowanymi strzępiastymi liśćmi ostu oraz kwiatami pierwiosnka (?) z lancetowatymi liśćmi. Motywy ułożone w 12 i 1/2 naprzemiennych rzędach tworzą siatkę szczelnie wypełniającą pole środkowe tkaniny. Bordiura, węższa w partiach poziomych, złożona z drobnych ośmioboków z wpisanymi zgeometryzowanymi palmetami, ułożonymi w naprzemiennych rzędach.

Kolory: złoty, srebrny (nić metalowa), kremowy, czerwony, biały.

Makata łączy motywy zaczerpnięte ze sztuki Wschodu (wykorzystywane w Buczaczu m.in. w egzemplarzach nawiązujących do dekoracji pasów kontuszowych) ze stanowiącymi ich obramowanie elementami secesyjnymi. Wykonana po przejęciu pracowni przez Artura Potockiego. Analogiczna tkanina, powstała zapewne w końcowym okresie działalności Oskara Potockiego (oznaczona należącą do rzadkości płócienną naszywką ostemplowaną czerwonym tuszem: *kartusz z herbem Pilawa/ No 1905/ Wymiar 200.250*), przechowywana jest w zbiorach Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim (NI/III/21/3; URM ZB 20003).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.



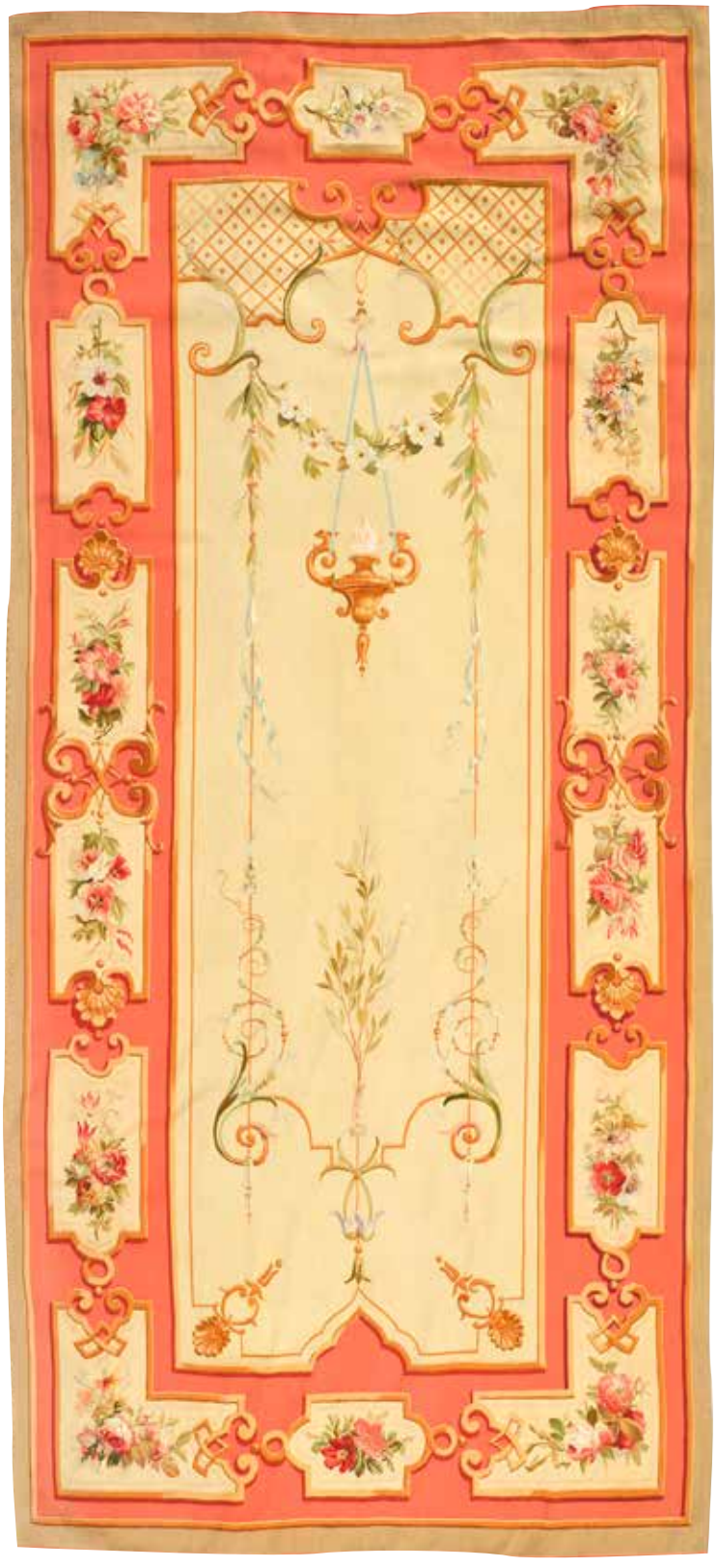
18 *Komplet czterech tapiserii entre fenêtre*

Francja, Aubusson (?), 2. połowa XIX w.
wełna, jedwab; technika tapiserska, 8–9 nici osnowy/cm
282 x 131,5; 278,5 x 134; 282,5 x 132; 280 x 130 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/ 627-630

Pole środkowe i elementy bordiury w kolorze kości słoniowej, wyodrębnione z różowego tła za pomocą ujętych trójwymiarowo złotych obramień z ornamentu cęgowo-wstęgowego. Na osi pola wcięcia w formie łuku trójlistnego w ośli grzbiet. Biegnące od górnego łuku formy wolutowe wyznaczają obszar wypełniony kratką regencyjną w kolorze złotym. Poprowadzona od zewnętrznych wolut złota listwa, stanowiąca obramienie pola, ozdobiona jest w dolnych narożnikach motywami złożonymi z palmety, wolut i kampanuli. Wewnątrz pola zwieszona na osi złota lampa z dwoma uchwytami, płonąca różowo-białym płomieniem. Nad lampą delikatna girlanda z jasnofioletowych kwiatów, po bokach delikatne gałązki laurowe, złote sznury i wstążki przechodzące w dolnej partii tkaniny w plecionkę wolut i ornamentów roślinnych krzyżujących się na osi, zwieńczonych wiązką gałązek laurowych i połączonych z dolnym łukiem. W wyodrębnionych polach bordiury bujne, mięsiste bukiety, m.in. z róż i anemonów. Krajka w kolorze beżowym.

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowane.



19 *Para lambrekinów*

Francja, Aubusson?, 2. połowa XIX w.
wełna, jedwab; technika tapiserska, 8–9 nici osnowy/cm
223 x 187 cm, szer. części poziomej (na osi) 60 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/631, 632

Każdy z lambrekinów złożony z części poziomej i dwóch pionowych płatów. Pas poziomy z częścią centralną zamkniętą półkoliście i dwoma niewielkimi półkolistymi wcięciami po bokach. Pionowe pasy u dołu wycięte w zęby.

Tło tkaniny w kolorze różowym, ozdobione dekoracją w typie wstęgowo-cęgowym. Pola wyodrębnione z pomocą tego ornamentu, stanowiące zasadniczą część dekoracji, w kolorze kości słoniowej, wypełnione obfitymi festonami kwiatowymi z dominującym motywem róż. W części centralnej lambrekinu kartusz z cyfrą ND. W skrajnych partiach pionowych pasów ornament wstęgowo-cęgowy na różowym tle.

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowane.

20 *Kobierzec zejchur*

wschodni Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna beżowa Z3S
wątek: wełna beżowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość:
H 50 x W 32 = 1600 węzłów/dm^2
początek: krajka (1,5 cm) i skręcone frędzle
koniec: krajka (1,5 cm) i frędzle
boki: podwójne obrzucenie z wełny
187 x 131 cm + frędzle 2 i 4 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/616

Na białym tle trzykrotnie powtórzony medalion z krzyżem św. Andrzeja. Romby utworzone przez stykające się ramiona krzyży – granatowe, medaliony czerwono-granatowo-niebieskie. Tło wypełnione wielobarwnymi drobnymi ornamentami: rozetkami, strzałkami, krzyżykami, motywami S, figurkami zwierząt.

Bordiura: a-X.

Oba pasy niemal równej szerokości. W pasie X: na czerwono-żółtym tle rząd granatowych, niebieskich, żółtych i białych ośmioboków oddzielonych parami drobnych białych motywów o analogicznym kształcie; w pasie a: niebieski motyw „biegnącego psa" na żółtym tle.

Kolory: biały, granatowy, czerwony, niebieski, żółty, melanż czerwono-niebieski, brązowy.

Należy do grupy kilkunastu różnorodnych kobierców *zejchur* przechowywanych w kolekcji Fundacji Teresy Sahakian. Ma klasyczną kompozycję pola z charakterystycznymi medalionami oraz typowe elementy w dekoracji bordiury: motyw „biegnącego psa" i szlak utworzony z ośmioboków zgeometryzowanych róż.

Por. kobierce *zejchur* ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian o zbliżonej kolorystyce i dekoracji poszczególnych pasów bordiury: ZKW-dep. FTS/3, 371, 378, a także kobierzec o analogicznym układzie pasów bordiury (Schurmann 1990, s. 301, tabl. 116).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

21 *Kobierzec kuba*

wschodni Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna beżowo-brązowa Z3S
wątek: wełna beżowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 50 x W 38 = 1900 węzłów/dm^2
początek: krajka (0,5 cm), frędzle
koniec: krajka (1 cm), frędzle
boki: pojedyncze obrzucenie z wełny
353,5 x 142 cm + frędzle 2 x 0,8 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/595

W polu środkowym na granatowym tle tzw. wzór harszang. Wzdłuż osi, na przemian, cztery płomieniste palmety i trzy rozety wpisane w romby. Palmety flankowane usytuowanymi ukośnie, ostro zakończonymi elipsami z pendentami w formie widelcowatych kwiatów. Po bokach rozet umieszczone antytetycznie połówki dużych palmet. Kompozycja uzupełniona drobnymi motywami kwiatowymi: krzaczkami i rozetkami.

Bordiura: a-X-a.

X: bordiura „kuficka" – biały ornament na czerwonym tle; a: zgeometryzowana wić kwiatowa na żółtym tle.

Kolory: granatowy, niebieski, czerwony (dwa odcienie), biały, żółty, beżowy, brązowy.

Kobierzec z grupy tkanin kubińskich ozdabianych motywem *harszang* – ze stylizowaną rozetą z pendentami – wykorzystywanym w dekoracji kobierców XVIII- i XIX-wiecznych z warsztatów Persji i Kaukazu, w późniejszych egzemplarzach często poddawanym geometryzacji. Tkanina z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian jest bardzo zbliżona w formie i kompozycji pola środkowego oraz bordiury głównej do kobierców: *kuba* – datowanego na XVIII w. (Schurmann 1990, kat. nr 95), *kuba* – datowanego na XVIII lub XIX w. (*Orient Stars* 1993, kat. nr 79), kobierca określonego jako północnoszyrwański (*Kaukasische Teppiche* 1962, kat. nr 86), kobierca *szyrwan* z 1. połowy XIX w. (Hali, nr 153, Autumn 2007, s. 117), oraz powtarza w zgeometryzowanej formie bordiurę kobierca datowanego przez Ulricha Schürmanna na XVIII w. (Schürmann 1961, nr 4).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

22 *Kobierzec pirepedil*

wschodni Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna Z3S
wątek: wełna, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 45 x W 34 = 1530 węzłów/dm^2
początek: krajka (2 cm) i pozostałości plecionych frędzli
koniec: krajka (2 cm) i pozostałości plecionych frędzli
boki: pojedyncze obrzucenie z wełny
163 (158) x 112 (110,5) cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/618

Na ciemnogranatowym tle pola środkowego, wzdłuż osi centralnej, żółte rozety otoczone parami zwierząt usytuowanymi antytetycznie. Wzdłuż krawędzi kobierca czterokrotnie powtórzone pary „baranich rogów", na przemian niebieskich i żółtych. Przy dolnej krawędzi fragment motywu „rogów". Pomiędzy głównymi motywami drobne sylwetki ptaków, rozetki, strzałki, motywy S. Wokół pola środkowego żółty gładki pas oddzielający je od wzorzystych bordiur.

Bordiura: a-b-X-b-c.

X: na białym tle wić z usytuowanych ukośnie, zgeometryzowanych żółtych i niebieskich palmet; a: gwiazdki na żółtym tle; b: szlak złożony z ukośnych beleczek (tzw. słup golarza); c: niebiesko-żółty *medahyl*.

Kolory: biały, granatowy, niebieski, żółty, brązowy (dwa odcienie).

Klasyczny kobierzec *pirepedil*, jeden z kilkunastu w kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, wyróżniający się ciekawą kolorystyką, ograniczoną do kilku barw.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

23 *Kobierzec pirepedil*

wschodni Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna Z2S
wątek: wełna, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 48 x W 39 = 1872 węzły/dm^2
początek: krajka (1 cm), resztki frędzli plecionych i wiązanych
koniec: krajka (2 cm), resztki frędzli plecionych i wiązanych
boki: pojedyncze obrzucenie z wełny
194 x 141 cm + frędzle 2 x 1,5 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/610

Na ciemnogranatowym tle pola środkowego (z abraszami) pięciokrotnie powtórzony motyw złożony z „rogatych" form usytuowanych wokół czerwonych rozet, z 17 parami zwierząt (para na dole odwrócona do góry nogami), przy górnej krawędzi tylko fragment motywu. Pomiędzy głównymi elementami dekoracyjnymi drobne figurki ptaków, zwierząt, rozetki, gwiazdki, zgeometryzowane palmetki i „choinki".

Bordiura złożona z wąskich pasów o zbliżonej szerokości: a1-b-c-X-c-a2.

W pasie X: wić z usytuowanych ukośnie wielobarwnych zgeometryzowanych palmet na niebieskim tle; w pasach a: szlak różnobarwnych gwiazdek na białym (1) i ciemnoczerwonym (2) tle; w pasie b: zygzakowata wstążka na czerwonym tle; w pasie c: goździki w ujęciu bocznym na ciemnobrązowym tle; między pasami bordiury wąskie brązowo-białe szlaczki.

Kolory: granatowy, czerwony, ciemnoczerwony, biały, ciemnobrązowy, jasnobrązowy (kilka odcieni), żółty, niebieski.

Kobierzec o typowej dekoracji i kolorystyce pola środkowego oraz oryginalnie skomponowanej bordiurze, bez wyraźnie wyróżnionego głównego pasa.

Por. zabytki ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian, z typowymi dla *pirepedili* motywami umieszczonymi na granatowym tle i bardzo zbliżonym rysunkiem poszczególnych pasów bordiury: nry inw. ZKW dep. FTS/9, 13, 346, 347.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

24 *Kobierzec szyrwan*

wschodni Kaukaz, koniec XIX w.
osnowa: wełna beżowo-brązowa Z3S
wątek: wełna beżowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 43 x W 34 =1462 węzły/dm^2
początek: krajka i fragmenty frędzli wiązanych (wytarte)
koniec: przycięta krajka
boki: pojedyncze obrzucenie z bawełny (?)
255 x 142 cm + frędzle 1 x 4 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/585

Na ciemnogranatowym tle pola środkowego trzy połączone ze sobą różnobarwne sześcioboki o wspólnym schodkowym konturze, na końcach wachlarzowate, strzępiaste medaliony w kolorze czerwonym. Pole wypełnione drobnymi medalionami hakowymi, rozetkami, motywami *bota*. Wokół krawędzi pola obwiedzionego zębatym białym szlaczkiem rząd drobnych kwadratów, każdy ozdobiony powtórzonym czterokrotnie motywem C w odbiciu lustrzanym.

Bordiura: a1-X-a2.

W pasie głównym: przeplatające się wici z haczykami na białym tle. W pasach a: rząd drobnych ośmiobocznych rozetek na czerwonym (1) i granatowym (2) tle. Poszczególne pasy oddzielone wąskimi szlaczkami złożonymi z motywów X i prostokątów oraz biało-brązowych i żółto-brązowych ukośnych beleczek.

Kolory: granatowy, niebieski w kilku odcieniach, niebieskozielony, czerwony, żółty, biały, zielony, brązowy.

Por. kobierzec z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian nr inw. ZKW-dep. FTS/64, a także kobierce *szyrwan* publikowane przez Iana Bennetta (Bennett 1993, nry 257, 261).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

25 *Kobierzec szyrwan*

wschodni Kaukaz, początek XX w.
osnowa: wełna Z2S
wątek: bawełna, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 53 x W 38 (40) = 2120 węzłów/dm^2
początek: fartuszek (1 cm) + skręcone frędzle
koniec: fartuszek (1 cm) + skręcone frędzle
boki: pojedyncze obrzucenie z bawełny
158 x 125,5 (123) cm + frędzle 2 x 3 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/584

Na ciemnogranatowym tle pola środkowego o ściętych narożnikach sześć rzędów ośmiobocznych wielobarwnych medalionów z wpisaną formą krzyżową. Pierwszy i drugi rząd (od dołu) oddzielone od siebie rzędem drobnych ośmioboków, drugi i trzeci rzędem gwiazdek. Pomiędzy pozostałymi rzędami po dwa medaliony hakowe oraz gwiazdki. Wokół krawędzi pola zygzakowaty ornament w kolorze białym oraz szlak złożony z wielobarwnych rombów na żółtym tle.

Bordiura: a-b1-X-b2.

W pasie X: różnobarwne prostokąty z trójkątnymi wypustkami na białym tle; w pasie a: na czerwonym tle drobne rozetki na przemian z beleczkami; w narożnikach górnych dwie formy paragrafowe; w pasach b: na brązowym tle rząd usytuowanych naprzemiennie różnobarwnych strzałek, przedzielonych czerwonym (1) i żółtym (2) wężykiem. Pomiędzy pasami bordiury wąskie szlaczki z motywem S.

Kolory: granatowy, niebieski, czerwony, brązowy, żółty, biały, zielony.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

26 *Kobierzec szyrwan*

wschodni Kaukaz, początek XX w.
osnowa: wełna beżowa, jasna i ciemnobrązowa, Z3S
wątek: wełna beżowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 58 x W 38 = 2204 węzły/dm^2
początek: krajka, po prawej stronie resztki frędzli wiązanych
koniec: krajka (0,5) z ubytkami, resztki frędzli wiązanych
boki: pojedyncze płaskie obrzucenie z bawełny?
174 x 120 cm + frędzle 4 i 6 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/609

Na ciemnogranatowym tle trzy jednakowe czerwone medaliony w kształcie prostokątów z wpisanymi ośmiobokami. Wewnątrz każdego z ośmioboków niebieski romb z obramieniem hakowym i umieszczona centralnie gwiazdka. Wzdłuż krawędzi rombu szlaki utworzone z drobnych sylwetek ptaków. Pomiędzy medalionami po trzy wydłużone sześcioboki, złożone ze strzałek i motywu T. Reszta pola wypełniona drobnymi rombami oraz rozetkami i obramowana szlakiem złożonym z kwadratów i prostokątów. Szlak ten u dołu przylega do bordiury wewnętrznej, po bokach jest od niej nieco odsunięty, u góry oddzielony rzędem rombów i rozetek.

Bordiura: a-b1-X-b2.

W pasie X: bordiura kieliszkowa na białym tle; w pasie a: rząd wielobarwnych, przylegających do siebie trójkątnych form z wypustkami na żółtym tle; w pasach b: rząd drobnych rozetek na czerwonym (1) i niebieskim (2) tle. Poszczególne pasy bordiur oddzielone od siebie szlaczkami z biało-brązowych ukośnych beleczek, wzdłuż bordiury zewnętrznej wąski brązowy pasek.

Kolory: granatowy, czerwony, niebieski (dwa odcienie), żółty, biały, ciemno- i jasnobrązowy, zielony, pomarańczowy.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

27 *Kobierzec modlitewny kuba szyrwan*

wschodni Kaukaz, początek XX w.
osnowa: wełna beżowa Z3S
wątek: wełna beżowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 38 x W 38 = 1444 węzły/dm^2
początek: dwa rzędy sumacha z czerwonej wełny, frędzle
koniec: dwa rzędy sumacha z czerwonej wełny, frędzle
boki: podwójne płaskie obrzucenie z czerwonej wełny
157,5 (155,5) x 96 (93) cm + frędzle 2 x 12 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/600

Na ciemnobrązowym tle pola środkowego biała siatka złożona z ośmioboków, z prostokącikami w miejscach przecięcia. W każdym z wyodrębnionych pól silnie zgeometryzowane wielobarwne krzaczki kwiatowe, a w dolnym rzędzie ośmioboki z wpisanymi rombami hakowymi. Wzdłuż górnej krawędzi pola połówki krzaczków, wzdłuż dolnej drobne rozetki.

Nisza, zamknięta dwuspadowym daszkiem zwieńczonym ośmiobokiem, wyodrębniona za pomocą czerwonego szlaczka ozdobionego niewielkimi rombami.

Bordiura: a-X-a.

W pasie X: motyw wielobarwnych, połączonych ze sobą trójkątnych form z wypustkami i wpisanymi trójkątami; w pasach a: czerwono-niebieski *medahyl* (w pasie wewnętrznym częściowo czerwono-zielony). Pomiędzy pasami bordiury wąskie szlaczki z motywem czerwono-białych beleczek.

Kolory: brązowy, biały niebieski, czerwony, żółty, jasnobrązowy, zielony.

Por. dekoracja pola środkowego: kobierce *lezgi* (Schürmann 1961, nr 89); *lezgi* (*Kaukasische Teppiche* 1962, nr 82), a także *kuba* (Bennett 1993, nr 326), *szyrwan* lub *lezgi* (Hali, nr 141, July–August 2005, s. 87).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Połujan 2015, kat. nr 50.

28 *Kobierzec chila afszan*

wschodni Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna beżowo-brązowa Z3S
wątek: wełna beżowa, 2–3 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 40 x W 35 = 1400 węzłów/dm^2
początek: frędzle (przycięte)
koniec: frędzle (przycięte)
boki: pojedyncze obrzucenie z wełny
357,5 x 160 cm + frędzle 2 x 1 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/581

W polu środkowym, na ciemnogranatowym tle, raportowy wzór *afszan*. Pojedyncze motywy *bota* wplecione w dekorację z rozet i gałązek: u góry i u dołu pola oraz powyżej połowy długości. Na osi dwa medaliony różnej wielkości, w kolorze kości słoniowej, o identycznym kształcie: schodkowe, z promienistymi krawędziami, ozdobione rozetami i figurkami ptaków. Niewielkie schodkowe narożniki w tym samym kolorze, wypełnione figurami ptaków oraz drobnymi rozetami. Wzdłuż krawędzi pola biało-beżowy *medahyl*.

Bordiura: a-b-X-b-c.

W pasie X: na niebieskim tle wić z motywami ptaków i rozet; w pasie a: wielobarwne paseczki: żółte, czerwone i w kolorze kości słoniowej; w pasach b: na czerwonym tle drobne białe i niebieskie kwiatki wpisane w meander; w pasie c: na ciemnobrązowym tle zgeometryzowane kwiatki połączone linią biegnącą wzdłuż osi. Między pasami bordiury ciemnobrązowe i niebieskie szlaczki.

Kolory: granatowy, niebieski, czerwony, żółty, biały, ciemnobrązowy, beżowy, brązowy, zielony.

Kobierce *chila* (*chila afszan*, *chila bota*) są tkaninami o charakterystycznej kompozycji z niewielkimi schodkowymi medalionami ozdobionymi motywami roślinnymi i sylwetkami ptaków oraz narożnikami o podobnym rysunku. Tło, zazwyczaj niebieskie lub granatowe, pokryte jest wzorem raportowym, najczęściej złożonym z motywów *bota*. Prezentowany kobierzec jest interesujący dzięki zastosowaniu w tle klasycznego motywu *afszan* oraz asymetrii kompozycji.

Por. kat. nr 29.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Schürmann 1961, nr 126.

29 *Kobierzec chila bota*

wschodni Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna beżowa Z2S
wątek: wełna beżowa Z2S, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 51 x W 50 = 2550 węzłów/dm^2
początek: niezachowany
koniec: zachowany szczątkowo, po lewej stronie do połowy szerokości: fragment krajki i kilka frędzli wiązanych
boki: podwójne płaskie obrzucenie z wełny
226 x 113 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/607

Na ciemnogranatowym tle pola środkowego rzędy motywów *bota*, skierowanych na przemian w prawo i w lewo. W centrum kompozycji schodkowy medalion w kolorze kości słoniowej, z ułożonymi promieniście krótkimi wypustkami, na krawędziach ozdobiony rozetami i ułożonymi antytetycznie figurkami ptaków. Niewielkie schodkowe narożniki w tym samym kolorze, o krawędziach analogicznych do medalionu środkowego, wypełnione figurami ptaków oraz drobnymi rozetami.

Bordiura a-b-X-b-a (w pasach X i b podkreślona oś symetrii – wzór biegnie od osi poprzecznej i podłużnej w odbiciu lustrzanym).

W pasie X: ukośne czerwone, żółte i niebieskie beleczki z drobnymi kwiatkami; w pasach a: wić kwiatowa na czerwonym tle; w pasach b: żółty motyw „biegnącego psa" na niebieskim tle.

Kolory: granatowy, niebieski, czerwony, biały, żółty.

Por. kat. nr 28. Zob. także inne kobierce *chila bota* w kolekcji Fundacji Teresy Sahakian: ZKW-dep. FTS/75, 293, 355, a także kobierzec o bardzo zbliżonej dekoracji pola i analogicznym wzorze bordiury (Wright, Wertime 1995, s. 73).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

30 *Kobierzec tałysz*

południowo-wschodni Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: bawełna
wątek: wełna beżowa, 2–3 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 24 x W 26 = 624 węzły/dm²
początek: 2 rzędy splotu płaskiego, przycięte frędzle
koniec: resztki krajki o splocie płaskim, przycięte frędzle
boki: podwójne obrzucenie z różnobarwnej wełny (beżowej, czerwonej, niebieskiej)
257 x 119 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/599

Pole środkowe w kolorze czerwonym z abraszami, w połowie długości dwukrotnie powtórzona data: ١٢١٣ (1798), nosząca ślady przeróbki.

Bordiura: a-X-b.

W pasie X: bordiura „krabowa" na białym tle; w pasie a: rząd ośmioboków na brązowo-niebieskim tle (niebieski w dwóch odcieniach z abraszami); w pasie b: wielobarwne rozety na brązowym tle (brąz w dwóch odcieniach). Poszczególne pasy bordiury oddzielone wąskimi szlaczkami drobnych zgeometryzowanych kwiatków i kwadracików na brązowym tle.

Kolory: czerwony, biały, niebieski (dwa odcienie), granatowy, niebieskozielony, żółty, różowy.

Kobierzec o klasycznej dla kobierców *tałysz* dekoracji pola środkowego – gładkiego, obwiedzionego wewnętrznym pasem bordiury (*met-hane*) – i z mniej typową, „krabową" bordiurą, częściej spotykaną w dekoracji kobierców *karabach*, *mugan* czy *gandża*.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

31 *Kobierzec karabach*

południowy Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna beżowa Z3S
wątek: wełna czerwona, 2–3 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 36 x W 24 = 864 węzły/dm^2
początek: frędzle z osnowy (przycięte)
koniec: krajka (1 cm) + frędzle z osnowy (przycięte)
boki: potrójne płaskie obrzucenie z wełny
180 x 115 cm + frędzle 2 x 1 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/586

Na ciemnobrązowym tle rzędy prostokątnych medalionów o ząbkowanych brzegach, z wpisanym mniejszym prostokątem i flankującymi go czterema strzałkami, w pionie niemal stykających się ze sobą i tworzących trzy wielobarwne szlaki (10 x 3). Między szlakami dwa pasy złożone z drobnych rombów, S, *bota*, kwadracików wypełnionych motywem szachownicy. Wzdłuż dolnej krawędzi pola rząd wielobarwnych gwiazdek.

Bordiura: X.

W pasie X: czerwono-zielono-brązowy motyw „biegnącego psa" na białym tle, po bokach wąskie czerwono-białe szlaczki.

Kolory: ciemnobrązowy, jasnobrązowy, niebieski, czerwony, żółty, biały, różowy, zielony.

Motywy wypełniające pole środkowe kobierca w uproszczony sposób powtarzają kształt centralnego elementu medalionów występujących w klasycznych kobiercach *czelaberd*. Podobną kompozycję zastosowano w karabaskim kobiercu z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, nr inw. ZKW-dep. FTS/108.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

32 *Kobierzec karabach*

południowy Kaukaz, ok. 1900
osnowa: wełna beżowo-brązowa Z2S
wątek: wełna beżowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 34 x W 33 = 1122 węzły/dm^2
początek: krajka ((0,5–1,5 cm) + frędzle 3 cm
koniec: krajka (1–2 cm) + frędzle (przycięte)
boki: podwójne obrzucenie z granatowej wełny
132 x 495 cm + frędzle 1 i 3 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/608

W polu środkowym, na fioletowym (oberżynowym) tle, romboidalne medaliony o zygzakowatych krawędziach, zakończone strzałkami, flankowane połówkami identycznych medalionów, przylegającymi do krawędzi pola.

Bordiura: a-X-a.

W pasie X: na granatowym tle wić z dużymi zębatymi liśćmi i rozetkami o krągłych płatkach; w pasach a: wić łamana z drobnymi kwiatkami na czerwonym tle.

Kolory: fioletowy, granatowy, czerwony, żółty, biały, zielony, niebieski, różowy (dwa odcienie), jasnobrązowy.

Bardzo popularny motyw ciemnych, romboidalnych, ząbkowanych medalionów, często umieszczonych na oberżynowym tle, wykorzystywano w tkaninach o wydłużonym kształcie, chodnikach. Kobierzec o niemal identycznej dekoracji znajduje się w kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, nr inw. ZKW-dep. FTS/116. Por. także kobierce *karabach* w: Schurmann 1990, kat. nr 32; Bennett 1993, s. 127.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

33 *Kobierzec południowokaukaski*

południowy Kaukaz, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna
wątek: bawełna biała; 2, miejscami 3 i 4 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 32 x W 29 = 928 węzłów/dm^2
początek: fartuch – biały z czerwonym paskiem
koniec: fartuch – biały z czerwonym paskiem
boki: pojedyncze obrzucenie – wałek z bawełny
306,5 x 118 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/582

Na czarnym tle cztery sześcioboczne medaliony, na przemian niebieskie i czerwone, z motywami centralnymi w kształcie sześcioboku zwieńczonego na osi pięciobocznymi daszkami, z wpisanym motywem płomienistej palmety i otaczającymi ją drobnymi rozetkami oraz amorficznymi formami przypominającymi stylizowane sylwetki zwierząt (smoków?). Między medalionami sześć rozmieszczonych symetrycznie białych rombów hakowych oraz różnorodne drobne motywy: grzebienie, palmetki, ośmioboki, choinki. Przy dolnej krawędzi pola wąski szlak z plecionki z motywami bota.

Bordiura: a-X-a.

W bordiurze głównej plecionka z połączonych ze sobą granatowych rombów z wpisanymi brązowymi formami krzyżowymi oraz białymi niewielkimi rombami i trójkątami; w pasie a: na białym tle drobne motywy paragrafowe – czerwone, granatowe, niebieskie, żółte; pas zewnętrzny okolony dodatkowo dwoma szlaczkami z czerwono-brązowych ukośnych paseczków.

Kolory: czarny, ciemnobrązowy, granatowy, niebieski, czerwony, biały (naturalny), żółty, brązowy (kilka odcieni).

Kobierzec o cechach mieszanych, z elementami dekoracji charakterystycznymi dla kobierców tureckich i kaukaskich. Analogie kompozycyjne odnaleźć można w grupie kobierców analizowanych ostatnio przez Theodore'a Masta (Mast 2017, s. 50–57). Autor przytacza przykłady XVIII-wiecznych tkanin tureckich oraz późniejszych – kaukaskich – stanowiących twórcze przekształcenie wzoru, którego główny element stanowi heksagon z pendentami. Wyraźne podobieństwo do kobierca z kolekcji Fundacji Teresy Sahakin widoczne jest w kompozycji pola środkowego, a zwłaszcza dekoracji medalionów, we wschodniokaukaskim egzemplarzu datowanym na początek XIX w., z W. Parsons Todd Collection, Macculloch Hall Historical Museum, Morristown, New Jersey, oraz w kobiercu *mugan* z 2. połowy XIX w., oferowanym na rynku antykwarycznym, Rippon Boswell, Wiesbaden, 20 maja 2006, poz. 142 (Mast 2017, kolejno: s. 52–53, il. 3, s. 56, il. 8). Wydaje się, że uporządkowanie motywów w prezentowanym kobiercu może także stanowić odniesienie do kompozycji tzw. kobierców smoczych. Uwagę zwraca oryginalna bordiura tkaniny oraz obecność pasiastych fartuchów.

Kobierzec należy zaliczyć do wyrobów południowokaukaskich, wykonanych w sąsiedztwie Karabachu.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

34 *Kobierzec modlitewny giordes*

Turcja, zachodnia Anatolia, XIX/XX w.
osnowa: wełna Z2S
wątek: bawełna, 2 przebiegi
runo: wełna i bawełna (w partiach bieli)
wiązanie symetryczne, gęstość: H 46 x W 48 = 2208 węzłów/dm^2
boki: potrójne obrzucenie z czerwonej wełny
początek: fartuch kilimowy, frędzle z osnowy
koniec: fartuch kilimowy, frędzle z osnowy wiązane
1,73 x 1,36 cm + frędzle 7 i 4 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/770

W polu środkowym, na beżowym tle, czerwona nisza zamknięta trójkątnym daszkiem. W zwieńczeniu zwieszony bukiet kwiatów. Wzdłuż krawędzi niszy rząd drobnych kwiatków na pochylonych łodyżkach. W nadłuczu rzędy stylizowanych biało-czerwonych goździków.

Bordiura trójpasowa: a-X-b.

W pasie głównym, na beżowym tle, biegnące obok siebie: wić z okrągłymi kielichami kwiatów i szlak z pogrupowanych parami form w kształcie litery C, między którymi wpisano gwiazdki. W pasie a: wić kwiatowa na jasnobrązowym tle; w pasie b: łamana wić kwiatowa na jasnobrązowym tle. Pomiędzy poszczególnymi pasami bordiury wąskie szlaczki z motywem zygzaka.

Kolory: czerwony, szaroniebieski, brązowy, biały, granatowy, różowy.

Kompozycja stanowi kompilację tradycyjnych wzorów wykorzystywanych w dekoracji klasycznych kobierców modlitewnych *giordes* (XVII–XIX w.). Tradycyjne są zarówno forma łuku z lampą – bukietem, jak i dekoracja nadłucza. Główny pas bordiury nawiązuje do kompozycji złożonej z kwiatów i ząbkowanych liści w układzie wiciowym (por. *giordes* XVIII/XIX w. – *Kobierce i tkaniny wschodnie* 2006, kat. nr 8); bordiura z motywem goździka, tulipana i pierzastych liści (por. *giordes* z połowy XIX w. w tej samej publikacji, kat. nr 9); pas bordiury ze zgeometryzowaną wicią (por. kobierzec *kula*, początek XIX w. – Bennett 1982, s. 210; *kis-giordes*, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 1987.327; *kula* z 1. połowy XIX w. – Batári 1994, s. 196, nr 136); szlaczek zewnętrzny – zygzakowata wstążka (np. kobierzec wschodnioanatolijski, XV/XVI w. ze zbiorów Vakiflar Museum w Stambule – Balpinar, Hirsch 1988, tabl. 14).

Historia: zakup 2016.

Literatura: Nowak, Pituch-Sawicka 2016.

35 *Kobierzec melajer*

północno-zachodnia Persja, koniec XIX w.
osnowa: bawełna biała
wątek: bawełna różowa, 1 przebieg
runo: wełna
wiązanie symetryczne, gęstość: H 41 x W 34 = 1394 węzły/dm²
początek: zachowane fragmenty fartucha
koniec: fartuch (1,5 cm) o splocie płóciennym (0,5 cm) i kilimowym (1 cm) z dwoma przeplotami: niebieskiej i czerwonej wełny; frędzle z osnowy wyprowadzone powyżej krawędzi fartucha
boki: pojedyncze obrzucenie z czarnej wełny
420 x 170 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/766

W polu środkowym o rdzawoczerwonym tle biegnący wzdłuż krawędzi szeroki zygzakowaty pas wyodrębnia ciemnogranatowe pole w kształcie prostokąta o ściętych narożach, dekorowane raportowym wzorem *heratu* (romb z wpisaną rozetą i pendentami w formie postrzępionych liści) z motywami przesuniętymi wobec siebie w sąsiadujących rzędach. W trójkątach wydzielonych zygzakowatym pasem drobne motywy: sylwetki zwierząt (wśród nich ptaków) oraz rozetki.

Bordiura: a-b-X-c-d-a.

W pasie głównym: zgeometryzowana wić kwiatowa z motywem goździka (?) w ujęciu profilowym na białym tle. W pasach a: niewielkie motywy paragrafowe na rdzawym tle; w pasie b: rząd różnobarwnych motywów *bota* na czarnobrązowym tle; w pasie c: wić łamana z rozetkami i motywami *bota* na czarnobrązowym tle; w pasie d: motyw wici i sześciopłatkowych rdzawoczerwonych palmet ułożonych naprzemiennie w górę i w dół, na zielonym i zielononiebieskim tle.

Kolory: rdzawoczerwony, ciemnogranatowy, ciemnobrązowy, brązowy, biały, niebieski, zielony, zielononiebieski, pomarańczowy, różowy.

Technika wykonania oraz użyte materiały: bawełna w konstrukcji oraz jeden przebieg wątku charakterystyczne są dla wyrobów położonego na południe od Hamadanu miasta Malayer oraz jego okolic. Jednym z popularniejszych wzorów wykorzystywanych w tamtejszych warsztatach był wzór *heratu*.

Historia: zakup 2016.

Literatura: Nowak 2014 (opisany jako *abadech*).

36 *Kobierzec luri*

zachodnia Persja, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna brązowo-beżowa Z3S
wątek: wełna jasnoczerwona
runo: wełna Z3S
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 37 x W 34 = 1258 węzłów/dm^2
początek: czerwony fartuch (2,1 cm), frędzle wiązane
koniec: czerwony fartuch (2,1 cm), frędzle wiązane
boki: płaskie, potrójne obrzucenie z wielobarwnej wełny (ciemny brąz, czerwony, żółty)
273 (271) x 120 cm + frędzle 2 x 6 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/724

Na ciemnobrązowym polu środkowym pięć romboidalnych medalionów o schodkowych brzegach, każdy z czterema pendentami. Medalion środkowy – niebieski, obok symetrycznie: dwa czerwone i na skraju pola dwa zielononiebieskie. W każdy z medalionów wpisany krzyż, z którego wyrastają drobne kwiatki. Pole szczelnie wypełnione drobnymi motywami geometrycznymi, figurkami zwierząt: m.in. ptaków.

Bordiura: a-X-a.

W pasie głównym zgeometryzowana wić z drobnymi kwiatami na czerwonym tle. W pasach a: drobne motywy złożone z liter C i L oraz romby na niebieskim tle.

Kolory: czerwony, brązowy (dwa odcienie), niebieski (dwa odcienie), niebieskozielony, biały, pomarańczowy.

Por. kobierzec *kaszgaj* (Bennett 1982), s. 244.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

37 *Kobierzec modlitewny kaszan*

środkowa Persja, koniec XIX w.
osnowa: jedwab biały Z3S
wątek: jedwab niebieski, 2 przebiegi
runo: jedwab
wiązanie asymetryczne, gęstość: H 69 x W 69 = 4761 węzłów/dm^2
początek: frędzle
koniec: frędzle
boki: pojedyncze obrzucenie z różowego jedwabiu
201 x 133,5 cm + frędzle 3 i 1 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/737

Białe pole *mihrabu* o pofalowanej linii zwieńczenia, gęsto zapełnione ukwieconymi gałązkami wyrastającymi z umieszczonego centralnie wazonu stojącego na postumencie i flankujących go dwóch par drzew o splecionych pniach, wijących się wzdłuż krawędzi niszy. Nadłucze granatowe, wypełnione ornamentem roślinnym.

Bordiura: a-b-c-X-c-b-a-d.

W pasie głównym, na jasnofioletowym tle, szlak złożony z palmet i drobnych motywów kwiatowych. Pas a: ozdobiony zazębiającymi się fioletowo-niebieskimi motywami V; pas b: szerszy od pozostałych pasów bocznych, z motywem wici kwiatowej na jasnobrązowym tle; pas c: z żółtymi sześciobokami i różowymi krzyżykami na niebieskim tle; pas d: gładki różowy.

Kolory: biały, fioletowy, jasnobrązowy, niebieski, różowy, zielony, jasnozielony, szary, pomarańczowy, czarny.

Por. kobierzec z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, nr inw. ZKW-dep. FTS/483.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Połujan 2015, kat. nr 28.

38 *Kobierzec beludż*

wschodnia Persja, koniec XIX w.
osnowa: wełna biała, Z2S
wątek: wełna brązowa, 2 przebiegi
runo: wełna, Z2S
wiązanie: niesymetryczne, gęstość: H 48 x W 34 = 1632 węzły/dm^2
początek: fartuch tkany płasko, z wzorem „strzałek" zbudowanych z wielobarwnych prostokątów – granatowych, czerwonych, niebieskich i brązowych, obwiedziony wąskimi szlaczkami z białymi motywami paragrafowymi na brązowym tle; frędzle wiązane
koniec: taki sam jak początek
boki: dwa płaskie wałki obrzucone wełną w czerwono-granatową szachownicę
195 (197) x 141,5 (150) cm + frędzle 5 i 7 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/639

Na ciemnogranatowym polu środkowym sieć rombów z wpisanymi czerwono-niebiesko-zielono-pomarańczowymi sadzonkami kwiatowymi, z których każda zwieńczona jest strzałką i w górnej części okolona motywami o kształcie zbliżonym do owalu. Wzdłuż pionowych boków połówki rombów wypełnione wielobarwną szachownicą (w lewym dolnym rogu szachownicy połowa motywu sadzonki). Krawędź pola otoczona drobnym *medahylem*.

Bordiura: a-b-c-X-c-d-e (pasy poziome węższe).

W pasie X – motyw *harszang* na ciemnogranatowym tle; w pasie a: zygzakowata linia z wpisanymi trójkątami na białym tle; w pasie b: trójkątne formy zbudowane z drobnych kwadracików; w pasach c: czerwono-niebieski motyw „biegnącego psa"; w pasie d: łamana wić roślinna na pomarańczowym tle; w pasie e: ukośne wielobarwne paseczki.

Kolory: granatowy, czerwony, niebieski (dwa odcienie), biały, pomarańczowy, zielony, brązowy.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

39 *Torba (czuwał) jomud*

Azja Centralna, Turkiestan, koniec XIX w.
osnowa: wełna beżowa Z2S
wątek: wełna brązowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: symetryczne, gęstość: H 60 x W 32 = 1920 węzłów/dm^2
początek: fartuch (1 cm) + frędzle 10 cm
koniec: podszyty fartuch
boki: potrójne obrzucenie wełną
77 x 117 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/590

Prostokątne brązowe pole wypełnione tzw. gulami czuwał (w układzie 3 x 3), o kształcie wieloboku przypominającego krzyż, podzielonymi na ćwiartki, z wpisanym centralnie rombem. Między głównymi gulami niewielkie medaliony, złożone z krzyża wpisanego w kwadrat.

Bordiura: a-X-a (pasy pionowe szersze od poziomych).

W pasie X: szlak złożony z krzyży z hakami (*tekbent*); w pasach a: motyw „biegnącego psa" (*sary-ichyan*); po bokach gładkie brązowe pasy.

Elem górny wiązany: na brązowym tle trzykrotnie powtórzony motyw V, rozdzielony pionową kreską („ptasia stopa"), oraz niebiesko-czerwony szlaczek.

Elem dolny wiązany: na brązowym tle motywy dużych zgeometryzowanych kwiatów na ulistnionych gałązkach (7 + 2 x 1/2) – motyw *kelle*.

Kolory: brązowy (dwa odcienie), czerwony, biały, granatowy, niebieski, czarny.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

40 *Torba (czuwał) tekke*

Azja Centralna, Turkiestan, koniec XIX w.
osnowa: wełna beżowa, Z2S
wątek: wełna brązowa, 2 przebiegi
runo: wełna
wiązanie: asymetryczne, gęstość: H 88 x W 55 = 4840 węzłów/dm^2
początek: fartuch tkany płasko (6,5 cm), biały z czerwonym pasem + frędzle (2 cm)
koniec: biało-czerwony fartuch tkany płasko (podszyty)
boki: obrzucone brązową wełną
78,5 (76) x 124,5 (120) cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/635

Prostokątne pole wypełnione tzw. gulami Salorów (2 x 3), między nimi gule w kształcie krzyża schodkowego (*kepse*).

Bordiura: a-X-a-b (pasy pionowe szersze od poziomych).

W pasie X: szlak złożony z prostokątów z wpisanymi promienistymi rozetkami; w pasach a: rząd rombów skomponowanych z drobnych kwadracików; w pasie b: w pionowych pasach ząbki, w poziomych ząbki z hakowymi wypustkami. Poszczególne pasy bordiury okolone wąskimi szlaczkami z drobnych rombów.

Elemy wiązane: górny wąski, ozdobiony rzędem krzaczków kwiatowych; dolny szeroki, z motywem zgeometryzowanych krzaczków kwiatowych w układzie sieciowym.

Kolory: ciemnoczerwony, brązowy, różowy, biały, granatowy, niebieski.

Por. czuwał *tekke* o niemal identycznej kompozycji w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie (Bennett 1982, s. 162).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

41 *Tkanina verni*

południowy Kaukaz, Karabach, 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna
wątek: wełna
technika sumachowa
początek: podwójny warkocz i frędzle wiązane
koniec: podwójny warkocz i frędzle wiązane
boki: podwójne płaskie obrzucenie z wielobarwnej wełny
326 (324) x 211 cm + frędzle 2 x 10 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/594

Tkanina zszyta z dwóch brytów. Na czerwonym tle duże motywy zgeometryzowanych motywów S – stylizowanych sylwetek smoków, na przemian białych i granatowych, powtórzonych po cztery w pięciu rzędach. W każdy z motywów wpisane drobne różnobarwne S, zachodzące na siebie, ułożone w rzędy przesunięte o połowę raportu. Pomiędzy dużymi motywami S dwa rzędy drobnych prostokątów zwieńczonych trójkątami, rozdzielonych szlakiem rombów.

Bordiura: a-X.

W pasie X: niebiesko-brązowy *medahyl*; w pasie a (wzdłuż trzech boków): czerwono-niebieskie ząbki i beleczki.

Kolory: granatowy, niebieski, czerwony, żółty, biały, brązowy.

Verni ozdobiona typowym motywem stylizowanego smoka. Jak większość tkanin tego rodzaju zszyta z dwóch brytów. Por.: Bennett 1993, s. 361; Middleton 1998, s. 67.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

42 *Tkanina zili*

południowy Kaukaz, Karabach (?), 2. połowa XIX w.
osnowa: wełna Z2S
wątek: wełna, bawełna
splot płócienny, splot sumachowy
początek: fartuch o splocie płóciennym, frędzle wiązane
koniec: fartuch o splocie płóciennym, frędzle
boki: obrzucenie w kształcie płaskiego wałka
190 x 141 cm + frędzle 2 x 8 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/596

Dekoracja skomponowana z ułożonych naprzemiennie rzędami dwóch rodzajów motywów: silnie zgeometryzowanej palmety flankowanej dwoma mniejszymi formami (przypominającymi odwróconą literę T zwieńczoną literą W) oraz pary ptaków (mniejszego i większego) w poszczególnych rzędach zwróconych w prawo i w lewo, oddzielonych wąskimi szlaczkami z motywem „biegnącego psa". Podzielona kolorystycznie na część centralną w kształcie wydłużonego prostokąta i okalające ją dwa pasy tworzące rodzaj bordiur. Część centralna i bordiura zewnętrzna o czerwonym tle, bordiura wewnętrzna – granatowa. Okalające pasy bordiury szlaczki z motywem wici łamanej z gwiazdkami oraz szlaczki oddzielające poszczególne rzędy tworzą prostokątne ramy dla poszczególnych motywów. Rzędy skrajne z ornamentem ciągłym.

U góry i u dołu pas złożony z granatowych i czerwonogranatowych (melanż) segmentów.

Kolory: granatowy, niebieski, czerwony, żółty, biały, brązowy.

Por.: tkanina o bardzo zbliżonej kompozycji (Wright, Wertime 1995, s. 76), *baku-zili* (Hali, nr 119, November–December, 2001, s. 115).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

43 *Tkanina haftowana suzani*

Azja Centralna (Uzbekistan), koniec XIX w.
płótno bawełniane, nici jedwabne; haft łańcuszkowy (*yak'ma*)
220 x 158 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/623

Haft na tkaninie w kolorze kości słoniowej, zszytej z sześciu brytów. W polu środkowym romboidalna siatka utworzona z obwiedzionych na czarno zielononiebieskich ulistnionych gałązek, z żółto-pomarańczowymi rozetkami w miejscach przecięcia. W romby wpisane różnorodne pojedyncze rozety: amarantowo-jasnobrązowe z żółto-niebieskimi i żółto-różowymi środkami. W trójkątnych skrajnych polach palmety o podobnej kolorystyce. Przestrzeń wokół rozet i palmet wypełniona fryzowaną wicią i drobnymi kwiatkami.

Bordiura złożona z szerokiego pasa okolonego dwoma wąskimi szlakami (szlak zewnętrzny zachowany tylko na jednym z krótszych boków). W pasie głównym rozety podobne do tych w polu środkowym oraz zbliżone kształtem, nieco większe, gałązki i fryzowana wić. W wąskich pasach bordiury rząd drobnych niebieskich kwiatków na ulistnionych łodyżkach.

Jedna z ośmiu tkanin *suzani* w kolekcji Fundacji Teresy Sahakian należących do tradycyjnych wyrobów z terenu Uzbekistanu. Przygotowywano je jako istotny element posagu panny młodej. Używane do dekoracji domu podczas uroczystości. Wśród nich znajdowały się tkaniny o różnych rozmiarach, służące do ozdabiania ścian, przesłaniania wnęk, jako zasłony, nakrycie na łoże małżeńskie czy poduszki, a także do konstrukcji namiotu lub pawilonu w plenerze. Interesująca jest ich rola z punktu widzenia socjologicznego: powstawały jako praca zbiorowa grupy kobiet. Tradycyjnie każdy większy wyrób prowizorycznie zszywano z pasów materiału, nanoszono wzór, dzielono i rozdawano do wyhaftowania, a na końcu scalano. Dopiero w 2. połowie XIX w. zaczęto produkować *suzani* także w profesjonalnych warsztatach.

Na podstawie analizy stylistycznej poszczególne tkaniny łączone są z ośrodkami miejskimi chanatu Buchary, jak m.in. Buchara, Samarkanda, Szachrisabz czy Nurata. Kompozycje złożone z motywów szczelnie wypełniających powierzchnię tkaniny: ulistnionych łodyg z wpisanymi okazałymi rozetami i drobniejszymi motywami kwiatowymi, z dość szerokimi bordiurami okolonymi wąskimi szlakami ornamentu, są charakterystyczne dla wyrobów z Buchary. *Suzani* ze zbiorów Fundacji wyróżnia dość sztywny rysunek wici dzielącej przestrzeń pola środkowego na regularne romby i uporządkowany układ rozet oraz dużo swobodniej potraktowana dekoracja bordiury złożonej z analogicznych motywów. Paleta barwna typowa dla wyrobów bucharskich.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

44 *Tkanina haftowana suzani*

Azja Centralna (Uzbekistan), koniec XIX w.
płótno bawełniane, nici jedwabne; haft kładziony (*basma*) i dziergany
253 x 124 cm + doszyte frędzle 4 x 4 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/624

Haft na tkaninie w kolorze kości słoniowej, zszytej z czterech brytów. Pole środkowe w formie wąskiego pasa, zestawione z trzech prostokątnych fragmentów tkaniny otoczonych wąską bordiurą z motywem wici kwiatowej, zdwojoną na krótszych bokach i pomiędzy prostokątami. W prostokątach dekoracja szczelnie wypełniająca przestrzeń, złożona z miękko wijących się niebieskozielonych i niebieskich ulistnionych łodyg oraz: w pierwszym skrajnym polu – amarantowej rozety; w centralnym polu – fragmentu amarantowej palmety; w trzecim polu – fragmentów niewielkich kwiatów. Bardzo szeroka bordiura ozdobiona motywem analogicznej ulistnionej wici o miękkim rysunku, dużych czerwono-amarantowych rozet, palmet i drobnych kwiatów. Wzdłuż krawędzi tkaniny wąski szlak z motywem wici kwiatowej.

Kolory: amarantowy, rudoczerwony, zielononiebieski, niebieski, żółty, czarny.

Stylistycznie tkaninę łączyć można z warsztatami Buchary lub Szachrisabz.
Por. kat. nr 43.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

45 *Tkanina haftowana suzani*

Azja Centralna (Uzbekistan), koniec XIX w.
płótno bawełniane, nić jedwabna; haft kładziony (*basma*), haft łańcuszkowy
146 x 110 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/625

Haft na jasnobrązowej tkaninie zszytej z czterech brytów. W polu środkowym usytuowane antytetycznie dwa niemal identyczne bukiety o symetrycznej kompozycji, złożonej z dużych kwiatów w ujęciu bocznym, na wijących się wiotkich łodygach, uzupełnionych drobnymi kwiatkami i otoczonych ukwieconymi łodyżkami połączonymi motywem dzbanka. W bordiurze szlak złożony z usytuowanych naprzemiennie motywów: dużej rozety z czterema pendentami – rozetami w ujęciu bocznym oraz okrągłej rozety złożonej z centralnego kwiatu w ujęciu na wprost, dwóch w ujęciu bocznym oraz usytuowanych między nimi drobnych kwiatków. Wokół każdego motywu wić ulistniona lub kwiatowa.

Kolory: amarantowy, rudoczerwony, niebieskozielony (dwa odcienie), granatowy, biały, żółty.

Niewielkie pole środkowe otoczone szeroką bordiurą, której głównym motywem jest tzw. *chor chirong* (lampa czteroramienna), pozwala łączyć tkaninę z warsztatami Szachrisabz, jednego z najważniejszych ośrodków produkcji *suzani* (Fitz Gibbon, Hale 2007, s. 88–91.

Por. kat. nr 43.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

Meble

46 *Szafa dwudrzwiowa*

Holandia, ok. 1630–1650
dębina (konstrukcja), heban (okleina); stolarka, snycerka, toczenie, okleinowanie, malowanie, kucie
konstrukcja: wieńcowa, ramowo-płycinowa
226 x 202 x 78 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/713

Szafa dwudrzwiowa, wsparta na pięciu kulistych nogach, zwieńczona prostym, profilowanym szczytem, który podtrzymują kroksztyny w formie męskich głów. Fryz wieńczący z rzeźbionych girland owocowych, rozdzielonych prostokątnymi polami z hebanowej okleiny w profilowanych ramach. Front szafy z trzema kolumnami o jońskich głowicach, rozdzielającymi skrzydła drzwiowe. Środkowa kolumna, powiązana z prawym skrzydłem, stanowi listwę przymykową drzwi. Jej ruchoma, kanelowana część przysłania otwór kluczyny zamka. Drzwi i boki szafy o ujednoliconej dekoracji w formie prostokątnych płycin okleinowanych hebanem, ujętych w profilowane ramy. Korpus spoczywa na profilowanym cokole, którego trzy ryzality stanowią podstawę kolumn. Wnętrze szafy podzielone czterema półkami w układzie pionowym, górna o 1/2 głębokości. Poniżej półka z podczepioną na prowadnicach szufladą.

Zamek wpuszczany; dodatkowa blokada sprężynowo-zatrzaskowa; zawiasy czopikowe.

Duże szafy zamykane dwuskrzydłowymi drzwiami weszły w użycie na terenie Holandii u progu XVII w. (Baarsen 2007, s. 27, 28, il. 16; Aalst, Hofstede 2011, s. 59–65, kat. nry 1–9). Dzięki swojej skali, a także formie i dekoracji wzorowanej na architekturze klasycznego antyku (kolumny, pilastry, fryzy itp.) stawały się „pałacem we wnętrzu", najważniejszym meblem domowym, symbolem silnej pozycji mieszkańców; odzwierciedlały także indywidualny gust i aspiracje kulturalne właścicieli. Dlatego ustawiano je najczęściej w reprezentacyjnych sieniach, blisko drzwi wejściowych. Służyły głównie do przechowywania cennej bielizny stołowej i pościelowej oraz ubrań. Zawartość szafy była niewątpliwie pokazywana, o czym może świadczyć niezwykle staranne wykończenie wnętrza mebla, np. czoła półek okleinowano drogim hebanem. Konstrukcję ramowo-płycinową w meblarstwie zaczęto stosować jeszcze w średniowieczu. W 2. połowie XVI w. nadano jej walor dekoracyjności przez stosowanie różnych wykrojów płycin i bardziej urozmaiconych profili ram. Często wykorzystywano przy tym kontrast różnobarwnych gatunków drewna. Omawiana szafa zwraca uwagę rytmicznym podziałem płycin i dyskretnymi profilami obramień na drzwiach i bokach, dzięki czemu została podkreślona struktura mebla oraz osiągnięto wrażenie spokojnego monumentalizmu, tak cenionego w północnej części Niderlandów. Oszczędna, precyzyjna rzeźba (kroksztyny) podkreśla wysoką jakość szafy.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

47 *Szafa dwukondygnacyjna, czterodrzwiowa (beeldenkast)*

Holandia, ok. 1630–1650
dębina; stolarka, snycerka, toczenie, ślusarka
konstrukcja: wieńcowa, ramowo-płycinowa (drzwi, boki szafy), deskowa łączona na pióra (plecy)
198,6 x 188 x 74,2 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/712

Szafa dwukondygnacyjna, czterodrzwiowa, na cokole z szufladą, wsparta na pięciu kulistych, spłaszczonych nogach. Korpus wieńczy płaski, profilowany gzyms, poniżej którego rzeźbiony fryz z motywem waz wypełnionych owocami, ujętych przez liściaste putta. Fryz przerywają rytmicznie krokstyny w formie kobiecych i męskich głów. Poszczególne kondygnacje i cokół podkreślone profilowanymi gzymsami. Skrzydła drzwiowe zdobią rzeźbione płyciny w profilowanych obramieniach, ukazujące sceny z życia św. Jana Chrzciciela. Ujmują je kariatydy, w górnej kondygnacji – personifikacje cnót kardynalnych: Wiara (*Fides*), Nadzieja (*Spes*) i Miłość (*Caritas*), w dolnej – król Dawid, Fortuna (*Tyche*) i Obfitość (*Abudantia*). Boki szafy dekorowane gładkimi płycinami ujętymi w listwowe, profilowane na krawędziach obramienia. Wnętrze nastawy podzielone pionową ścianką. W każdej części po jednej płytkiej półce (wtórne?). Dolna kondygnacja z jedną dużą półką.

Trzy zamki wpuszczane, odkryte. Dolny powiązany z półką. Zawiasy czopikowe.

Mebel charakterystyczny dla Holandii 1. połowy XVII w., stylistycznie związany z epoką renesansu, która w Niderlandach w pełni rozwinęła się w 2. połowie XVI i na początku XVII w. Zwraca uwagę umiarkowaną wysokością (ok. 2 m), kubiczną bryłą, taką samą szerokością obu kondygnacji, z których górna jest zazwyczaj o połowę niższa od dolnej. Funkcjonował w wielu wariantach. Egzemplarze zdobione rzeźbionymi kariatydami określa się współcześnie w Holandii jako *beeldenkast* (Baarsen 1993, kat. nr 9; Baarsen 2007, s. 29–36, il. 17–19; Aalst, Hofstede 2011, s. 108–119, kat. nry 34–46; Kjellberg 2014, s. 47, il. 40).

Udało się ustalić, że autorami pierwowzorów scen związanych ze św. Janem są dwaj wybitni artyści XVI-wiecznych Niderlandów: prace malarza Maartena van Heemskercka (1498–1574) wyrytował i wydał w 1564 r. w formie książki grafik Philips Galle (1537–1612).

Symbolikę rzeźbiarskich dekoracji mebla można najogólniej zinterpretować jako zachętę do aktywnego życia w wierze i obronie wartości rodzinnych (św. Jan) w oparciu o cnoty kardynalne, przy zachowaniu rozwagi i umiarkowania (Dawid), czego efektem powinny być dostatek, płodność, pomyślność, gwarantujące szczęśliwe trwanie rodziny (Fortuna, Obfitość, wazy z owocami).

Tego typu szafy bywały najczęściej wianem, które otrzymywali młodzi małżonkowie. Eksponowano je w reprezentacyjnych sieniach. Bogato zdobione, stawały się nie tylko symbolami zdobytej pracą pozycji materialnej rodziny i świadczyły o dobrym (nowoczesnym) guście właścicieli, ale także manifestowały przywiązanie rodziny do wiary ewangelickiej i znajomość cnót. Podkreślały również znaczenie pani domu, która sprawowała pieczę nad organizacją życia domowego i nad zgromadzonymi w domu mobilami.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Choynowski 2015, s. 245–264.

48 *Szafa dwudrzwiowa z motywem krzyży maltańskich*

Francja (?), ok. 1720–1730
dębina, orzech, sosna, żelazo; stolarka, snycerka, wycinanie, okleinowanie; ślusarka
konstrukcja: wieńcowa, ramowo-płycinowa
243,7 x 192 x 77 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/744

Szafa dwudrzwiowa, wsparta na czterech niskich konsolowych nogach, zwieńczona prostym, profilowanym szczytem. W korpusie mebla dwuskrzydłowe drzwi o podrzeźbianych płycinach, z centralnym motywem krzyży maltańskich ujętych w profilowane, nieregularne owale i ze stylizowanym trójliściem akantu w narożach. Poniżej drzwi dwie szuflady w układzie poziomym. Korpus wsparty na profilowanym cokole. Boki mebla z pięcioma płycinami w gładkich obramieniach (pozioma płycina w środku, ujęta od góry i dołu parami płycin pionowych). Wnętrze szafy z wtórnymi podziałami z XIX/XX w.

Zamek zasuwnicowy (baskwilowy); zawiasy czopowe, tzw. francuskie.

Szafa ma cechy regionalnych mebli francuskich z końca XVII i 1. połowy XVIII w. (budowa, okucia, dekoracje). Motyw krzyża maltańskiego na płycinach drzwiowych lub bokach mebli był popularny we Francji już w czasach Ludwika XIII. Tak zdobione szafy, kredensy i bufety spotyka się np. w regionach Gujenny, Langwedocji, Owernii czy Doliny Loary (Boulanger 1966, s. 137, 139, 145, 149, 160, 179, 284, 292, 478, 487). Trzeba jednak odnotować, że przeważały tam krzyże wykonane nieco inną techniką, przypominającą szlif diamentowy – ostre krawędzie ramion cięte ukośnie, wklęsłe lub wypukłe, wykonane w jednym gatunku drewna, skupiające światło. W przypadku omawianej szafy krzyż składa się z czterech wyciętych trójkątów, których prześwit wypełnia spodnia płycina fornirowana kontrastowym, jasnym drewnem. Motyw nieregularnego owalu można odnotować np. na meblach z Lotaryngii (Gauthier, s. 219, il. 215, 218; Kjellberg 2014, s. 574, il. 710) i Lyonu (Fayet 1966, il. s. 30). Tam również umieszczano szuflady w korpusie mebla, poniżej drzwi, a nie, jak np. w meblach holenderskich, w tzw. wieńcu dolnym (por. kat. nr 47).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

49 *Prasa do bielizny na podstawie szafkowej*

Flandria, Antwerpia (?), ok. 1650
dębina; stolarka, snycerka, toczenie
konstrukcja: płycinowo-ramowa
183 x 90 x 60 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/711

Prasa składająca się z podstawy w formie jednodrzwiowej szafki z szufladą pod blatem i z tłoczni na płaskiej, profilowanej podstawie, nieznacznie wpuszczonej w blat szafki. Tłocznia w formie pionowej ramy, ujmującej śrubę zakończoną płytą dociskową. W dolnej partii śruby pręt-uchwyt do regulowania docisku (wtórny). Między płytą dociskową a podstawą tłoczni kilka drewnianych płyt, służących do przekładania prasowanej bielizny. Front mebla bogato rzeźbiony: ornament akantowy, cekiny, uskrzydlone główki, lwy podtrzymujące tarcze (prasa) oraz amorki, syreny, muzykujący młodzieńcy (szafka). Nad pilastrami flankującymi drzwi dekoracyjne mosiężne guzy. Szafka na profilowanym cokole (wtórnym?) spoczywa na czterech niskich kwadratowych nóżkach. Wnętrze mebla z jedną półką. Zamek wpuszczany, odkryty. Zawiasy czopikowe. Mosiężny uchwyt przy szufladzie w formie wisiora-gruszki.

Od początku XVII w. luksusowa bielizna stołowa i pościelowa była ważną częścią posagu niderlandzkich kobiet, symbolem ich statusu w rodzinie. Dlatego dbanie o pościel – jej pranie i bielenie na wolnym powietrzu oraz prasowanie i odpowiednie przechowywanie – należało do podstawowych obowiązków pani domu. Prasy do bielizny zajmowały eksponowane miejsce w gospodarstwach domowych. Wykonane z kosztownych materiałów, nierzadko bogato zdobione, traktowane były przez całe XVII stulecie – obok monumentalnych szaf i stołów (por. kat. nry 46, 47, 50) – jako wyznacznik pozycji materialnej rodziny.

W Holandii prasy ustawiano najczęściej na stołowych podstawach, z szufladą w podstawie samej tłoczni, ewentualnie także z szufladą w oskrzynieniu stolika. Nogi mebla wykonywano w formie toczonych tralek lub balasów, nierzadko połączonych u dołu łączynami. Prasy bardziej zwracały uwagę kosztownością użytych materiałów (dębina, heban, palisander) niż rzeźbiarskimi dekoracjami, które ograniczały się do sterczyn przy tłoczni (lwy, wazy, kule) i czół szuflad (Aalst, Hofstede 2011, s. 429–442, kat. nry 1–13).

Bardziej dynamiczna rzeźba pojawia się w dekoracji pras na terenie południowych Niderlandów (Flandria). Tam też częściej stosowano podstawy szafkowe. Takie rozwiązanie reprezentuje omawiany mebel. Bogactwo ornamentalne elementów rzeźbiarskich, zwłaszcza na pilastrach szafki, gdzie postacie amorków niemal wyrastają z posążków młodzieńców, bardzo przypomina rozwiązania dekoracyjne kabinetów i komód genueńskich *a bambocci* z przełomu XVI/XVII w. (*Leksykon mebli* 2005, s. 107), co nie powinno dziwić, gdyż Antwerpia utrzymywała bezpośrednie kontakty handlowe z ośrodkami Włoch i Hiszpanii. Tematyka wątków rzeźbiarskich, nawiązująca do miłości i mitologii, różni się od wykorzystywanej w tym czasie tematyki rzeźby holenderskiej, opartej na wątkach religijnych Starego i Nowego Testamentu.

Prasa ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian jest prawdopodobnie jedynym tego typu egzemplarzem w zbiorach polskich. Podobny mebel w zbiorach Domu Rubensa, Antwerpia.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

50 *Stół z rozsuwanym blatem*

Holandia, ok. 1660–1680
dębina (konstrukcja), heban, palisander (okleina), kość słoniowa, żelazo, mosiądz; stolarka, toczenie, wycinanie, okleinowanie, inkrustowanie; ślusarka
konstrukcja: oskrzyniowa, deskowo-ramowa (blat)
80,5 x 179 (335 rozłożony) x 94,5 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/714

Masywny, rozsuwany stół o prostokątnej płycie i profilowanym oskrzynieniu zdobionym od dołu konsolkami i fartuchami, wsparty na czterech toczonych, tzw. balasowych nogach, łączonych profilowanym trawersem w kształcie podwójnej litery Y, zakończonych kulistymi, spłaszczonymi stopkami. Blat złożony z trzech płyt. Dwie spodnie, wysuwane na prowadnicach, mają metalowe bolce, które wchodzą w otwory blatu górnego, stabilizując całą konstrukcję. Mebel częściowo okleinowany palisandrem i hebanem, z inkrustowanymi plakietami z kości słoniowej, ujętymi w profilowane ramki.

Forma i budowa holenderskiego stołu jadalnego zostały wypracowane jeszcze w końcu XVI w. Później zmieniano i wzbogacano jego poszczególne elementy, np. łączyny nóg, które kształt profilowanej belki zakończonej podwójnym Y-kiem uzyskały w latach 20.–40. XVII w. (Baarsen 1993, kat. nr 5; Baarsen 2007, il. 41; Aalst, Hofstede 2011, s. 397, kat. nr 7). Ewoluował także kształt samych nóg, które z prostych graniaków stały się toczone, przyjmując różnorodny kształt tralki, kuli, gruszki, żołędzia itp. Pierwotny, podstawowy materiał konstrukcji mebla – dębinę, którą specjalnie selekcjonowano i cięto ukośnie, by wydobyć specyficzną wzorzystość jej usłojenia, także w latach 20.–40. zaczęto wzbogacać o wstawki z oklein egzotycznych gatunków drewna, jak heban czy palisander.

W omawianym stole warta uwagi jest też oprawa kościanych plakiet. Ich obramienie zostało wykonane z hebanowych karbowanych listew, z nacinanym ornamentem zwanym „morską wodą". To jedyny w całej historii sztuki meblarskiej ornament samodzielnie opracowany przez stolarzy, a nie zaczerpnięty z architektury czy innych dziedzin sztuki zdobniczej. Wymyślono go prawdopodobnie we Frankonii ok. 1600 (Gutkowska, Mieleszkiewicz 2016, s. 2).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Choynowski 2015, s. 245, przyp. 3, s. 246, il. 1.

51 *Stolik-komódka*

Paryż, Étienne Avril, lata 70. XVIII w. (po 1774)
dąb, świerk (konstrukcja), róża, palisander, mahoń, jawor (okleina, intarsja), skóra barwiona na zielono i moletowana, mosiądz, żelazo, szkło; stolarka, okleinowanie, intarsja; aplikacje, ślusarka, odlew
70,5 x 40,5 x 31 cm
sygn.: E. AVRIL/ JME (sygnatura ebenisty i wiązany monogram cechu stolarzy-ebenistów, bite metalowym stemplem na oskrzynieniu, na przedłużeniu tylnej, prawej nogi)
nr inw. ZKW-dep. FTS/767

Étienne Avril (1748–1791), ebenista paryski, mistrz w 1774. Dostarczał meble m.in. dla francuskiego dworu. Specjalizował się w wykonywaniu sekreter, komód i konsol, często półokrągłych, oraz niewielkich okolicznościowych stolików z ruchomymi elementami (np. wysuwane dodatkowe blaty do pisania). Preferował intarsję kwiatową ujmowaną w różnorodne paskowe bordiury i plecionki. W przypadku fornirowanych płycin bez intarsji ujmował je listwami ze złoconego brązu. Jego prace znajdują się w różnych muzeach francuskich: pałacu Fontainebleau, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Lyonie, Muzeum Marmottan w Paryżu (Nicolay 1956, s. 17; Kjellberg 1989, s. 38–42; Vetois 1990, s. 54–65; Vetois 1991, s. 29–40).

Stolik-komódka z trzema szufladkami w oskrzynieniu, wsparty na wysmukłych, lekko wygiętych, zwężających się do dołu nóżkach, spiętych półką okoloną listwową galeryjką. Narożniki przednie ścięte i połączone z przednimi nogami za pomocą trójkątnych uskoków. Korpus od frontu zakończony fartuchem. W górnej szufladzie dodatkowy blat do pisania, wyklejony skórą z moletowaną i złoconą bordiurą. W przegrodzie obok blatu metalowy kałamarz ze szklanym wkładem i takaż piaseczniczka. Zamki w szufladach – wpuszczane, odkryte. Szyldy przy kluczynach w formie rokokowych kartuszy. Prostokątne pola okleiny na blacie, bokach i szufladach mebla ujmują ramki z dwubarwnej intarsji paskowej. Na blacie intarsjowana ramka z wciętymi ćwierćkoliście narożnikami wypełnionymi ciemniejszym fornirem.

Niewielki, okazjonalny mebel w stylu przejściowym (*transition*). We Francji nazywany wymiennie *table de salon*, *table chiffonière* (z szufladkami), *table a ecrire* (z dodatkowym blatem do pisania). Przeznaczony dla dam. Należał do grupy mebli „ruchomych", które można było w każdej chwili przestawić w inne miejsce.

Mebel przed 1939 w zbiorach Potockich w Łańcucie, co odnotowują zdjęcia z archiwum Muzeum Zamku w Łańcucie (nry inw. A 214 MŁ, A 276/1 MŁ, A 276/2 MŁ). Podobne meble Avrila w Polsce: stolik-szafka w kolekcji prof. Jerzego Hoppena, Toruń (Rehorowski 1964, s. 1); stolik-komódka w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu (Link-Lenczowska 2016, kat. nr 41).

Historia: przed 1939 w zbiorach Potockich w Łańcucie; wywieziony w 1944 do Wiednia przez ostatniego ordynata hr. Alfreda Potockiego (1886–1958); po śmierci Potockiego pozyskany przez wiedeńskiego antykwariusza Czesława Bednarczyka; zakupiony do Fundacji Teresy Sahakian w 2015.

Literatura: niepublikowany.

52 *Stolik kursi*

Turcja (Imperium Osmańskie), ok. 1876–1909
świerk, orzech, heban, bukszpan, masa perłowa; stolarka, intarsja, inkrustacja, malowanie, klejenie
59,3 x 47,4 x 47,5 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/743

Niski, orientalny stolik do posiłków lub kawy o 10-bocznym kształcie, z blatem-tacą o podniesionym, wywiniętym brzegu. Trzon mebla złożony z połączonych, pionowych, prostokątnych płycin, wyciętych od dołu. Wycięcia formują 10 prostokątnych nóg, nieznacznie wklęsłych do wewnątrz. Od góry wycięcie przyjmuje stylizowany motyw *mihrabu*. Mebel bogato intarsjowany i inkrustowany w arabeski i figury geometryczne. W centralnej części blatu *tugra* – monogramowy znak panującego monarchy, w tym przypadku należący do sułtana Imperium Osmańskiego Abdülhamida II (1876–1909).

Forma mebla wywodzi się od średniowiecznych podróżnych stolików arabskich, które składały się z ruchomych, rozstawianych nóg i nakładanej tacy, na której przynoszono posiłki (Sadan 1976, s. 94). Zmiana trybu życia w wiekach późniejszych, z nomadycznego na bardziej osiadły, wpłynęła także na zmianę konstrukcji mebla – stałą, z trwale przytwierdzonym blatem. W XIX w., na fali mody na Orient, tego typu stoliki stały się ulubioną pamiątką z podróży na Bliski Wschód i elementem orientalnych wnętrz w Europie i Ameryce Północnej. Również współcześnie wykonuje się je w zbliżonej formie i dekoracji we wszystkich krajach Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej.

Podobny stolik w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. $SKAZ_{sz}$ 2310).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

53 *Para foteli*

Flandria, ok. 1680–1720
tkanina obiciowa XX-wieczna
orzech, pokrycie: aksamit w zielono-żółto-czerwone pasy; mosiądz; stolarka, toczenie, snycerka, tapicerka na pasach
112,1 x 61 x 62 cm
nry inw. ZKW-dep. FTS/709, FTS/710

Fotel o wysokim, prostokątnym zaplecku, wsparty na czterech nogach: przednich – spiralnie toczonych, ujętych od góry i dołu kostkami, oraz tylnych – prostych, graniastych, przechodzących w linię bocznych ramiaków zaplecka. Nogi związane u dołu spiralnie toczonym trawersem w kształcie litery H. Przednie nogi połączone dodatkowo spiralnie toczoną poprzeczką. Poręcze łagodnie zaokrąglone, o lekko wygiętej linii, zakończone wolutowo. Wsporniki poręczy spiralnie toczone, przechodzące w linię przednich nóg. Siedzenie i zaplecek tapicerowane, pokryte aksamitem w żółto-czerwono-niebieskie pasy. Odwrocie i ramiaki zaplecka pokryte jasnobrązowym aksamitem. Tkaniny obiciowe przymocowane do ramy zaplecka i siedzenia za pomocą dekoracyjnych gwoździ, wykończone u dołu frędzlą.

Elementy toczone spiralnie w formie paciorków, szpulek itp. były niezwykle popularne w konstrukcji mebli do siedzenia przez cały wiek XVII. Apogeum tego swoistego stylu to lata 20.–70. tego stulecia. Były modne w całej Europie. We Francji kojarzy się je ze stylem Ludwika XIII, który w dużej mierze opierał się na osiągnięciach sąsiedniej, zamożniejszej Flandrii. Autorami takich mebli byli tokarze zrzeszeni w osobnych cechach. Omawiane fotele wykonano już w ostatnich dekadach XVII lub na początku XVIII w. Mogą o tym świadczyć ich wysokie, nieznacznie odchylone oparcia i wygięte poręcze. Obicia mebli są współczesne, ale powtarzają oryginalne wzory.

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowane.

54 *Para foteli*

Flandria (?), ok. 1690–1720
orzech, wełna, jedwab, mosiądz; stolarka, snycerka, tapicerka na pasach; pokrycie gobelinowe – haft na kanwie krzyżykowy, *petit point*, *grand point*
117,8 x 59,7 x 61,4 cm
nry inw. ZKW-dep. FTS/706, FTS/707

Fotel o wysokim, prostokątnym zaplecku, wspartym na czterech wygiętych nogach związanych u dołu trawersem w kształcie litery H. Przednie nogi połączone dodatkowo ażurową poprzeczką. Poręcze o lekko wygiętej linii, zakończone wolutowo. Wsporniki poręczy przechodzą w linię przednich nóg. Wśród dekoracji snycerskich dominują motywy wolut i elementów roślinnych, zwłaszcza liści akantu, kwiatowych rozet i kampanul. Siedzenie i zaplecek kryte haftem na kanwie z alegorycznymi scenami figuralnymi oraz z motywem owocujących drzewek i ptaków, ujętych we wstęgowo-cęgowe bordiury. Tkaniny obiciowe przymocowane do ramy zaplecka i siedzenia za pomocą dekoracyjnych gwoździ, wykończone u dołu galonem z chwostami.

Fotele formą i dekoracją nawiązują do stylu Ludwika XIV z końca XVII w., kiedy to inspirując się rzymskim barokiem, zrezygnowano w konstrukcjach z prostych nóg i poprzeczek formowanych przy użyciu kostek, tralek i balasów. Wypracowano nowy styl o liniach bardziej płynnych i dynamiczniejszej, bardziej urozmaiconej snycerce, w której wykorzystywano motywy arabeski, dekoracje roślinne, antropomorficzne, muszle, palmety, głowy i łapy zwierząt. Części drewniane chętnie złocono.

Omawiane meble mają większość cech stylu Ludwika XIV tego okresu, jednak detal rzeźbiarski jest tutaj bardziej masywny (stopki nóg), linie mniej wyrafinowane (poręcze), a jako centralny motyw poprzeczki pojawia się rzadko stosowany w tym czasie motyw płomienia zamiast muszli. Same poprzeczki są stosowane w meblarstwie francuskim coraz rzadziej. Rezygnuje się z nich, by odsłonić bardziej dekoracyjny trawers.

Nie można wykluczyć, że są to meble flamandzkie inspirowane rozwiązaniami sąsiedniej Francji. Wielu stolarzy-hugenotów, jak słynny projektant Daniel Marot (1661–1752), musiało emigrować z Francji po odwołaniu edyktu nantejskiego w 1685, przyczyniając się do rozpowszechnienia w ościennych krajach specyficznych wersji stylu Ludwika XIV.

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowane.

55 *Fotel*

Holandia, XVII w. i XIX–XX w.
orzech (konstrukcja), dębina (późniejsze uzupełnienia, kołki), wełna, jedwab, mosiądz; stolarka, toczenie, snycerka, tapicerowanie; pokrycie gobelinowe – haft na kanwie krzyżykowy, *petit point*, *grand point*
107,4 x 59 x 49,2 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/708

Fotel z niskim oparciem, skonstruowany głównie ze spiralnie toczonych listew łączonych graniakami (kostki). Oparcie prostokątne, toczone, nieznacznie odchylone do tyłu, w formie ramy z prześwitem, zwieńczonej sterczynami w kształcie lwów. Mebel wsparty na czterech prostych, toczonych nogach, powiązanych u dołu łączyną na rzucie litery H. Przednie nogi powiązane dodatkowo toczoną poprzeczką. Poręcze fotela proste, zakończone podrzeźbianą, akantową wolutą. Wsporniki poręczy proste, przechodzące w linię przednich nóg. Siedzisko prostokątne, tapicerowane przy użyciu pasów, pokryte haftowaną na kanwie tkaniną z centralnym motywem ptaka na ukwieconym drzewie, ujętego w wieloboczną bordiurę. Tkanina obiciowa przymocowana do ramy siedzenia za pomocą dekoracyjnych gwoździ, wykończona u dołu galonem z chwostami.

Mebel nawiązuje do niderlandzkich siedzisk z 1. połowy XVII w. Jest jednak obiektem „antykwarskim", skomponowanym z części oryginalnych fragmentów, zapewne na przełomie XIX/XX w. Świadczą o tym np. zmiany w konstrukcji mebla: drewniane wstawki w ramie siedziska, graniasta poprzeczka w dolnej partii oparcia czy rozwiązanie samego oparcia, gdzie zastosowano poziome, toczone ramiaki, których nie spotyka się w oryginalnych meblach z XVII w. W tym czasie niskie oparcia miały najczęściej wypełnienie w postaci płata skóry lub haftowanej tkaniny. Oparcia ażurowe, z prześwitem, wypełniano w Holandii pionowymi, toczonymi prętami z arkadkowym zwieńczeniem (Baarsen 1993, kat. nr 8; Baarsen 2007, il. 62; Aalst, Hofstede 2011, s. 364–366, kat. nry 8–10, s. 369, kat. nr 13).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

56 *Szkatułka*

Europa, 2. połowa XIX w.
klon, czeczota orzechowa; róża, mahoń, drewno podbarwiane na zielono i malowane na czarno; stolarka, intarsja, ślusarka
15 x 22 x 15 cm
sygn.: od spodu ryta data (?) MDCCCXCVIII, XXV/V
nr inw. ZKW-dep. FTS/746

Prostokątna szkatułka na czterech niskich nóżkach, zamykana podwyższonym, profilowanym i płasko zwieńczonym wiekiem. Korpus o ściętych narożach wypełnionych pionowymi półwałkami, zakończony listwą cokołową. Wieko mocowane za pomocą zawiasów skrzydełkowych. Zamek metalowy, wpuszczany, odkryty. Otwór kluczyny ujęty metalowym kartuszem. Szkatułka okleinowana czeczotą orzechową ujętą paskową intarsją.

Typowy przedmiot „pamiątkarski", służący do przechowywania drobiazgów lub korespondencji. Na spodzie szkatułki ryta data: MDCCCXCVIII, XXV/V (25 maja 1898) może oznaczać czas jej wykonania lub moment nabycia.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowana.

57 *Para okiennic*

Niderlandy, początek XVII w. (?)
orzech, okucia żelazne
87 x 55,5 x 5,3 cm
86,5 x 56 x 5 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/745/1-2

Para prostokątnych okiennic o konstrukcji ramowo-płycinowej. Każde skrzydło z parą żelaznych pierścieni zawiasowych, umocowanych do okiennicy za pomocą ręcznie kutych gwoździ. W skrzydłach po trzy płyciny z podrzeźbianym gotyckim ornamentem fałdowym, podkreślonym łukiem „w ośli grzbiet". Dwie mniejsze płyciny mocowane na stałe w szerokie listwowe ramy za pomocą wpustów. Większa, uchylna, mocowana do ramy za pomocą ręcznie kutych zawiasów pasowych, łamanych, blokowana od zewnątrz wrąbem (felc).

Stosunkowo dobry stan zachowania, pewna ozdobność oraz brak widocznych śladów na częściach drewnianych po zamkach, haczykach, blokadach itp. nasuwa przypuszczenie, że pierwotnie okiennice były umieszczone od wewnętrznej strony okna (od strony pomieszczenia). Stanowiły zapewne zabezpieczenie jednego okna, podzielnego na dwie kwatery pionowym słupkiem, lub okna większego, podzielonego krzyżem okiennym (Tajchman 1990; Tajchman 1993).

Ornament fałdowy był popularny w snycerce północno-zachodniej Europy w XV i 1. połowie XVI w. Jednak jeszcze w 1607 architekt Johann Vredemann de Vries w kolejnym wydaniu swojej *Architektury* prezentował późnogotyckie wnętrze, opisane jako *cubiculum introspicientibus modernum*, w którym płyciny boazerii, łoża, stołu i skrzyni mają podobne zdobnictwo (Jervis 1974, kat. nr 159). W zbiorach europejskich zachowało się trochę tak dekorowanych mebli i fragmentów boazerii, datowanych na początek lub 1. połowę XVII w. (Flensburg 1976, kat. nry 227, 228, 230, 273).

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowane.

Ceramika

58 *Zespół 32 talerzy*

Montelupo, 1600–1670
niesygnowane
majolika, szkliwiona, farby wielkiego ognia
śr. 21,5–35 cm
nry inw. ZKW-dep. FTS/640–652, ZKW-dep. FTS/658–676

Talerze stanowią jednorodny zespół pod względem formy i dekoracji, typowy dla majoliki z Montelupo, jednego z najważniejszych ośrodków ceramiki we Włoszech. Wszystkie powstały w XVII w., w okresie późnego *istoriato*, zwanego niekiedy *pittura caricata* czy *arlecchicini*, który wyróżnia majolikę Montelupo od wytwarzanej w pozostałych centrach włoskich. Talerze stanowią reprezentatywną grupę dobrze ilustrującą lokalną ewolucję stylu późnego *istoriato*: coraz bardziej upraszczane motywy i przedstawienia figuralne. Ich zróżnicowany poziom artystyczny świadczy również o tym, że pochodziły z kilku różnych warsztatów ceramicznych.

Sceny zacierają tektonikę miseczkowatych naczyń i utrzymane są w tonacji barwnej ograniczonej do żółcienia, pomarańczu/ugru, błękitu, zieleni i bieli, a krawędź talerzy zdobi pasek (zielony lub pomarańczowo-brązowy), stanowiący rodzaj obramienia.

Postaci umieszczono na jednorodnym żółtym tle, które wypełnia 3/4 powierzchni talerza, u góry ograniczonym niewielkim pasem nieba, a u dołu – pasem zieleni i wyboistą drogą (z zaznaczonymi licznymi kamieniami, tworzącymi niejako wzór dekoracyjny). Dopełnieniem symbolicznego pejzażu, na kilku talerzach wzbogaconego elementami architektury, są schematycznie zarysowane niebieskie góry. Spodnia strona talerzy zdobiona jest kilkoma okręgami malowanymi manganem, w kolorze brunatnym, typowymi dla Montelupo.

Sceny dekorujące zespół talerzy można podzielić na trzy grupy: wojskowe, sceny z codziennego życia oraz zabawę i *commedia dell'arte*. Do pierwszej należą: cztery talerze z przedstawieniami chorążych; dwa z postaciami halabardników patrolujących mury wewnątrz lub na zewnątrz miasta; trzy z postaciami doboszów; trzy z wyobrażeniem jeźdźca na koniu z uniesioną szablą oraz pięć talerzy ze scenami pojedynku.

Tematycznie są z nimi związane przedstawienia pojedynczych postaci mężczyzn z szablą i tarczą bądź sztyletem, zdobiące cztery talerze. Z życiem codziennym i zabawą związane są postaci: uczestnika gry *pallone di bracciale*, ukazanego na dwóch talerzach, farmera dekorującego dwa naczynia oraz damy, której wizerunek z różnymi atrybutami (wachlarz, dzbanek do wina i lampa, kosa) zdobi trzy talerze. Trzy naczynia ozdobiono scenami z kręgu *commedia dell'arte*: na każdym dwóch ubranych w maski mężczyzn w niemal identycznych strojach walczy ze sobą bądź żywo dyskutuje. W kolekcji znajduje się jeden przykład (dość rzadki) wyobrażenia Turka na koniu, którego również należy przyłączyć do grupy *commedia dell'arte*.

Należy podkreślić, że ten zbiór talerzy pod względem liczebności należy do największych zespołów w kolekcjach nie tylko w Europie, ale i na świecie.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: Szkurłat 2011.

59 *Figurki z serii Alegorie czterech pór roku*

Delft, 2. połowa XVIII w.
sygnatury: nr inw. ZKW-dep. FTS/677 – litera *P* z kropką powyżej, malowana podszkliwnie kobaltem (warsztat De Twee Scheepjes, 1750–1774?); nr inw. ZKW-dep. FTS/679 – monogram wiązany *APK*, malowany naszkliwnie czerwienią (warsztat De Grieksche A, ok. 1750?); nry inw. ZKW-dep. FTS/678, ZKW-dep. FTS/680 – niesygnowane
fajans, malowany podszkliwnie kobaltem i naszkliwnie
nry inw. ZKW-dep. FTS/677, ZKW-dep. FTS/678: wys. 38,5 cm, bok podstawy 13,5 cm;
nry inw. ZKW-dep. FTS/679, ZKW-dep. FTS/680: wys. 40 cm, bok podstawy 14 cm
nry inw. ZKW-dep. FTS/677–680

Figurki nagich dzieci z atrybutami pór roku ustawiono na cokołach trójbocznych, ukształtowanych z wolut różnorodnie zdobionych barwnym ornamentem. Nie stanowią one pełnej serii *Czterech pór roku*, bowiem zamiast alegorii lata jest zdublowana personifikacja wiosny, a ponadto dekoracja cokołów wskazuje, że pochodzą one z trzech różnych zespołów, w tym Zima i jedna z personifikacji wiosny należą do tej samej serii. Obydwa wyobrażenia wiosny są przepasane szarfą, ich głowy zdobią uplecione z kwiatów wieńce, a atrybutem jest bukiet kwiatów trzymany z boku w lewej ręce i podtrzymywany prawą. Uosobienie jesieni oplecione gałązką winorośli, z wieńcem z winnej latorośli na głowie, do kielicha umieszczonego w prawej dłoni wyciska sok z winnego grona trzymanego w lewej ręce. Alegoria zimy w chustce na głowie ogrzewa ręce nad piecykiem przymocowanym na wysokości brzucha, a prawą stopę opiera na kawałku pnia drzewa.

Analogiczna seria alegorii pór roku, ale nie malowana, datowana ogólnie na XVIII w., była wystawiona na aukcji Sotheby's w 2000 (Sotheby's Amsterdam, 9 września 2000, *European Ceramics, Dutch Delftware and glass*, kat. aukc., poz. 133). W zbiorach Palais des Beaux-Arts w Lille znajdują się figurki uosabiające jesień (nr inw. C1479) i lato (nr inw. C1480), których pozbawiony szczegółów modelunek jest adekwatny do omawianych figurek.

Temat alegorii czterech pór roku był bardzo często wykorzystywany w ceramice od XVIII stulecia, szczególnie w wytwórniach porcelany. W najbardziej znanych manufakturach, jak Miśnia czy Wiedeń, opracowano kilka rodzajów serii. Alegorie wyobrażano pod postacią dzieci, puttów lub dziewcząt i chłopców, a w okresie klasycyzmu – jako nimfy. Wyposażano je w atrybuty analogiczne do zastosowanych w omawianym przypadku: Wiosna trzyma kwiaty ułożone w bukiet bądź umieszczone w koszyku, Lato prezentuje plony w postaci snopu zboża i owoców w koszu, znakiem rozpoznawczym Jesieni jest winorośl ukazana w rozmaity sposób, a Zima, ogrzewająca się przy cieple piecyka lub ogniska, często była otulana szczelnie płaszczem lub ukazywana pod postacią łyżwiarki.

Historia: pochodzą z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowane.

Wyroby z metali i broń

60 *Kufel*

Gdańsk, Benedict Clausen (czynny 1676–1709), 1689–1699
srebro kute, repusowane, odlewane, cyzelowane, częściowo złocone
wys. 23,7 cm, śr. stopy 17,7 cm, waga 1715 g

Znaki:
1. znak miejski Gdańska z lat 1689–1699 (Gradowski 2010, nr 6, s. 84) – na brzegu pokrywy i brzegu cokolika
2. znak imienny BC (z kropką poniżej) Benedicta Clausena (Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, nr G 469A, s. 113) – na brzegu pokrywy i brzegu cokolika
3. znak kontrybucyjny austriacki z lat 1806–1807, bity w probierni lwowskiej (Gradowski 2010, nr 25, s. 278) – na brzegu pokrywy, płaszcza i cokolika
4. znak kontrybucyjny austriacki z lat 1809–1810 (cecha duża) (Gradowski 2010, nr 28, s. 278) – na brzegu cokolika
nr inw. ZKW-dep. FTS/750

Kufel cylindryczny na wybrzuszonej stopie z płaskim pierścieniem u dołu i wąskim pasem profilowania, z repusowaną dekoracją na korpusie, z pokrywą na zawiasie, z esowatym małżowinowym uchem. Złocenie położone na cokoliku, uchu, zawiasie i pokrywie oraz wewnątrz naczynia.

Półwałek stopy dekorowany wiankiem z liści laurowych z przewiązkami, analogiczny ornament na półwałku pokrywy zwieńczonej pełnoplastyczną figurką łabędzia; zawias beczkowy, ze sterczyną z dwóch wolut i liścia lotosu. Na rękawie nałożonym na korpus repusowana wielofiguralna scena, rozdzielona w partii ucha pniami drzew i pnączy oraz elementami architektury (leżąca kolumna, profilowany cokół), ukazująca *Powrót Jeftego na czele wojsk do Mispa po zwycięstwie nad Ammonitami*. Na spotkanie ojca wychodzi córka grająca na bębenkach wraz z orszakiem złożonym z kobiet grających na lirze, tubach, rogach i tamburynie oraz wojowników pod sztandarami. Tło sceny stanowi architektura bram miasta i murów. Temat dekoracji płaszcza kufla zaczerpnięto z Księgi Sędziów (11, 34–35). Jefte, wódz Izraelitów, ruszając przeciw Ammonitom, złożył ślub Panu: „Jeżeli sprawisz, że Ammonici wpadną w moje ręce, wówczas ten, kto [pierwszy] wyjdzie z drzwi mojego domu, gdy w pokoju będę wracał z pola walki […], będzie należał do Pana i złożę z niego ofiarę całopalną". Ponieważ na spotkanie Jeftego nieoczekiwanie wyszła córka, epizod odczytywany jest jako ilustracja zgubnych konsekwencji nieroztropnie złożonej obietnicy. Scena ukazuje rozdarcie wewnętrzne i rozpacz nieszczęsnego, lecz posłusznego Bogu ojca wobec konieczności dotrzymania przyrzeczenia. Anna Frąckowska zwraca uwagę, że dość częste występowanie tematu w złotnictwie gdańskim ma swoje podłoże miejscowe: malarz gdański Lorenz Lauenstein namalował w 1534 na zamówienie Ławy św. Krzysztofa dwie sceny przeznaczone do Dworu Artusa: *Spotkanie Jeftego z córką* i *Ofiarę Jeftego*.

Przedstawienie na kuflu jest w niektórych szczegółach bliskie rycinie w *Icones Biblicae* Mathäusa Meriana st. z lat 1625–1630 (postać córki grającej na bębenkach, wychodzącej na spotkanie ojca; układ postaci Jeftego, w rozpaczy rozkładającego ręce i wznoszącego oczy ku niebu, częściowo orszak grających na instrumentach, towarzyszący córce Jeftego). Jednakże, jak dowodzi Frąckowska (Frąckowska 2013), słynna Biblia Meriana, którą jako źródło ikonografii trybowanych scen na srebrach gdańskich wskazała jako pierwsza Barbara Tuchołka-Włodarska (Tuchołka-Włodarska 1992, s. 27–35), zawierająca 234 miedzioryty z odpowiednimi wersetami z Pisma Świętego, była zbiorem rycin skompilowanym z wcześniejszych dzieł malarskich i graficznych (szczególnie niemieckiej i niderlandzkiej grafiki książkowej, głównie z końca XVI w.), a zaczerpnięte z niej ryciny (często także poddawane przeróbkom) włączano do kolejnych wydań Biblii obrazkowych, popularnych przez cały wiek XVII i XVIII. Miedzioryty te stanowiły bogate źródło inspiracji dla rzemieślników, także złotników, ulegając przekształceniom na potrzeby pracy warsztatowej. Na różnorodność ujęć sceny spotkania Jeftego z córką na srebrach gdańskich, przy pewnym pokrewieństwie poszczególnych elementów, zwraca uwagę Dariusz Nowacki przy okazji omawiania kufla Siegfrieda Örnstera ze zbiorów wawelskich (Nowacki 2007, kat. nr 7,

s. 158; *ibidem*, s. 167, ogólne uwagi dotyczące pierwowzorów i recepcji miedziorytów z *Icones Biblicae*). Wskazanie jednego pierwowzoru dla sceny na kuflu z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian jest na obecnym etapie badań niestety niemożliwe.

Wielopłaszczyznowy relief wykonany jest z dużą biegłością techniczną, w niektórych partiach pełnoplastyczny (wysunięta ręka Jeftego i noga konia). Bezbłędny rysunek, zróżnicowanie planów i perspektyw, mnogość użytych puncyn cyzelerskich skutecznie tworzą iluzję głębi. Nerwowy dukt narzędzi daje efekty pewnego niedopowiedzenia konturów, malarskiego wtapiania się postaci w tło i wzajemnego przenikania. Podobne efekty możemy zaobserwować w przypadku innego dzieła z warsztatu Benedicta Clausena – kufla z królową Saby z Muzeum Narodowego w Gdańsku, datowanego na koniec XVII w. (por. Tuchołka-Włodarska 2005, s. 70, kat. nr III. 6). Zbieżność widoczna jest też na innych częściach dekoracji obu naczyń – identyczne są ucha, dekoracja pokrywy i stopy (wieniec z laurowych liści oplecionych wstążką) oraz zbliżona figurka łabędzia na pokrywie.

Kufel nie jest jednostkowym zabytkiem, bowiem identyczny, również roboty Clausena, pojawił się w 2012 w handlu antykwarycznym (Frąckowska 2013, s. 344, kat. nr XX/7; oferta Peter Mühlbauer, Schloss Schönburg, Pockong 2012). Kolejne kufle gdańskie ze sceną spotkania Jeftego z córką w różnych redakcjach zestawia Frąckowska: cztery roboty Christiana Pichgiela I z lat 1681–1700 (Frąckowska 2013, s. 363, kat. nr XXV/10, Museum der Stadt Sankt Gallen, nr R3/1574; kat. nr XXV/11, Lubeka, Museum Haus Hansestadt Danzig, nr 2361; kat. nr XXV/12, rynek antykwaryczny; kat. nr XXV/13, rynek antykwaryczny), trzy z warsztatu Siegfrieda Örnstera z lat 1691–1699 (Frąckowska 2013, s. 399, kat. nr XXXVI/2, Zamek Królewski na Wawelu, nr 8907; kat. nr XXXVI/3, Ermitaż, nr Э 1786; kat. nr XXXVI/4, rynek antykwaryczny). Ten sam temat pojawia się na dwóch okazałych dzbanach z warsztatu Nathanaela Schlaubitza z lat 1690–1699, pochodzących z historycznych zbiorów rosyjskich (*W blasku srebra* 2006, s. 108–109, kat. nr 53, Muzea Moskiewskiego Kremla, nr МЗ-182; s. 112, kat. nr 55, Ermitaż, nr Э 4752).

Historia: zakup 2011.

Literatura: *Zamek Królewski* 2011, s. 47; Frąckowska 2013, s. 344, kat. nr XX/6, il. na s. 22–24 oraz 25–26 (ilustracje rozkładowe).

kat. nr 60

kat. nr 61

61 *Kufel*

Gdańsk, Conrad Jacob Keseberg (czynny 1680–1722), 1695–1699
srebro kute, repusowane, odlew, cyzelowane, grawerowane, częściowo złocone
wys. 21 cm, śr. stopy 19,3 cm, waga 1670 g

Znaki:
1. znak miejski Gdańska z lat 1689–1699 (Gradowski 2010, nr 6, s. 84) – na pokrywie i na dnie
2. znak imienny I/CK Conrada Jacoba Keseberga, w trójliściu z kropką pośrodku (Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, nr G 475B, s. 114) – na pokrywie i na dnie
3. znak kontrybucyjny austriacki z lat 1806–1807, bity w probierni lwowskiej (Gradowski 2010, nr 25, s. 278) – na pokrywie, na brzegu korpusu, na uchu; na pokrywie od spodu znak własnościowy – monogram ER pod koroną hrabiowską
nr inw. ZKW-dep. FTS/749

Kufel cylindryczny na wybrzuszonej stopie, z płaskim, obwiedzionym perełkowaniem pierścieniem u dołu, z pokrywą na zawiasie, z uchem z wolut dekorowanym pełnoplastyczną, znakomicie cyzelowaną figurką kobiecej hermy, z dwudzielną sterczyną z wolut i liściem. Złocenie położone na cokoliku, uchu, zawiasie i pokrywie oraz wewnątrz naczynia.

Analogiczne motywy – przeplatające się dzwonki, liście i woluty – zdobią ćwierćwałki stopy i pokrywy. Korpus otacza rękaw z repusowaną dekoracją z symultanicznie przedstawionych epizodów z przypowieści o miłosiernym Samarytaninie: napadu trzech rozbójników na wędrowca, oddalenia się kapłana obojętnego na los nieszczęśnika oraz epizodu udzielenia pomocy ofierze przez Samarytanina. Dobrze zakomponowany relief, w którym poszczególne sceny oddzielone są pniami dekoracyjnie powyginanych drzew i pnącej się po nich roślinności, dzięki staranności i technicznym umiejętnościom złotnika (sprawny rysunek, zróżnicowanie głębokości i faktur) tworzy iluzję przestrzeni i ewokuje emocjonalne napięcie: dramatyzm brutalnej, dynamicznej sceny napaści został umiejętnie skontrastowany z sielskim otoczeniem i liryzmem sceny opatrywania rannego. Typ ucha ze znakomicie cyzelowaną, pełnoplastyczną hermą oraz dekoracja brzegu pokrywy i stopy z „organicznymi" dzwoneczkami-kampanulami, dalekimi od schematycznych kampanul regencyjnych, są motywami dość rzadko spotykanymi w gdańskich kuflach.

Temat oparty został na przypowieści o miłosiernym Samarytaninie z Ewangelii św. Łukasza (10, 33–34): „Pewien człowiek […] wpadł w ręce zbójców. Ci nie tylko obdarli go, lecz jeszcze rany mu zadali i zostawiwszy na wpół umarłego, odeszli. Przypadkiem przechodził drogą pewien kapłan; zobaczył go i minął, […] Pewien zaś Samarytanin, będąc w podróży, przechodził również obok niego. Gdy go zobaczył, wzruszył się głęboko: podszedł do niego i opatrzył mu rany, zalewając je oliwą i winem".

Temat pojawia się dość często w złotnictwie gdańskim[1], co wiąże się zapewne z faktem, iż przypowieść ta stanowi temat „kazania na 13 niedzielę po św. Trójcy" w powszechnie czytanej w środowisku protestantów gdańskich *Postylli domowej* Marcina Lutra (Frąckowska 2013, s. 218). Jak ustaliła Anna Frąckowska (Frąckowska 2013, s. 164), źródłem ikonograficznym dla sceny opatrywania ofiary napadu jest rycina Christopha Weigela (1654–1725) zatytułowana *Samaritanus misericordia motus*, z *Biblii Ectypa*[2]. W scenie głównej – opatrywania ran – złotnik bezpośrednio podąża za rytownikiem, natomiast

[1] Anna Frąckowska (Frąckowska 2013) wymienia inne kufle ze scenami z przypowieści o miłosiernym Samarytaninie: Jacoba Beckhausena z lat 1689–1699 z polskiej kolekcji prywatnej (s. 349, kat. nr XXI/5) oraz trzy z handlu antykwarycznego: Nathaniela Pressdinga II z lat 1686–1732 (s. 374, kat. nr XXVIII/3, w XIX w. w zbiorach Karola Fuggera von Babenhausena, w 2005 wystawiany w Maastricht), Hieronymusa Holla II z lat 1688–1732 (s. 378, kat. nr XXX/6, aukcja Hugo Helbing, Monachium 1931) oraz nierozpoznanego warsztatu gdańskiego, być może Gerharda Falcka z ok. 1700 (s. 414, kat. nr LIV/12).

[2] *Biblia Ectypa. Bildnussen auss Heiliger Schrifft Alt und Neuen Testaments*, wydana w Augsburgu w 1695, zawiera 839 ilustracji do Starego Testamentu, Ewangelii, Dziejów Apostolskich, Listów Apostolskich i Apokalipsy; ilustracje wykonano w warsztacie Nathaniela Schlaubitza (patrz: Frąckowska 2013, s. 164).

w krajobrazie wprowadza niezbędne zmiany. Zbliżona, lecz nie identyczna z ilustracją w *Biblii Ectypa*, jest scena napadu rozgrywającego się przy drzewie, z pochylonymi nad napadniętym postaciami trzech oprawców – w obu przypadkach jeden ciągnie opierającego się nieszczęśnika, odzierając go jednocześnie z szat, drugi zamachuje się na niego mieczem, trzeci pałką. Podobieństwa ograniczają się jednak do ogólnej kompozycji, natomiast szczegóły – pozy, typy postaci, ubiory – są już rozwiązane inaczej, a przede wszystkim inny jest układ postaci centralnej: na kuflu ukazanej w skomplikowanym skrócie perspektywicznym, z desperacją próbującej się uwolnić i zasłonić przed ciosem dramatycznym gestem dłoni. Wymienione różnice kompozycyjne świadczą o istnieniu jakiegoś innego, niezidentyfikowanego źródła ikonograficznego, jakim posiłkował się złotnik[3].

Sięgnięcie po wzór z *Biblii Ectypa* w przypadku sceny opatrywania ofiary (o ile złotnik nie posłużył się jakąś wcześniejszą ryciną będącą inspiracją również dla Christopha Weigela) pozwala hipotetycznie określić datę *post quem* powstania kufla na rok jej wydania. Datowanie to zgodne jest ze znakiem imiennym wybitym na kuflu, określonym przez Michała Gradowskiego i Agnieszkę Kasprzak-Miler jako B[4], używanym przez Keseberga już w 1693, co z kolei pozwala znak A, reprodukowany już przez Eugena von Czihaka (Czihak 1908, s. 65), powiązać z późniejszym niż nasz kufel okresem działalności Keseberga, czyli po 1699.

Kufel z przypowieścią o miłosiernym Samarytaninie, podobnie jak kufel ze scenami z życia Jeftego, także z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian (kat. nr 60), należy do grupy najbardziej okazałych i technicznie najdoskonalszych kufli gdańskich o dwuwarstwowym korpusie z repusowaną dekoracją ciągłą na zewnętrznej powłoce.

---

[3] *Biblia Ectypa*…, ilustracja zatytułowana *Homo quidam incipit In latrones*, por.: http://www.artbible.net/3JC/-Luk-0,25_Parable_Good_Samaritan_Bon_Samaritain/slides/16%20WEIGEL%20THE%20GOOD%20SAMARITAN%20B.html.

[4] Znak G 475 B, datowany według inskrypcji na pokrywie puszki z kościoła parafialnego w Pucku (Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, s. 114).

Historia: zakup 2011.

Literatura: *Zamek Królewski* 2011, s. 47; Frąckowska 2013, s. 354, kat. nr XXIII/1.

62 *Kufel*

Robertus Tapke, Królewiec, 1706
srebro, numizmaty; kucie, odlewanie, cyzelowanie, złocenie, bicie
wys. ze sterczyną 15,3 cm, szer. z uchem 16,1 cm, śr. stopy 13,1 cm
znaki na cokoliku naczynia:
1. znak miejski Królewca bity w latach 1705–1720, częściowo czytelny (Scheffler 1983, s. 43, nr 58)
2. znak roczny – litera S z szeryfami na oznaczenie roku 1706 (Scheffler 1983, s. 44, nr 83 a)
3. znak imienny Robertusa Tapke – RT w tarczy
nr inw. ZKW-dep. FTS/768

Cylindryczny kufel na profilowanej, wydatnej stopie, z płaszczem dekorowanym 15 srebrnymi dukatami i półdukatami królewieckimi z 1690, wybitymi w związku z hołdem złożonym przez miasto Fryderykowi III (1688–1701)[1], ozdobionymi wąskim otokiem z zygzakowatego ornamentu. Pokrywa w kształcie płaskiego kapelusza z wprawionym pośrodku dukatem w zygzakowatym otoku; zawias beczkowy z okazałą sterczyną z dwóch wolut dekorowanych liściem. Ucho kute, esowate, z wertykalnym rzędem drobnych pukli, zwężające się ku dołowi, zakończone gładką tarczką. Złocenia położone wewnątrz kufla i pokrywy, na powierzchni ucha, w formie pasa przy brzegu płaszcza oraz na niektórych profilach.

Niewielkie naczynie charakteryzujące się dobrymi proporcjami i oszczędną dekoracją, w partii dyskretnie matowanego płaszcza – poza wprawionymi numizmatami – ograniczającą się do zygzakowatych obramień w typie „wężyka probierczego" wokół monet.

Znaki bite w kolejności i w sposób charakterystyczny dla Królewca, nie są widoczne w całości – rysunek ich w górnej części uległ zamazaniu, zapewne w wyniku naprawy profilu cokolika, jednakże ich autentyczność nie budzi wątpliwości. Litera S pozwala datować kufel precyzyjnie na rok 1706. W zbiorze znaków złotników królewieckich Wolfganga Schefflera (Scheffler 1983) nie figuruje odbitka konkretnej puncyny z tego roku, jednak liternictwo stosowane w tej serii zgadza się z wykrojem litery z omawianego kufla.

Znak z monogramem RT należy wiązać z Robertusem Tapke (Tahpke), złotnikiem i jubilerem czynnym w Królewcu w latach 1706–1743, wcześniej pracującym w Kopenhadze[2]. Scheffler (Scheffler 1983, s. 155) wymienia dziewięć dzieł Tapkego: misę chrzcielną z 1712 w kościele w Borchersdorf, pochodzącą z 1714, misę z pokrywą, na trzech kulistych nóżkach, z barokowymi maskami, owalną terynę (obie w monachijskim handlu antykwarycznym), czarę na stopie z 1720 z prywatnej kolekcji w Grenzach, konew komunijną z 1729 w Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu oraz wymienione u Eugena von Czihaka: dwa kielichy z 1722 z kościoła w Powunden (Chrabowo), kielich z 1729 z Królewca, kielich z 1733 z Leggiten koło Labiawy (Czihak 1903, s. 58–59). Także obecnie w ofercie antykwarycznej znajdujemy przedmioty roboty Tapkego, np. parę odlewanych i starannie grawerowanych łyżek z 1727 w antykwariacie Helga Matzke[3].

Znak imienny na kuflu różni się od znaku warsztatowego Tapkego publikowanego przez Schefflera (Scheffler 1983, nr 298) przede wszystkim kształtem tarczy, nie ma też kropek po literach monogramu. Jednak pole badawcze Schefflera ogranicza się do znanych mu przedmiotów z lat 1712–1733, a więc późniejszych niż oferowany kufel, można zatem uznać, że znak na kuflu, jak wynika ze znaku rocznego, pochodzi z pierwszego roku działalności mistrza, który później w toku swej praktyki warsztatowej zastąpił go nieco innym znakiem imiennym, zachowującym jednak monogram RT.

W zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu znajduje się nieznany Schefflerowi kufel roboty Tapkego, z korpusem z obsydianu oprawionym w srebro, z pokrywą dekorowaną numizmatami z lat 1688–1696, zakupiony od Andrzeja Ciechanowieckiego w 1976 (Fischinger, Nowacki 2000, s. 162).

[1] Patrz: Bahrfeldt 1901, nr 1838 – dukat; nr 1840 – półdukat.

[2] Mistrz w Królewcu od 8 lutego1706, ożeniony z Barbarą Dorotheą, wdową po złotniku Johannie Danielu Lepnerze; zmarł 26 sierpnia1743 (Scheffler 1983, s. 155, nr 213).

[3] https://matzke.ditler.de/wp-content/uploads/paar-loeffel-silber-teilvergoldet.jpg.

Numizmaty na pokrywie wawelskiego naczynia ozdobione są analogicznym zygzakowatym obramieniem jak na prezentowanym kuflu. Znak imienny wybity na wawelskim naczyniu ma również tarczę odmienną niż znak reprodukowany u Schefflera, jednak nie identyczną jak znak na omawianym naczyniu, co zdaje się być zgodne z koncepcją zmian puncyn, ulegających wszak zużyciu w trakcie długiej praktyki warsztatowej.

Dorobek złotnictwa królewieckiego w znacznym stopniu uległ rozproszeniu i unicestwieniu, tak że nawet niewielki zbiór sreber królewieckich w zasobach Zamku Królewskiego na Wawelu dziś stał się „jedną z najzasobniejszych kolekcji tamtejszej sztuki złotniczej" (*Zbiory Wawelskie* 2007, s. 61). Tym bardziej kufel z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian wart jest odnotowania.

Historia: 2016 zakup.

Literatura: niepublikowany.

63 *Para solniczek podwójnych*

Antoni Schönmetzler (czynny przed 1764 – ok. 1778), Warszawa, lata 70. XVIII w.
srebro, kucie, wycinanie, odlewanie, cyzelowanie
Znaki złotnicze bite na dnie koszyczków, na zewnętrznej powierzchni:
1. znak imienny Antoniego Schönmetzlera – monogram ASW
2. znak próby 13 w polu kwadratowym
3. znak próby 2 (cecha mała), bity w probierni warszawskiej w latach 1920–1963, od 1932 cecha używana do oznakowywania wszystkich wyrobów tej próby (Gradowski 2010, s. 315, nr 4)
4. znak lombardowy bity w latach 1922–1963 (Gradowski 2010, s. 316, nr 11)
Znaki złotnicze na dnie pojemników, na zewnętrznej powierzchni:
1. cecha pomocnicza do znakowania podrzędnych części wyrobu (Gradowski 2010, s. 316, nr 9)
1: 8,6 x 13,9 x 9,5 cm
2: 8,6 x 14,2 x 9,5 cm
nry inw. ZKW-dep. FTS/760/1 a-e, ZKW-dep. FTS/760/2 a-e

Para solniczek o dwóch pojemnikach w formie owalnych koszyczków – dwojaków, z uchwytem z wąskiej listwy. Ażurowa ścianka boczna z płaskich, łukowatych, przeplatających się listew, z grawerowanymi rozetkami w miejscu połączeń, ozdobiona pośrodku obiegającą ją, pełnoplastyczną girlandą laurową owijającą się wokół uchwytu koszyczka. Denko pełne, wsparte na czterech wygiętych nóżkach z lwimi łapami, ozdobionych u góry wolutką z akantowym liściem. W ściance górnej, obwiedzionej ornamentem sznurowym, dwa okrągłe otwory na pojemniki na sól, pozostałe dwa trójkątne pola wypełnione ażurową przesłoną z liści akantu. Pojemniki gładkie, w kształcie owalnych głębokich miseczek, pokrywki lekko wysklepione, zwieńczone szyszką, na brzegu dekorowane ornamentem sznurowym.

Solniczki stanowią część nieznanego serwisu srebrnego; brak jakichkolwiek znaków własnościowych i pochodzenie z rynku antykwarycznego nie pozwalają połączyć tych luksusowych przedmiotów z żadną konkretną rodziną polską.

Nazwisko Antoniego Schönmetzlera, złotnika określonego wcześniej przez Bogusława Kopydłowskiego (Kopydłowski 1957, R II, s. 470, 509–512), a później Halinę Lileyko (Lileyko 1979, s. 54) jako „monogramista ASW", autor okazałej wazy na zupę ze zbiorów Muzeum Warszawy (Lileyko 1979, s. 30, kat. nr 3, nr inw. 1565), ustalił Ryszard Bobrow, posiłkując się XIX-wiecznym spisem wcześniejszych archiwaliów, jaki odnaleźli w archiwum kościoła ss. Sakramentek w Warszawie autorzy katalogu zabytków Nowego Miasta w Warszawie (Katalog Zabytków 2001, s. 60). W spisie wymieniono umowę ze złotnikiem Schönmetzlerem z 1768 na przyozdobienie nowego tabernakulum marmurowego[1]. Bobrow powiązał tę informację ze znakiem imiennym ASW na zachowanym do dziś dziele. Ustalił też, że *Famatus Antonius Szeynmecler, aurifex*, wpisany został do Album Civium Starej Warszawy 20 sierpnia 1765, z rekomendacji Johanna Jokwarta[2], oraz odnalazł i udostępnił na potrzeby niniejszej noty informację, że złotnik ów ożeniony był z Katarzyną Kędzierską, która zmarła w 1809, w wieku 77 lat, w domu własnym przy ul. Długiej, nr hip. 577[3]. Tadeusz Marcinkowski w niepublikowanej pracy z 1929 (Marcinkowski 1929) dodaje kilka szczegółów z biografii zawodowej warszawskiego złotnika[4]. Znana Bobrowowi z handlu para lichtarzyków z grawerowaną cyfrą Stanisława Augusta świadczy dobitnie, że złotnik ten musiał pracować dla króla, co potwierdziła analiza zachowanych archiwaliów dotyczących pierwszych serwisów srebrnych monarchy (Saratowicz-Dudyńska 2012, s. 345–353). Najstarsze

[1] Archiwum kościoła ss. Sakramentek w Warszawie, *Kościół i zakrystia*, teczka B, poz. 1; poz. 2: *Specyfikacja srebra, które pobrał pan Schönmetzler.*

[2] AGAD, Album Civium, Warszawa Ekonomiczne 747, s. 140.

[3] AGAD, Archiwum Stanu Cywilnego, cyrkuł IV, sygn. 3, zgony 1809 r., nr 1809.

[4] Na przykład że w 1772 toczyła się sprawa majstra cechowego, określonego w znanych Marcinkowskiemu archiwaliach cechowych jako „mistrz cechowy", przeciw Bandauowi, złotnikowi niecechowemu, o przejęcie czeladników.

rachunki złożone przez złotnika pochodzą z roku koronacji, ostatnie, znane Bobrowowi, z 1778. Jerzy Gutkowski ustalił, że Schönmetzler robił też dla króla garnitury srebrnych guzików, a nawet srebrną obróżkę dla psa[5]. W warszawskim Muzeum Archidiecezjalnym znajduje się kielich roboty Schönmetzlera z herbami Stanisława Augusta, zapewne fundacja królewska dla warszawskiego kościoła Kapucynów.

Schönmetzler wzmiankowany jest w archiwaliach dotyczących serwisu koronacyjnego 19 marca 1764, gdy otrzymuje 45# za prace przy najważniejszych częściach serwisu – *surtout* i terynach, następnie robi dwa koszyki, czyli przedmioty wymagające znacznych umiejętności warsztatowych. Są to: „Dwa Kosze przezroczyste z dwoma podobnymi Blatami, 8 Karafinkami szkła niebieskiego w srebro oprawnymi, i 4 podwójne solniczki z podwóynemi nakrywkami pozłacane"[6]. W 1778 kosze zostały przerobione w sposób, którego archiwalia nie pozwalają prześledzić, jednakże w skład ich nadal wchodzą owe „4 podwóyne solniczki" (Saratowicz-Dudyńska 2012, s. 350). Być może solniczki zakupione na rynku antykwarycznym do kolekcji Fundacji Teresy Sahakian zbliżone są kształtem do owych solniczek z serwisu królewskiego. Schönmetzler, od 1765 mistrz cechu warszawskiego, po wykonaniu prac związanych z pierwszym serwisem nadal pracował dla monarchy, o czym świadczą wzmianki w późniejszych zeszytach wydatków osobistych króla dotyczące roboty kolejnych sreber, stanowiących kontynuację zastawy nazywanej w inwentarzach królewskiego mienia „serwisem srebra nowego".

W zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie znajdują się dwie tace i lichtarzyk roboty Schönmetzlera (kolejno nry inw. ZKW/356, ZKW/4400, ZKW4973), niepowiązane jednakże z fundacjami królewskimi.

---

[5] AGAD, Archiwum Koronne 923, rachunek z grudnia 1766 za 5 tuzinów większych i 5 tuzinów mniejszych guzików srebrnych, rachunek z 31 maja 1768 za guziki do munduru Gwardii Konnej Koronnej, a także srebrną obróżkę dla psa (rachunek z 4 lutego 1766, AK 524, k. 78).

[6] AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego 224, s. 3–32, *Inwentarz Serwisów Starego y Nowego* […] *Zaczęty Dnia 1 Junij Ro: 1765*, patrz: Saratowicz-Dudyńska 2012, s. 350.

Historia: 2012 zakup w domu aukcyjnym Ostoya w Warszawie.

Literatura: niepublikowane.

64 *Puszka toaletowa*

Józef Skalski, Warszawa, ok. 1800
srebro kute, odlewane, cyzelowane, złocone
wys. 6,1 cm, śr. 5,7 cm
sygn.: znaki złotnicze na dnie pojemnika, od spodu:
1. znak imienny Józefa Skalskiego: *Skalski* w polu prostokątnym z zaokrąglonymi narożami
2. znak próby srebra 12 w polu kwadratowym z zaokrąglonymi narożami
3. znak próby srebra 750, bity na terenie byłego ZSRR
nr inw. ZKW-dep. FTS-761/ab

Niewielka, gładka, cylindryczna puszka toaletowa z płaską, okrągłą pokrywą ozdobioną nakładaną rozetą o 16 lancetowatych płatkach z grawerowanymi żyłkami i łezkowatymi zagłębieniami, zwieńczoną uchwytem w formie pąka kwiatu lotosu. Wnętrze pojemnika i pokrywy oraz oddzielony profilem z dwóch wałeczków brzeg pojemnika – złocone. Na płaszczu pojemnika grawerowana dedykacja cyrylicą, kursywą: *Ф. Б./ 1ᵉᵒ мая/ 1941/ Б. Г.*

To skromne w formie, niewielkie naczynie, zapewne fragment większego serwisu toaletowego, jest dość typowe dla okresu, w którym powstało, i dla twórczości tego aktywnego warszawskiego złotnika.

Józef Skalski, czynny od ok. 1790 i notowany jeszcze w 1810, prowadził pracownię na ul. Długiej 557. W taryfie podatkowej w 1792 w gospodarstwie wykazał dwóch mężczyzn, zapewne czeladników. W 1794, jak wielu patriotycznie nastawionych rzemieślników, zgłosił akces do powstania kościuszkowskiego. W 1808 złożył przysięgę na wierność Fryderykowi Augustowi jako księciu warszawskiemu (Lileyko 1979, s. 72), a w 1810 wymieniony został w archiwaliach cechu krakowskiego jako podstarszy cechu warszawskiego (Myśliński 2016, s. 47). Wśród jego klientów znalazł się Stanisław Kostka Potocki, dla którego w latach 1801–1807 robił srebra, głównie stołowiznę (w: Lileyko 1979, s. 72, wymieniony jako jeden z sygnatariuszy listu w sprawie stołecznego jubilera Jana Richtera, pragnącego uprawiać zawód w Krakowie). Halina Lileyko za Bogusławem Kopydłowskim (Kopydłowski 1957, s. 470, 520–524) przypisuje mu oprócz znaków *Skalski* także znaki imienne IS (Lileyko 1979, s. 73), z czym nie zgadza się Ryszard Bobrow (Bobrow 1991, nota biograficzna przy kat. nr. 167). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się 10 sreber sygnowanych *Skalski*, spośród których Bobrow omawia 5: wysmakowaną w proporcjach i rysunku tacę z galeryjką z ażurowego meandra, parę łyżeczek z dekoracją w formie plastycznego liścia, owalną, gładką cukiernicę o szlachetnych proporcjach – wszystkie z lat 1790–1795, kolisty półmisek – pozostałość serwisu rodziny pieczętującej się herbem Łodzia z lat 90., oraz półowoidalną wazę do zupy na gładkiej stopie, z wysokimi taśmowymi uchami i rozetą z liści w zwieńczeniu pokrywy z ok. 1800 (Bobrow 1991, kat. nry 167–171, odpowiednio nry inw.: SZM 5497, SZM 7875, SZM 1295, SZM 2107, 183494 MN).

W zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie przechowywane są trzy srebra jego roboty z lat 1790–1795: okrągła taca z wiankiem perełkowania na brzegu, ośmioboczny talerz i wyjątkowa w złotnictwie warszawskim, niezwykle okazała waza na zupę z figurami dwóch dźwigających ją atlantów, na podstawie wspartej na lwich łapach, ozdobionej fryzem z neogotyckich łuków (odpowiednio nry inw.: ZKW/4215, ZKW/254, ZKW/2575/ab).

Historia: zakup 2014.

Literatura: niepublikowana.

Ф. Б. 1го мая 1941г.
Б. Г.

65 *Moździerz*

Aelbert Hachman, Kleef, Niderlandy, 1550
brąz, odlewanie, cyzelowanie
wys. 10,3 cm, śr. górna 6,7 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/693

Moździerz o prostym korpusie, z szerokim, dzwonowatym, profilowanym kołnierzem, lekko wybrzuszonym w środkowej partii, na profilowanym, rozszerzającym się cokoliku. Na kołnierzu nieco zagłębiony fryz z napisem gotycką teksturą i datą: INT/ JAER/ ONS/ HEREN/ M/ CCCCC/ L (Roku Pańskiego 1550), z przerywnikami w postaci rozet, figurki zająca, dwóch męskich głów w fantazyjnych czapkach i krzyżyka. W dolnej partii płaszcza fryz z odwróconych arkadek z maswerkami i kwiatonami w zwieńczeniu słupków; w górnej tarcza ze skrzydlatymi trzymaczami. Uchwyty półkoliste, w formie głów smoków połączonych prętem.

Moździerz, choć niesygnowany, można na podstawie analogii formalnych z dużym prawdopodobieństwem przypisać Aelbertowi Hachmanowi z Kleef[1]. Nieliczne referencje archiwalne opisują go jako uznanego odlewnika dział, dzwonów, moździerzy i naczyń, czynnego w latach 1518–1559, którego działalność kontynuował syn Willem (czynny 1560–1615). Zachowane sygnowane dzieła pozwalają określić cechy stylowe jego moździerzy i w konsekwencji atrybuować mu dzieła niesygnowane. Dirk Arnold Wittop Koning (Wittop-Koning 1989, s. 104) sprowadza je do trzech najczęściej występujących elementów dekoracji: tarczy z aniołami jako trzymaczami, tarczy z lwem i zającem, fryzu z gotyckich łuków. Bernard Descheemaeker (Descheemaeker 2012, s. 9) dorzuca do nich przerywniki w inskrypcjach w postaci zajęcy, psów, kurcząt, gwiazd, rozet, syren. Omawiany moździerz prócz fryzu z gotyckich odwróconych maswerków z kwiatonami, tarczy z trzymaczami w formie uskrzydlonych postaci oraz przerywników – w tym przypadku nie tylko rozet, zająca, krzyżyka, ale też dwóch groteskowych główek w fantazyjnych beretach – ma również specyficzny kształt z wysklepionym cokolikiem i uwypukloną partią fryzu na kołnierzu, występujący w sygnowanych dziełach Hachmana, oraz charakterystyczne uchwyty w kształcie głów smoków. Najbliższą analogię dla moździerza z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian stanowi moździerz z Victoria and Albert Museum (Wittop Koning 1989, il. 151, s. 104) z 1545, zbliżony w kształcie, z fryzem maswerkowym, tarczą ze skrzydlatymi trzymaczami i analogicznymi uchwytami, oraz moździerz z rynku antykwarycznego, z datą 1559, różniący się brakiem fryzu z maswerków i nieco odmiennymi uchwytami, choć także dekorowanymi smoczymi głowami[2]. Model zapewne cieszący się popularnością, przejęty został przez syna, co było powszechne w praktyce warsztatowej. Znane są podobne moździerze z jego sygnaturą z lat 60. i 70.[3], trzeba jednak podkreślić, że data na omawianym moździerzu wyklucza autorstwo Willema, którego pierwsze datowane dzieła pochodzą z ok. 1560.

---

[1] O Aelbercie i Willemie Hachmanach: Guido de Werd (de Werd 1988, s. 474–481), wcześniej Alex Dorgelo (Dorgelo 1965), także Dirk Arnold Wittop Koning (Wittop Koning 1989, s. 104) oraz – w związku z wystawieniem na aukcji dwóch prawie identycznych moździerzy Aelberta – Bernard Descheemaeker (Descheemaeker 2012, s. 8–9; http://www.worksofart.be/nieuwsbrieven/nieuwsbrief17).

[2] Auktionshaus Hempel, aukcja z 7 grudnia 2010 (https://www.hampel-auctions.com/a/Seltener-Hachmann-Moerser.html?a=108&s=525&id=539170).

[3] Za: Wittop Koning 1898, s. 104, a także moździerz z Rijksmuseum (BK-NM-4648), z datą 1564, bardzo zbliżony do omawianego, z identycznymi uchwytami, dekoracją z tarczą i uskrzydlonymi trzymaczami oraz charakterystycznymi przerywnikami w inskrypcji.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

66 *Moździerz*

Niderlandy, 1587
brąz, odlewany, cyzelowany
wys. 16 cm, śr. górna 12,7 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/697

Moździerz okrągły, o korpusie nieco zwężającym się do dołu, na profilowanym cokoliku, z dwoma wydatnymi, wertykalnymi uchami w formie prostokąta z zaklęśniętym lekko jednym bokiem. Na wydatnym, rozchylonym kołnierzu, w zagłębionym fryzie, oddzielone rozetami słowa inskrypcji: SOLI/ DEO/ GLORIA i data 1587. Płaszcz ozdobiony szerokim fryzem, pokrytym półplastyczną dekoracją złożoną z dwóch identycznych raportów z wici kwiatowej, z wplecioną centralnie postacią przykucniętego, ukazanego frontalnie fauna z szeroko rozstawionymi nogami, trzymającego w wyciągniętych rękach liść palmowy i wieniec.

Na dnie naczynia czarną farbą numer: 291.

Na aukcji w amsterdamskim salonie Christie's w 2010[1] wystawiono bardzo zbliżony moździerz, określony jako „prawdopodobnie holenderski lub niemiecki, około 1576", z tym samym napisem: SOLI DEO GLORIA, oddzielonym rozetami, z datą 1576. Płaszcz naczynia zdobi taki sam pas plastycznego ornamentu, złożony z przykucniętych, frontalnie ukazanych faunów, wplecionych w identyczną kwitnącą wić roślinną. Egzemplarz ten wyposażony jest w identyczne, prostokątne, wertykalnie osadzone uchwyty z pionowym bokiem lekko zaklęśniętym. Cokolik obu naczyń składa się z analogicznych profili, ze środkowym ćwierćwałkiem nadającym mu charakterystyczną miękkość. Moździerze różnią się nieco wymiarami: moździerz ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian jest większy, ten oferowany w Christie's ma wys. 10,2 cm i śr. 11,2 cm. Płaszcz naczynia oferowanego na aukcji jest zakomponowany nieco inaczej: o ile fryz w naczyniu ze zbiorów Fundacji jest umieszczony pośrodku pomiędzy dwoma gładkimi pasami u góry i dołu, o tyle w naczyniu z Christie's reliefowa dekoracja sięga cokolika, pozostawiając szeroki gładki fryz tylko u góry. Zabieg ten powoduje, że naczynie z Christie's robi wrażenie smuklejszego, tym bardziej że górny fryz dodatkowo zdobi jeszcze jeden profil w postaci ćwierćwałka. Jednakże analogie pomiędzy naczyniami są uderzające i, jak sądzę, można postawić hipotezę o pochodzeniu obu przedmiotów z tego samego warsztatu oraz zawęzić obszar ich powstania do terenu Niderlandów. Cytat zdobiący kołnierz w formie rozwiniętej brzmi: *Soli Deo honor et gloria* (Bogu samemu – cześć i chwała) i pochodzi z pierwszego listu do Tymoteusza (1,17). *Soli Deo* jest jednym z pięciu filarów wiary protestanckiej obok *sola fide*, *sola gratia*, *sola scriptura* i *Solus Christus*. Cytat SOLI DEO GLORIA pojawia się także we fryzach moździerzy o innej dekoracji i nieco późniejszych, choć o zbliżonej sylwecie, jak np. datowany na 1621 moździerz roboty Henricka Wegewarta młodszego z Deventer w Niderlandach, czynnego 1604–1621 (Wittop Koning 1989, s. 31), wystawiony na wspomnianej amsterdamskiej aukcji[2]. W zbiorach Rijksmuseum znajduje się moździerz z tą samą inskrypcją na kołnierzu, o nieco odmiennej, dwustrefowej dekoracji płaszcza, pozbawiony uchwytów, zachowujący jednak analogiczną sylwetę, roboty Cornelisa lub Dirka Ouderogge z Rotterdamu z 1637[3].

---

[1] Christie's, Amsterdam, 21–22 września 2010, *The Decorative Arts Sale* (Sale 2855, poz. 202), http://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-bronze-mortar-probably-dutch-or-german-5350030-details.aspx.

[2] Christie's, Amsterdam, 21–22 września 2010, *The Decorative Arts Sale* (Sale 2855, poz. 221).

[3] Rijksmuseum, http://www.europeana.eu/portal/pl/record/90402/BF3E8156EB.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

GLORIA

67 *Lichtarz*

Niderlandy, XV/XVI w.
mosiądz; odlewanie, polerowanie, toczenie
wys. 33 cm, śr. stopy 15,6 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/682

Lichtarz na okrągłej, profilowanej, 3-stopniowej stopie, z prostym, cienkim trzonem, z płaskim, lecz wydatnym pierścieniem pośrodku. Głęboka profitka w formie odwróconego kapelusza, przeznaczona na spływający wosk, mieści zamocowany pośrodku wysoki, gruby, stożkowaty kolec na świece.

Pod stopą czerwoną farbą namalowany numer: 413.

O ile w lichtarzach z tulejką możliwe było używanie tańszych świec łojowych, o tyle lichtarze z kolcem wymagały luksusowych, twardszych i sztywniejszych świec woskowych. Większe lichtarze z kolcem użytkowano przede wszystkim w kościołach, mniejsze wykorzystywane były także w zamożnych domach, czego dowodzi zachowana ikonografia.

Bliski omawianemu egzemplarzowi pod względem formy (charakterystyczna stopa z szerokim, niskim kołnierzem i prawie pionowym fryzem powyżej, profilowany uskokowo dół trzonu), lecz wyposażony w trzy nóżki w kształcie leżących lwów jest lichtarz z Rijksmuseum (nr BK-MN-2397), szeroko datowany na ok. 1400–1525, czy lichtarz z Victoria and Albert Museum (nr 1064-1904), określony jako pochodzący z Flandrii, z pocz. XVI w.

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

68 *Lichtarz*

Niderlandy, XV/XVI w.
mosiądz; odlewanie, polerowanie, toczenie
wys. 28,2 cm, śr. stopy 12 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/683

Lichtarz na okrągłej, wysokiej, profilowanej stopie, o okrągłym, krótkim trzonie z trzema wałeczkowatymi profilami w połowie wysokości. Profitka okazała, w formie odwróconego kapelusza o średnicy prawie identycznej jak średnica stopy, kolec masywny, niezbyt wysoki, w formie stożka.

Lichtarz ten składa się z podobnych elementów jak lichtarz z kat. nr. 67, jednakże krótki, gruby trzon z trzema wydatnymi profilami w połowie wysokości, a także stosunkowo niski i gruby kolec powodują, że robi wrażenie znacznie bardziej przysadzistego.

Typ lichtarza z kolcem, wysklepioną stopą i szerokim, krótkim, segmentowanym trzonem, często wsparty na trzech nóżkach w formie leżących lwów, produkowany był w wielu ośrodkach europejskich, w tym także Niderlandach. Charakteryzował się przysadzistością, ale także stabilnością. W zbiorach publicznych zachowało się nieco przykładów lichtarzy tego typu, np. dwie pary w zbiorach Victoria and Albert Museum (M.19-1919, 476&A-1907).

Historia: pochodzi z kolekcji Teresy Sahakian.

Literatura: niepublikowany.

69 *Strzelba*

Andrzej Kownacki (czynny od ok. 1766 do ok. 1796), Warszawa, po 1781
stal, złoto, srebro, drewno orzechowe, róg; kucie, grawerowanie, inkrustacja, techniki rusznikarskie, stolarskie
dł. 138 x 6,4 cm, dł. lufy 98,5 cm
sygn.: KOWNACKI ARQUEBUSIER/ du ROI A WARSOVIE
nr inw. ZKW-dep. FTS/752

Strzelba myśliwska o niegwintowanej lufie, w części dennej oktogonalnej z bitym znakiem wytwórcy: BUS/TIN/DUI w tarczy pod koroną, w otoczeniu nabijanych lilii i krzyża; część gładka ozdobiona opaską z grawerowanych liści i motywem nabijanej złotem lilii. Na warkoczu korka lufy grawerowane motywy roślinne. Za warkoczem srebrna tarczka z grawerowanymi inicjałami właściciela *BJR*. Zamek skałkowy przedniosprężynowy typu francuskiego, z grawerowaną sygnaturą na płycie: KOWNACKI ARQUEBUSIER/ du ROI A WARSOVIE. Na kabłąku spustu grawerowana scenka myśliwska w krajobrazie, przy tylnym wygięciu – motyw słońca. Przy kabłąku nakładka wycięta w trzy zmniejszające się grawerowane kampanule i delfina. Podobny, choć mniejszy w skali motyw zdobi łoże lufy. Kontrblacha w formie grawerowanej gałązki kwiatowej; pobojczyk drewniany zakończony rogową okładziną, z drugiej strony pobojczyka grajcar; uchwyt na lufie do flintpasa; stopa wklęsło wygięta, ze stalowym okuciem i warkoczem zachodzącym na wierzch kolby. Warkocz grawerowany: domek i dwie kaczki.

Znakomita, luksusowa, wykonana z wielką starannością strzelba jest dziełem Andrzeja Kownackiego, najważniejszego rusznikarza czasów Stanisława Augusta, którego życie i dzieło opracował ostatnio Rafał Mroczek (Mroczek 2014, s. 263–286, szczególnie s. 277–278; wcześniejsza literatura: Gutkowski 2011, s. 323–324; Zahorski 1968–1969, s. 583–584). Urodzony zapewne w 2. ćwierci XVIII w., przez 20 lat kształcił się i pracował w Liége, Saint-Étienne, być może w Suhl, a następnie, po okresie terminowania u Monsieur Charliera na rue Dauphine w Paryżu, przejął jego warsztat (jak można przypuszczać, ożeniwszy się z wdową) i uzyskał tytuł rusznikarza księcia Condé. Od 1781 pozostawał w służbie Stanisława Augusta jako rusznikarz i opiekun kolekcji broni króla, w której inwentarzach znajdujemy strzelby i pistolety z jego sygnaturą, a w rachunkach królewskich potwierdzenie zapłaty za reperację zbroi na jeźdźca i konia (Gutkowski 2011, s. 325). Od 1788 energiczny organizator i dyrektor królewskiej fabryki broni w Kozienicach; w latach 1791–1792 na zlecenie Rzeczypospolitej kupował także broń za granicą. W czasie powstania kościuszkowskiego, po zniszczeniu fabryki kozienickiej, został powołany do organizacji warsztatów naprawczych broni w Warszawie (działających od lipca 1795), wykazując się niezwykłym talentem organizacyjnym i kładąc wielkie zasługi na polu wyposażenia wojsk powstańczych w broń. Po powstaniu otrzymał od króla gratyfikację w postaci narzędzi i urządzeń pozostałych po tym przedsięwzięciu, a dzięki protekcji królewskiej w 1796 – posadę dyrektora w rosyjskiej fabryce broni w Krzemieńczuku na Ukrainie (Mroczek 2014, s. 276, Korespondencja Stanisława Augusta 9 b, k. 94). Data śmierci tego znakomitego rusznikarza pozostaje nieznana.

Mroczek zestawia znane egzemplarze broni sygnowane przez Kownackiego: jednolufowa strzelba myśliwska ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, nr inw. 3551 MWP (patrz: Kobielski 1975, ryc. 80; Mroczek 2014, s. 279, poz. 2), dubeltówka ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK-V-1429 (patrz: Kobielski 1975, ryc. III, IV; Mroczek 2014, s. 279, poz. 3), strzelba myśliwska nr inw. 3.O. No 44 (Tarasiuk 1972, nr 274; Mroczek 2014, s. 280, poz. 4) i para pistoletów skałkowych, nry inw. 3.O. No 144, 5999 (Tarasiuk 1972, nry 452–453; Mroczek 2014, s. 281, poz. 8), ze zbiorów Ermitażu, dwie strzelby i para pistoletów w handlu antykwarycznym: strzelby – dom aukcyjny Mathias, marzec 2010 (Mroczek 2014, s. 280, poz. 6) oraz dom aukcyjny Czerny, listopad 2012 (Mroczek 2014, s. 280–281, poz. 7); pistolety: dom aukcyjny Thierry de Maigret, kwiecień 2014 (Mroczek 2014, s. 281, poz. 8). Z działalnością Kownackiego w Kozienicach wiążą się: sztucer z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (Matuszewski 1995, s. 293–317) i para pistoletów w Zamku Królewskim w Warszawie (Jagodziński 1993, s. 37–38; *Stanisław August, ostatni król Polski* 2011, kat. nr 213 (nota: Ryszard Matuszewski).

Historia: na aukcji w Czerny's International Auction House, 9 listopada 2011, poz. 763; 2012 zakup od firmy Callisto Fine Arts z Londynu.

Literatura: niepublikowana.

Zegary

70 *Zegar wieżyczkowy*

Johann Wüttkei, Wrocław, 1657 – ok. 1670
drewno, mosiądz, stal; odlewanie, grawerowanie, polerowanie, wycinanie, toczenie, złocenie
wys. 51,5 cm; podstawa 32,8 x 25,1 cm
sygn.: *Johan Wüttkei/ ABreslau*
nr inw. S-777

Zegar wieżyczkowy dwustronny, o dwóch sprzężonych tarczach, frontowej z jedną wskazówką godzin i półgodzin oraz tylnej z trzema wskazówkami pokazującymi godziny, minuty i dni miesiąca, połączonej z tarczą faz księżyca i kalendarzem lunarnym; o ośmiodniowej pojemności chodu; bijący godziny i kwadranse w układzie *grande sonnerie*.

Mechanizm o dwóch oddzielnych częściach. W korpusie zegara pełnopłytowy mechanizm główny z sekcjami chodu i bicia, przy czym (patrząc od strony tarczy z sygnaturą) sekcja bicia umieszczona z lewej strony, sekcja chodu z prawej; płyty połączone filarkami w kształcie tralek o ośmiograniastych trzonach z zakończeniami w formie zdwojonych baz, z mosiężnymi nakrętkami w formie rozetek przed płytami. Obie sekcje mechanizmu głównego z bębnami napędowymi połączonymi ze ślimakami wyrównawczymi łańcuszkami Galla; ślimaki mosiężne, koła napędowe na ich osiach stalowe; przy obu ślimakach sprężynowe stalowe ograniczniki naciągu. Sekcja chodu taktowana poprzez koło koronowe wychwytem szpindlowym; wychwyt z mosiężnym kołem o 17 zębach, oś palet pozioma, połączona ze stalowym trójramiennym balansem ze stalowym włosem, pracującym w płaszczyźnie pionowej, umieszczonym pośrodku przed tylną płytą; rozbudowana przekładnia wskazań usytuowana wokół osi wskazówki godzinowej przed przednią płytą, druga przed tylną. Sekcja bicia godzin i kwadransów o dwóch mosiężnych kołach zapadowych typu paryskiego, osadzonych na mniejszych stalowych kołach zębatych umieszczonych wraz z zapadkami przed przednią płytą. Obie zapadki połączone z umieszczonymi pomiędzy płytami mosiężnymi ażurowymi przeciwwagami dekorowanymi grawerowaną wicią kwietną z tulipanami; przy nich masywne hamulce bicia – przy biciu kwadransów hamulec z dwoma sześciobocznymi mosiężnymi obciążnikami na wspólnej osi, analogiczny – z mniejszymi obciążnikami przy biciu godzin. Stalowe młoteczki uderzające od wewnątrz w dwa spiżowe dzwonki o różnej średnicy umieszczone pod zwieńczeniem, na wysokości ażurowego fryzu korpusu – z lewej większy dzwonek bicia godzin, z prawej kwadransowy.

Mechanizm główny osłonięty dwiema dodatkowymi mosiężnymi płytami: od góry płyta stanowiąca zarazem gzyms korpusu i podstawę wsporników dzwonków, u dołu zaś płyta przy styku korpusu zegara z drewnianą podstawą.

W podstawie wbudowana przystawka powtarzania wybijania godzin po biciu kwadransów, przymocowana do dolnej płyty osłonowej – pełnopłytowa, o napędzie sprężynowym z bębnem połączonym łańcuszkiem Galla ze ślimakiem wyrównawczym, sterowana kołem zapadowym typu paryskiego, wyzwalana dźwignią połączoną z sekcją bicia mechanizmu głównego. Zegar najpierw wybija kwadranse, następnie powtarza ostatnią godzinę na małym dzwonku przystawki, o pełnych godzinach wybija cztery kwadranse, a następnie godzinę na największym, godzinowym dzwonku.

Czopy napędowe umieszczone od strony przedniej, chodu i bicia – w otworach na obrzeżu pierścienia cyfrowego, przystawki – w otworze w podstawie.

Podstawa drewniana, wsparta na czterech uskrzydlonych lwich łapach z brązu złoconego, stojących na niskiej, kwadratowej plincie, profilowana kolejno uskokiem z ćwierćwałkiem, szeroką skocją, podwójnym uskokiem, gładkim fryzem, gzymsem i piętką. Od spodu podstawy prostokątna blacha z czterema śrubami spajającymi podstawę z korpusem.

Korpus prostopadłościenny z tarczami od frontu i tyłu, okienkami po bokach, flankowany wysmukłymi toskańskimi kolumienkami na narożach, wspartymi na wysokich ogzymsowanych cokołach, zamknięty gzymsem, dźwigającym ażurowy fryz z motywem wici roślinnej; na osi kolumn cylindryczne, profilowane cokoliki dźwigające sterczyny złożone z kielicha, dysku i kolumienki. Ażurowe zwieńczenie korpusu złożone z dwóch kondygnacji tralek dźwigających płaską płytę, na której kolejna kondygnacja podtrzymująca daszek o połaciach wygiętych w ośli grzbiet, z ażurowej wici roślinnej

z motywem tulipanów i peonii, od frontu i tyłu z wplecioną, leżącą hermą męską w hełmie z pióropuszem; u szczytu grawerowana główka anielska; na bocznych połaciach symetryczna wić z tulipanami wyrastająca z kwiatu; w zwieńczeniu figurka nagiego putta w kontrapoście, esowato wygiętego, dzierżącego w uniesionej prawej ręce nieokreślony przedmiot.

Ściany korpusu dekorowane grawerowaną symetryczną wicią roślinną z tulipanami i piwoniami, liliami, margerytkami i głowami smoczymi. Od frontu, w dolnej partii, wydzielony wąskim fryzem z rozet, pas grawerowanej dekoracji ze sceną polowania na dziki: dwóch myśliwych z oszczepami, dwa dziki i atakujące je trzy psy na tle krajobrazu z zameczkiem za murami i drzewami.

Tarcza frontowa z nałożonym pierścieniem z profilowanym otokiem, z podziałką godzinową i kwadransową od wewnątrz, z rzymskimi cyframi godzin, półgodzinami zaznaczonymi stylizowanymi lilijkami i skalą kwadransową od wewnątrz. W polu środkowym szeroka bordiura z grawerowaną symetryczną wicią kwiatową ze słonecznikami, tulipanami i fiołkami, z uskrzydloną główką anielską u góry; u dołu, w owalnej rezerwie, sygnatura *Johan Wüttkei/ ABreslau*; wewnątrz bordiury podziałka dni miesiąca z cyframi arabskimi, okalająca umieszczony pośrodku, wokół osi wskazówek, grawerowany krajobraz z łódeczką na rzece otaczającej zamek z wysoką wieżą i oddzielającej go od miasta, w tle wysokie góry. Dwa otwory naciągowe po bokach; wskazówki: godzinowa mosiężna złocona z ramieniem i przeciwwagą w formie esownic z wici roślinnej, ze skręconym ostrzem, pod nią znacznie mniejsza wskazówka dni miesiąca – stalowa, oksydowana, z półesownicą z wici ze skręconym grotem wydzielonym beleczką; oś wskazówek ozdobiona rozetką.

Ściana tylna korpusu zegara z okrągłą tarczą o pierścieniu cyfrowym analogicznym do frontowego, lecz poprzedzonym otokiem z podziałką minutową z rzymskimi cyframi kwadransów i arabskimi cyframi minut, w dolnej części obwiedziona bordiurą z ornamentem sznurowym, z grawerowanym krajobrazem z dwiema wyspami połączonymi mostem, po którym przechodzą dwie zakapturzone postaci; na wyspie po lewej zameczek, po prawej kościół, w tle kolejna wysepka z zabudowaniami oraz odległe góry. W górnej części pola łukowate okno kalendarza lunarnego, ze wskaźnikiem pod cyfrą 12, w nim – tarcza faz księżyca obejmująca dwa cykle ze zdwojoną podziałką 1–29 i dwiema twarzami księżyca na tle gwiaździstego nieba. Wskazówka godzinowa analogiczna do wskazówki z tarczy frontowej, minutowa oksydowana, o długim ramieniu wychodzącym z ażuru z wici, z wydzielonym grotem i przeciwwagą z wici. U dołu pod tarczą, w narożach, w profilowanych otokach, po lewej – prostokątne okienko ze wskaźnikiem niemieckich nazw dni tygodnia i ich symbolami, po prawej – tarczka pojemności chodu z arabskimi cyframi 1–8, oksydowaną wskazówką z wrzecionowatym ostrzem, z grawerowaną rozetą pośrodku. Nad tarczą półkolisty otwór z ażurową osłoną z symetrycznej wici roślinnej z kwiatami, ujętą szerokim profilowaniem, od zewnątrz przesłoniętą szybką. Po obu bokach korpusu prostokątne drzwiczki zamknięte łukiem nadwieszonym, przeszklone, w obramieniu z ornamentu sznurowego. W dolnych partiach ścian bocznych grawerowane scenki: na lewej siedząca pod drzewem para w strojach z połowy XVII w., na tle jeziora z wyspą i miasteczka, na prawej – siewca i oracz z parą wołów i radłem, z drzewami po bokach i ptakami. Cyfry i podziałki obu głównych tarcz oraz plakietki z nazwami dni tygodnia, a także tło nieboskłonu pierwotnie wypełnione czarną pastą.

Dane biograficzne zegarmistrza zestawione jeszcze przez Erwina Hintzego i zachowane w tzw. kartotece Hintzego, przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu[1], pozwalają określić właściwe ramy czasowe powstania zegara.

Zegarmistrz, którego nazwisko pisano także w formie Wotke, Wotky, Wutcke, Wutke, Wutky, Wüttkÿ (co wynika zapewne z prób oddania jego słowiańskiego brzmienia), był synem rymarza Balthasara z „Turnach a.d. Iser in Böhmen" (zapewne Turnau, obecnie Turnov w północnych Czechach, u podnóża Karkonoszy). 20 sierpnia 1657 poślubił Rozynę (Rosine), wdowę po zegarmistrzu Salomonie Majusie (określonym jako *Kleinuhrmacher*), a więc zapewne przed tą datą był już mistrzem. 12 października 1668 określono go jako starszego cechu zegarmistrzów małych, dodając przy tym, że jego żona była

[1] Uprzejmie odszukane przez dr. Roberta Hesia z Muzeum Narodowego we Wrocławiu i udostępnione na potrzeby tej publikacji, za co wyrażamy serdeczne podziękowanie.

córką urzędnika miejskiego (*des städt. Rentkammerbeamten*) Caspara Reußnera. 18 marca 1672 wzmiankowany z powodu śmierci żony jako Hans Wotke, starszy zegarmistrzów małych. 25 kwietnia 1673 w kościele św. Jadwigi w Brzegu poślubia wdowę Elisabeth Priebus (zm. 30 czerwca 1681). Archiwalia notują śmierć Johanna Wotky, starszego cechu zegarmistrzów, w 1691, natomiast w 1729 wzmiankowana jest śmierć Susanny z domu Hantzkin, określonej jako wdowa po Johannie Wutke, zmarłej w wieku 66 lat, pochowanej w kościele św. Barbary. Nie można wykluczyć, że była to trzecia żona mistrza. Przyjmując, że cały czas mamy do czynienia z tą samą osobą, można stwierdzić, że okres jego aktywności obejmuje 34 lata.

Znane są nam trzy prace tego wrocławskiego zegarmistrza, powiązane ze sobą stosowanymi zdobieniami w obudowach. Pierwsza z nich to zegar kaflowy z kolekcji Museum Victoria w Melbourne, czterograniasty, sygnowany *Johann Wüttkÿ*, datowany na ok. 1680, ze wskazówką podobną do zegara z Fundacji, z wczesną formą koka typu angielskiego z ażurem w tulipany; pośrodku tarczy z ażurem z tarczą budzika[2]. Drugi to zegarek kieszonkowy z repetycją, w ażurowej kopercie z motywem ptaków adorujących drzewo życia, ze srebrną tarczą i mechanizmem sygnowanym *Johann Wutky*, datowany na ok. 1675–1680, pochodzący z kolekcji Johna Pierponta Morgana, znany już Granvillowi Hugh Bailliemu (Baillie (b.d.), s. 351), wymieniony także przez Jürgena Abelera, który datował go na koniec XVII w. (Abeler 1977, t. 3, s. 672). Zegar ten należy dziś do zbiorów Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku[3]. Trzecim jest omawiany tu zegar wieżyczkowy z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, określany w dawnej literaturze jako stołowy, sygnowany *Johann Wüttkei ABreslau*. Zegar ten pojawił się po raz pierwszy w katalogu aukcji berlińskiego Rudolph Lepcke's Kunst-Auctions-Haus, z 3 grudnia 1929[4], w którym zamieszczono jedną fotografię z krótkim opisem: „Zegar renesansowy. Wykonany z brązu złoconego, na stopach z brązu złoconego w formie łap z pazurami, i na drewnianym cokole z grawerowanymi srebrnymi okuciami. Dwa cyferblaty wskazujące godziny, kwadranse, dni tygodnia i fazy księżyca. Bogato grawerowany w wić, krajobrazy, przedstawienia figuralne. Na jednym cyferblacie sygnatura: *Johan Wüttkei a Breslau*. Koniec XVI w." Nasza wiedza o późniejszych losach zegara ogranicza się do informacji uzyskanej od pani Elżbiety Sturm, która nabyła go w latach 90. XX w. bezpośrednio z kolekcji Leopolda i Antoinette (z domu Pick) Bloch-Bauerów. Po 1929 zegar poddany został gruntownej restauracji, w czasie której dokonano istotnych zmian w jego mechanizmie i dekoracji. Fotografia jednej ściany zegara w katalogu aukcji z 1929 pozwala przeanalizować niektóre z nich. Przede wszystkim zlikwidowano widoczne na fotografii wahadło prętowe z okrągłą, grawerowaną lub ażurową soczewką, połączone z osią palet wychwytu osadzoną w półmostku zamocowanym przed półkolistą, grawerowaną zasłonką powyżej tarczy faz księżyca (dziś wypełnionej ażurem i przeszklonej). O ile można sądzić z fotografii, przesłonka miała w górnej części półkoliste wycięcie z nieznanym wskaźnikiem, być może nieboskłonem połączonym z wahadłem i, zapewne, kołyszącym się w takt jego ruchów. Profilowane obramienie półkolistego pola zamocowane było dwiema śrubkami, co każe przypuszczać, że obecne obramienie może być kopią wcześniejszego. Należy podkreślić, że sposób zamocowania wahadła na prostym mostku nieposiadającym żadnych ozdób wskazuje na wtórność tego rozwiązania. Po 1929 pole to przeszklono, dorobiono ażurową przesłonę, a za nią zamontowano balans, zapewne uważając, że takie właśnie było pierwotne rozwiązanie. Zniknęła widoczna na fotografii z 1929 złocona wskazówka minutowa, zastąpiona obecnie oksydowaną stalową, a na tarczce rezerwy chodu pojawiła się mała wskazówka.

Zmiany dokonano również w zwieńczeniu obudowy. Ażurowy daszek zegara w stosunku do stanu z 1929 obrócono o 180 stopni; wieńczył go wówczas pusty postument, dziś stoi na nim dobrana później figurka nagiego chłopca[5]. Na zdjęciu brakuje także jednej tralki z pierwszej kondygnacji od

[2] Museum Victoria w Melbourne, dar zegarmistrza Josepha Lowy'ego z 1972; https://collections.museumvictoria.com.au/items/398011

[3] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/194116; nr inw. 17.190.1523.

[4] Rudolph Lepcke's Kunst-Auctions-Haus, *Gallerie eines Wienner Sammlers*, 3 grudnia 1929, s. 33, poz. kat. 46, il. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lepke1929_12_03/0035?sid=f208d2e6bb83aea4b9fc9ed8590c44bb.

[5] Figurka nagiego chłopca, w charakterystycznej pozie z jedną ręką uniesioną, a drugą opuszczoną (z kiścią winogron?), znajduje analogie w zwieńczeniach zegarów wieżyczkowych z Augsburga z pocz. XVII w.

frontu, która została także uzupełniona, natomiast widnieją cztery duże tralki w narożach płyty pomiędzy kondygnacjami, dziś nieistniejące, co więcej, w miejscu, w którym musiały być zamocowane do płyty, brak otworów, co sugeruje wymianę całej płyty. Ponieważ nie zamieszczono w katalogu fotografii pozostałych trzech ścian zegara, nie można ustalić, czy uległy jakimś przeróbkom. W drewnianej podstawie uderza brak, co najbardziej widoczne, srebrnych nakładek: niewielkiej, prawie owalnej na środku ścian, i większych na narożach. Jednak po dokładniejszej analizie fotografii wydaje się, że różnica polega nie tylko na braku nakładek, ale że cała obecna drewniana podstawa jest rekonstrukcją – na fotografii z aukcji Lepckego brązowy cokół zegara jest w inny sposób zagłębiony w podstawie oraz oddzielają go profile niebędące jej częścią, które mogą być formą metalowej opaski; brak otworów po aplikacjach w drewnianej podstawie wydaje się potwierdzać jej wymianę.

Forma i układ zegara Wüttkeia, pozornie przypominającego jeszcze wieżyczkowe zegary renesansowe wytwarzane od połowy XVI w. na południu Niemiec, przede wszystkim w Augsburgu i Norymberdze, w istocie bardzo go od nich różnią. Przede wszystkim zegar Wüttkeia nie ma już kwadratowej podstawy, lecz prostokątną, a klatkowy szkielet zastąpiony został przez dwie pełne płyty. Jednakże najistotniejsze jest wprowadzenie rzadkiego i pionierskiego zarazem rozwiązania, w którym tradycyjny wychwyt szpindlowy ma oś poziomą, a nie pionową. Osoba, która zadecydowała o rekonstrukcji obecnego balansu ze stalowym włosem (w miejsce wahadła widocznego na fotografii z 1929), dysponowała zapewne wiedzą pozwalającą jej uznać wahadło za rozwiązanie wtórne. Nie sposób jednak przesądzić, czy ewentualny pierwotny balans miał włos stalowy, czy też naturalny. Balans ten mógł zresztą pozostać na swoim pierwotnym miejscu pomimo konwersji na zegar wahadłowy. W całości mechanizmu zastosowano dużą ilość stalowych kół zębatych, często w miejscach, gdzie stosuje się na ogół koła wykonane z mosiądzu. Wskazane zmiany nastąpiły najprawdopodobniej w czasie gruntownej konserwacji po 1929.

Obecny układ tarcz, z których jedna wskazuje godziny i minuty, co widać już na fotografii z 1929, a druga, z jedną tylko wskazówką, godziny i półgodziny, nie musiał być rozwiązaniem pierwotnym, m.in. ze względu na rozmiary i bardzo solidną konstrukcję mechanizmu, który mógłby z powodzeniem napędzać bardziej skomplikowaną niż obecna przekładnię wskazań. Nasuwa to przypuszczenie, że jedna z tarcz mogła być niegdyś tarczą astronomiczną, zaopatrzoną w skomplikowany układ pierścieni i wskaźników, właściwy dla XVII-wiecznych zegarów tzw. astronomicznych, budowanych zarówno jako zegary kaflowe, jak i zegary z tarczą pionową, czego przykładem jest chociażby toruński zegar monstrancjowy Lorenza Wolbrechta[6]. Zdaje się na to również wskazywać wczesna forma pierścienia z podziałką minutową, charakterystyczna dla takich właśnie zegarów. O tym, że obecny układ może być wynikiem modyfikacji zegara, świadczy fakt zachowania w zbiorach Deutsches Uhrenmuseum w Furtwangen w Szwarcwaldzie astronomicznego zegara wieżyczkowego, prawie identycznego w formie, wykonanego przez sławnego wrocławskiego zegarmistrza Michaela Wagnera, czynnego co najmniej od 1681, zmarłego według Bailliego po 1704[7] lub nawet po 1711[8], a na pewno przed 17 października 1719[9], należącego więc już do następnego pokolenia zegarmistrzów[10]. Tak niezwykła zbieżność dotycząca nie

[6] Zegar ten, jak i pokrewne mu egzemplarze, ostatnio wnikliwie omówiła Stanisława Link-Lenczowska (patrz: Link-Lenczowska 2013, s. 101–111, kat. nr 13, tamże bibliografia zagadnienia).

[7] Baillie (b.d.), s. 331. Wymienia on dwie prace Wagnera. I podaje, że był on jednym z pierwszych twórców zegarków i zegarów z tzw. odczytem cyfrowym.

[8] Informację o istnieniu zegarka Wagnera, który miał nosić datę 1711, zawdzięczamy uprzejmości pani Renaty Sobczak-Jaskólskiej z Muzeum Narodowego w Poznaniu.

[9] Informacje z tzw. kartoteki Hintzego, uzyskane dzięki uprzejmości dr. Roberta Hesia z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, wskazują, że Wagner jako nieżyjący określony został dopiero w związku ze ślubem syna Christiana właśnie 17 października 1719; z informacji wynika też, że zegarmistrz musiał urodzić się przed styczniem 1766.

[10] Dowodem kunsztu Michaela Wagnera są wykonywane przez niego pionierskie zegarki z odczytem cyfrowym, w tym jeden w Muzeum Narodowym w Poznaniu, opublikowany przez Wiesławę Siedlecką (Siedlecka 1974, s. 115, il. 165); autorka ta, powołując się na „Archiwum Biblioteki Muzeum Narodowego we Wrocławiu, zegarmistrze, L-Z", podaje również, że właśnie w 1781 Wagner uzyskał prawa mistrzowskie.

tylko szaty zewnętrznej obu zegarów: drewnianej podstawy, kształtu korpusu z toskańskimi kolumienkami, umiejscowienia tarcz i ażuru pozwalającego śledzić pracę wychwytu i niezwykle podobnego zwieńczenia, którego elementy mogą wręcz pochodzić z tej samej pracowni[11], w zestawieniu z ornamentyką, która wskazuje raczej na okres ok. 1660, wymaga starannego porównania obu dzieł przed wyciągnięciem wniosków co do ich powiązań oraz ustaleniem, czy forma zegara była charakterystyczna dla Wrocławia.

Niezależnie od stwierdzonych przeróbek i uzupełnień zegar ten jest jednym z najlepszych XVII-wiecznych czasomierzy powstałych w tej części Europy. Jego zakup ma dla Zamku Królewskiego w Warszawie wartość szczególną ze względu na fakt, że przynajmniej od początku epoki saskiej czas w zamkowych komnatach odmierzany był przez wiele zegarów wrocławskich. Za panowania Augusta III w jego warszawskich rezydencjach funkcjonowało co najmniej siedem dzieł wrocławskich zegarmistrzów, w tym zegar Michaela Wagnera[12]. Co najmniej cztery zegary zdobiły sam Zamek[13].

---

[11] Chcielibyśmy serdecznie podziękować dyrektorowi Deutsches Uhrenmuseum w Furtwangen, prof. dr. Eduardowi C. Saluzowi, za przesłanie bardzo dobrych fotografii tego zegara wraz z cennymi historycznymi opisami.

[12] Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, *Inventarium über die sämtlichen königl. meubles zu warschau gefertiget 1739*, Cap. XXXIV, poz. 1–2: zegary z repetycją Johanna Gottfrieda Brauna, poz. 25, 32 i 42: zegary Beniamina Königa, poz. 26: zegary nieznanych zegarmistrzów wrocławskich, poz. 27: zegar Michaela Wagnera (*Eine Schlag-Uhr in schwartz gepeitzten Gehäusse mit vergoldten Zierathen an denen Seiten, von Michael Wagner*). Według odczytu z mikrofilmu ze zbiorów Ośrodka Historyczno-Archiwalnego Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum.

[13] Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, sygn. Geheimes Kabinet. Loc 3603; *Inventarium über die in dem Königl. Schlosse zu Warschau und in dasigen Vorraths Gewölbe vorhandene Meubles und Hauss Rath gefertiget 1735*, poz. 17 (dwa zegary Brandta), 148 (wrocławski zegar muzyczny), 303 (wrocławski zegar Königa). Tekst według transkrypcji Krzysztofa Wiśniewskiego z 2001–2002, z mikrofilmu ze zbiorów Ośrodka Historyczno-Archiwalnego Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum.

Historia: na aukcji wiedeńskiej kolekcji w Berlinie w 1929; do lat 90. XX w. kolekcja Bloch-Bauerów, następnie E. Sturm w Wiedniu; od 2017 w zbiorach Fundacji Teresy Sahakian.

Literatura: Rudolph Lepcke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, katalog aukcji z 3 grudnia 1929, s. 33, poz. kat. 46, il., Baillie (b.d.), s. 351; Abeler 1977, t. 3, s. 672.

71 *Zegar kaflowy*

Abraham Will, Toruń, 1706–1720
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, wycinanie, toczenie, złocenie
wys. 9,4 cm, szer. 13,0 cm, głęb. 11,8 cm
sygn.: ABRAHAMWILL/ THORN; *AbrahamWill/ Thorn*
nr inw. S-779

Zegar kaflowy sześcioboczny, z jedną wskazówką, pokazujący godziny i półgodziny, bijący godziny, w przeszklonej obudowie z mosiądzu złoconego.

Mechanizm pełnopłytowy, mosiężny, ze stalowymi czterograniastymi filarkami zamocowanymi w płycie górnej szpilkami, u dołu z gwintem i nakrętkami.

Sekcja chodu z bębnem napędowym połączonym łańcuszkiem Galla ze ślimakiem wyrównawczym poprzez koło pośrednie i koło koronowe taktowane wychwytem szpindlowym z balansem o stalowym włosie. Koło wychwytowe umieszczone na osi poziomej, przy ślimaku wyrównawczym stalowa, profilowana, sprężynująca dźwignia zabezpieczająca łańcuszek przed przeciągnięciem, osadzona w mosiężnej, złoconej, ażurowej stopie. Koło koronowe ze śladami ręcznej obróbki; przy bębnie napędowym chodu sprężyna dźwigni zapadki umożliwiająca uwolnienie sprężyny.

Sekcja bicia zapadowa ze sprężyną w bębnie osłonowym cyzelowanym, z ornamentem z akantowej wici na szrafowanym w kratkę tle. Do stalowej osi zapadki koła bicia przytwierdzona mosiężna, złocona, ażurowa przeciwwaga grawerowana w bujną, akantową wić; obok, na osi, mosiężna nakładka po obu stronach grawerowana w liście akantu z kobiecymi popiersiami (element został w znacznym stopniu spiłowany). Oś mosteczka oraz główki śrub przytrzymujących bęben osłonowy i półmostek osi koła wychwytowego – w formie profilowanych tralek z pierścieniami.

Płyta dolna złocona, sześcioboczna, kok wydatny, typu angielskiego, oparty na ażurowej stopie z motywem liści akantowych w symetrycznym układzie; okrągły, pełny, grawerowany, z podwójnymi wąsami, z półkolistym wycięciem o sfazowanych krawędziach, pozwalającym obserwować pracę balansu; obrzeża koka z pierścieniem z wiankiem z liści, wewnętrzna powierzchnia – z akantowymi wolutami w symetrycznym układzie z dwoma profilami ludzkimi po bokach i uśmiechniętą maską w przewężeniu koka. Pod kokiem przesuwka przytrzymywana przez łukowatą osłonę, z dwiema stalowymi stópkami w formie odwróconej kropli, wskazówka przesuwki stalowa, współpracująca z podziałką 1–5, grawerowaną na powierzchni płyty; balans trójramienny, stalowy, z tarczką na jednym z ramion, pozwalającą śledzić jego pracę, widoczną w otworze okienka. Pośrodku koka rubinowy kamień na mosiężnej nakładce, prawdopodobnie wtórny. Przy koku po obu stronach przesuwki czopy napędowe, po lewej stronie – bicia, po prawej – chodu (na osi ślimaka wyrównawczego); w lewym narożniku oś młoteczka o stalowym, kutym ramieniu i stalowym obuszku z mosiężną nakładką z grawerowaną głową barana z ażurowymi rogami (z przodu, w miejscu paszczy – okrągłe wklęśnięcie). Obok młoteczka, częściowo pod kokiem, profilowane koło bicia z wycięciami, oznaczeniami 1–12, współpracujące z liściastą, stalową zapadką osadzoną na sworzniu. Dwie ażurowe, stalowe nakładki przytrzymujące mechanizm w obudowie oraz śrubki w narożnikach w formie rozetek, łączące płyty mechanizmu – stalowe, oksydowane; oksydowane także śrubki podtrzymujące kok. Na płycie, po prawej stronie koka, wzdłuż krawędzi, sygnatura w dwóch wersach: ABRAHAMWILL/ THORN (widoczne linie pomocnicze nakreślone przez grawera).

Przy koku po obu stronach przesuwki czopy napędowe, po lewej stronie – bicia, po prawej – chodu (przechodzący w oś ślimaka wyrównawczego); w lewym narożniku oś młoteczka o stalowym kutym ramieniu i stalowym obuszku z mosiężną nakładką z głową barana z ażurowymi rogami (z przodu, w miejscu paszczy – okrągłe wklęśnięcie).

Płyta tarczy przymocowana trzema sześciobocznymi filarkami, mocowanymi do płyty głównej szpilkami, do płyty tarczy przynitowanymi. W narożach płyty tarczy grawerowane główki anielskie; pierścień cyfrowy mosiężny, nakładany (od spodu przymocowany do płyty tarczy trzema stopkami ze szpilkami); dwie podziałki wydzielone rytymi okręgami: od wewnątrz – wąska, z kropkami na oznaczenie godzin

i gwiazdkami na oznaczenie półgodzin, od zewnątrz – szeroka, z rzymskimi cyframi godzin i grawerowanymi stylizowanymi lilijkami na oznaczenie półgodzin. Pole środkowe grawerowane, podzielone poprzeczną wąską wstęgą, przechodzącą po obu stronach w symetryczną kompozycję z bujnych półwolut akantowych; u góry falista banderola z sygnaturą *AbrahamWill*, u dołu banderola z napisem *Thorn*. Przy godzinie X otwór, prawdopodobnie do dźwigni zapadki bicia. Wskazówka stalowa, oksydowana, z masywną częścią środkową oraz spłaszczonym grotem ujętym parami okręgów, z liściastą przeciwwagą.

Obudowa z dwoma wydatnymi gzymsami: dolny z uskokiem i simą, górny – nadwieszony na wklęsce, z uskokiem od góry i piętką. Boki przeszklone, z prostokątnymi okienkami, od wewnątrz zamocowane do gzymsów śrubami (od dołu wyokrąglonymi, u góry wpuszczanymi w boki, tak by nie zawadzały przy wkładaniu mechanizmu). Do wieczka przymocowane w trzech narożnikach nóżki w formie tralek z talerzowatymi pierścieniami i wydatną stopą w kształcie kuli; w pozostałych trzech narożach – zwisy z dyskiem i sterczyną z nanizanych pierścieni. Płyta wieczka przymocowana do dolnego gzymsu parą zawiasów, zamykana na zasuwkę. W wycięciu, na stalowym, graniastym strzemiączku z okrągłymi stópkami, spiżowy dzwonek w kształcie niskiego bębna; od wewnątrz stalowa, oksydowana nakrętka w formie rozetki.

Abraham Will, pochodzący z Wandesbeck pod Hamburgiem, został obywatelem Torunia w 1706, poprzez małżeństwo z córką zegarmistrza Caspera Schäffera, a pasierbicą mistrza Johanna Bergmanna; przejął największy toruński warsztat zegarmistrzowski przy ul. Szerokiej 83, który prowadził do śmierci w 1755. W latach 1710–1745 był sześciokrotnie starszym cechu, a od 1710 do śmierci członkiem III ordynku, sprawował też inne funkcje[1]. Zbudował niezachowane zegary wieżowe dla obu toruńskich ratuszy – Starego i Nowego Miasta (Kluczwajd 2000, s. 19–28; Kluczwajd 2008, s. 54–57). Zachowała się szybka witrażowa z gmerkiem i monogramem Willa, zdobiąca Ratusz Staromiejski w Toruniu (Kluczwajd 2008, il. 3). Był jednym z najznamienitszych zegarmistrzów Prus Królewskich i zarazem najważniejszym toruńskim zegarmistrzem XVIII w. Dostępna dziś spuścizna Abrahama Willa to co najmniej 28 zegarów, w tym 19 kaflowych[2], w większości o podstawowym zakresie wskazań, zarówno jedno-, jak i dwuwskazówkowych. Mimo tradycyjnej formy, zbieżnej z obudowami gdańskich kaflaków Johanna Antona Horna i Beniamina Zolla, której, jak zauważyła Katarzyna Kluczwajd, „przenoszenie […] do innych ośrodków, m.in. do Torunia, sprzyjało dalszemu powielaniu form anachronicznych" (Kluczwajd 2008, s. 74), pozorny konserwatyzm tych zegarów dotyczy tylko sfery obudowy i dekoracji. Abraham Will był bowiem prawdopodobnie pierwszym zegarmistrzem, który już ok. 1720 zastosował w toruńskich zegarach bicie typu grzebieniowego, i to zarówno w zegarach kaflowych, jak i w mechanizmie podłogowego zegara kwadransowego, jednego z najwcześniejszych powstałych w Polsce[3]. Co ważniejsze, mimo bazowania na rozwiązaniu uznawanym za angielskie wykonał go w całości na miejscu, bez użycia importowanych podzespołów.

Zegary kaflowe ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian (opisywany oraz kat. nr 72), reprezentujące dwa typy charakterystyczne dla spuścizny po Willu, mają cechy wspólne z pracami gdańskich mistrzów. Pierwszy, wcześniejszy, na tralkowatych nóżkach, stosunkowo wysoki, z jedną wskazówką, jest niezwykle podobny do zegara w Muzeum Okręgowym w Toruniu[4] i dwóch innych[5]; wyposażony został w bicie zapadowe i charakterystyczne półkoliste wycięcie w koku, częste w mechanizmach „uniwersalnych"

[1] Najwięcej informacji i zdjęć dzieł Willa opublikowała Katarzyna Kluczwajd (Kluczwajd 2008, s. 54–56, 56–57, 93–95, il. 95–103; patrz też: Kluczwajd 2004, poz. 4–6, s. 62–64, il. 5–6 na s. 22; Kluczwajd 2000.

[2] Kluczwajd 2008: wykaz znanych prac Willa, s. 94–95 oraz il. 95–103; wcześniej zegary Willa publikowała Wiesława Siedlecka (Siedlecka 1974, s. 73–74; il. 32–34), uważając je za wyroby z XVII w.

[3] Zegar, dziś w kolekcji prywatnej, patrz: Kluczwajd 2008, s. 5, nr 103 a-b, il. 73.

[4] Kluczwajd 2008, s. 169, il. 97; podobieństwo zegarów Zolla i Willa dostrzegł już brat Teodor Wrzesień, który uważał Willa za twórcę XVII-wiecznego i na tej podstawie sądził, że zegary te zaopatrzono w obudowy w XVIII w. (patrz: Buczkowski, Wrzesień 1938, nota 243, s. 24).

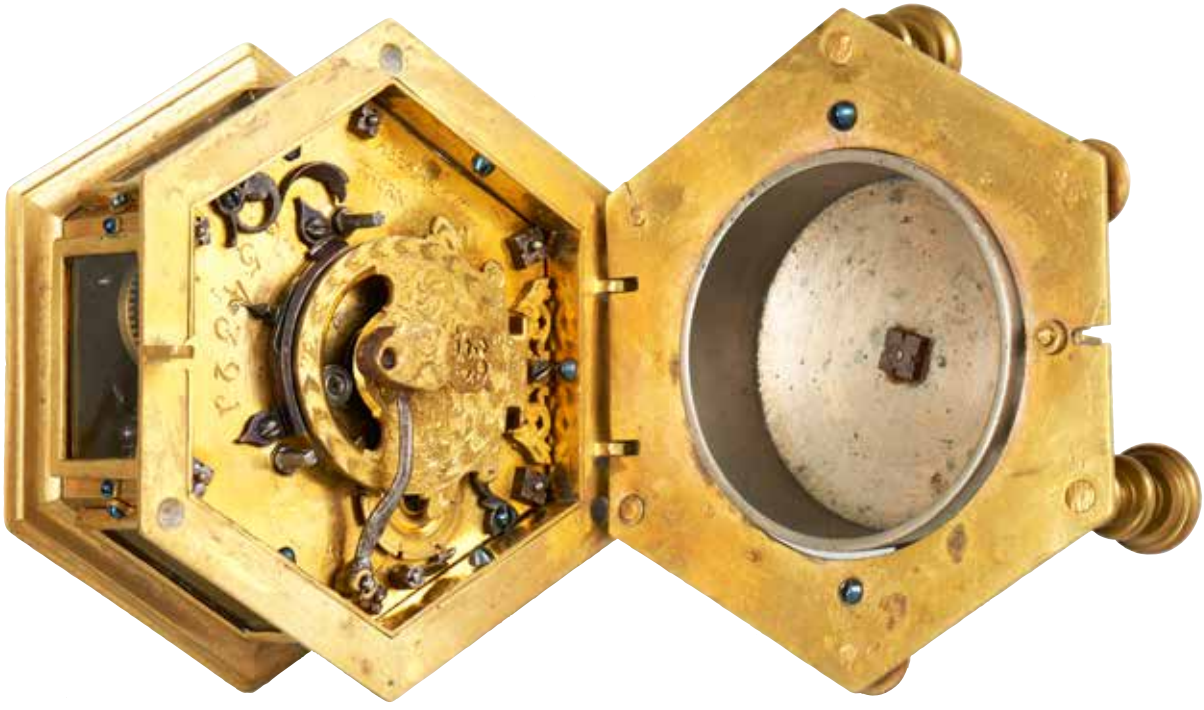
[5] Kluczwajd 2004, il. 6, s. 22, poz. 6, s. 63; Kluczwajd 2008, s. 169, il. 98; Siedlecka 1974, il. 32.

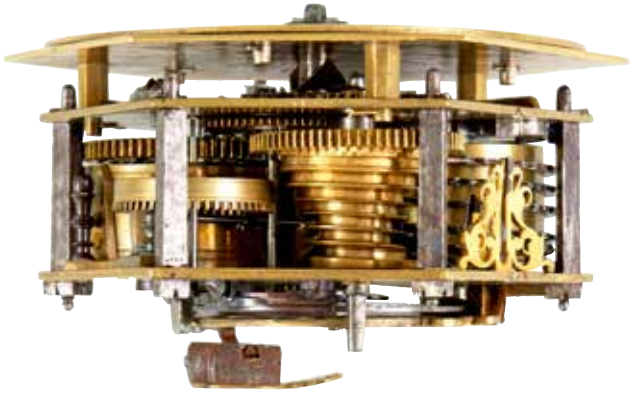
Beniamina Zolla[6], znane też z innych kaflaków Willa i Juliusa Hutenberga z Torunia (Kluczwajd 2004, il. 3–4, s. 21, poz. 3 i 4, s. 62). Drugi zegar z kolekcji: dwuwskazówkowy, już z biciem grzebieniowym, osadzony na charakterystycznych lwich nóżkach, należy do dużej grupy czasomierzy z Gdańska, Torunia, a także Malborka, które oddziałały na inne polskie pracownie zegarmistrzowskie, m.in. w Leżajsku, Lublinie i Poznaniu. Ze względu na znaczne zmiany wprowadzone w obudowie (wtórne filarki w narożnikach, wielokrotne naprawy) oraz odmienność rozwiązania mechanizmu w obudowie (przykręcane zasuwki) zegar ten wymaga szczegółowego zbadania. Zakup obu czasomierzy stworzył bezcenną możliwość ich analizy oraz szczegółowego porównania rozwiązań i detali z wymienionymi dziełami, rzutującego na wiedzę o organizacji XVIII-wiecznego zegarmistrzostwa.

[6] Beniamin Zoll stosował mechanizmy, które mogły pracować w każdej pozycji i warunkach, zarówno w zegarach stołowych, podróżnych, jak i talerzowych, patrz: *Zegary gdańskie* 2005, noty IV.132–IV.137, s. 392–402.

Literatura: niepublikowany.

Historia: 2017 zakupiony w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.





72 *Zegar kaflowy*

Abraham Will, Toruń, ok. 1730–1747
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, wycinanie, toczenie, złocenie (?)
sygn.: *Abraham Will/ Thorn*, *A:Will*, *Thorn*
wys. 8,9 cm, szer. 13,6 cm, głęb. 12,8 cm
nr inw. S-780

Zegar kaflowy sześcioboczny o napędzie sprężynowym, z dwiema wskazówkami, bijący godziny, pierwotnie również kwadranse, z repetierem.

Mechanizm pełnopłytowy, płyty spięte pięcioma filarkami w kształcie tralek z wąskim pierścieniem pośrodku i wydatną stopą, z których dwa umieszczone w narożach, pozostałe przesunięte. Płyta górna stalowa, z mosiężnymi łożyskami, płyta dolna i płyta tarczy mosiężne.

Sekcja chodu z bębnem napędowym połączonym łańcuszkiem Galla ze ślimakiem wyrównawczym, taktowana poprzez koło pośrednie i koło koronowe wychwytem szpindlowym z balansem o stalowym włosie; koło wychwytowe umieszczone na osi poziomej. Przy ślimaku wyrównawczym ogranicznik chodu ze stalową dźwignią zabezpieczający łańcuszek przed przeciągnięciem, przy sprężynie ogranicznika śrubka w formie tralki. Przy bębnie napędowym chodu sprężyna dźwigni zapadki umożliwiająca uwolnienie sprężyny.

Sekcja bicia godzin ze sprężyną w bębnie grawerowanym w akanty (grawerunek płytki, niezróżnicowany, bez szrafowania czy matowania tła, brak wydzielenia pola dekoracji w postaci linii ciągłych wzdłuż brzegów). Bicie godzin typu grzebieniowego, z gwiazdą bicia i krzywką stopniową, z repetierem. Brak sekcji bicia kwadransów, po której osiach pozostało sześć par otworów w obu płytach. Oś młotka bicia w formie profilowanej tralki.

Płyta dolna z kokiem w ażurowej, trójlistnej stopie zamocowanej w narożniku płyty, z akantową wicią. Kok typu angielskiego, z wąsami w kształcie wici akantowej z szyszką, ujęty liściastym otokiem, z ażurową, symetryczną dekoracją z akantowej wici, pośrodku stalowa nakładka osłaniająca oś balansu. Pierścień regulacji przesuwki balansu ze skalą 60–10 i podziałką kreskową, ujęty moletowaną obręczą z dwiema stopkami w formie liściastych wolutek. Pod kokiem obręcz tarczki regulacji połączona z półokrągłą osłoną przesuwki, przymocowaną dodatkową, liściastą stopą. Ramię młoteczka w formie wolutowej łodyżki z liściem, bijnik stalowy z mosiężną, grawerowaną nakładką z wywierconym od przodu wgłębieniem, pośrodku z grawerowaną kobiecą twarzą, przechodzącą od góry w ażurowe, akantowe zwoje. Nakrętki filarków w formie czterolistnych rozetek, przy krawędzi płyty przykręcane zasuwki o kwadratowych czopach, z ramionami mocującymi mechanizm w obudowie. Sygnatura wzdłuż boków w dwóch wersach: *Abraham Will/ Thorn*.

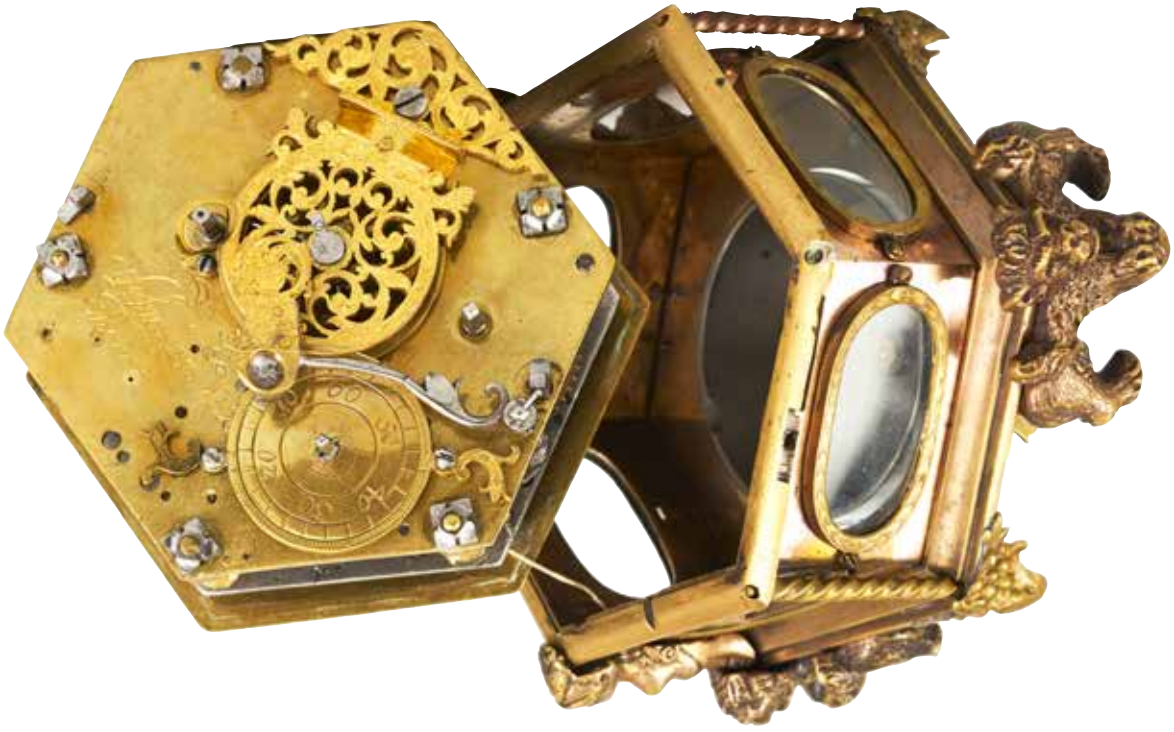
Płyta tarczy bardzo cienka (0,9 mm), w narożnikach grawerowane symetryczne pary akantowych liści bez szrafowania. Pole środkowe grawerowane i matowane grubą puncyną, u góry ujęta w akant rezerwa z napisem *A:Will*, u dołu analogiczna z napisem *Thorn*, po bokach grawerowana para kielichów; pole pokryte grawerunkiem nie dochodzi do pierścienia cyfrowego – pozostawiono gładki pas o nierównym wewnętrznym narysie. Pierścień cyfrowy nieoryginalny, zamocowany do płyty tarczy za pomocą dwóch gwoździ zagiętych od spodu; z podziałką półgodzinną od wewnątrz, pełne godziny zaznaczone kropkami, półgodziny – strzałkami; pośrodku wyciągnięte w proporcjach rzymskie cyfry godzin, podziałka minutowa kreskowa z opisem od zewnątrz co 15 minut. Od wewnątrz do pierścienia godzinowego dołożono wąski pierścień, oba – mosiężne z resztkami srebrzenia, z silnie przebijającą miedzią. Wskazówki stalowe, graniaste, o ostrzach z beleczką, z grotami z parą wąsów; z krótkimi, ostro zakończonymi przeciwwagami, oksydowane, zapewne nieoryginalne.

Obudowa sześcioboczna, wsparta na trzech figurkach lwów o rozdwojonych tułowiach, z przednimi łapami wspartymi na kuli, przykręconymi do dolnego gzymsu, w pozostałych narożnikach pary otworów po niezachowanych zwisach. W bokach przeszklone owalne okienka w wąskich ramkach, z grawerowanym wiankiem liści laurowych. Gzyms dolny z uskokiem z wklęską, górny z piętką nadwieszoną na uskoku z wklęską; w trzech narożnikach kobiece hermy wychodzące z akantowych liści,

w pozostałych narożnikach – skręcone cienkie filarki i cienkie blaszane nakładki dekorowane półplastycznym liściem z pękiem owoców u góry. Cięgno repetiera z gałką pod godziną XI. Wieczko na szarnierowanym zawiasie mosiężnym wystającym w dół, stopa zawiasu przymocowana do wieczka, profilowana, z trzema śrubkami, przy przeciwległym boku obrotowa zasuwka ze sterczącym, płaskim, kielichowatym uchwytem. W wycięciu – cylindryczny dzwonek z czterograniastym, stalowym strzemiączkiem z liściastymi stópkami. Od wewnątrz dzwonka – wtórna mosiężna nakrętka, krawędź dzwonka podpiłowana.

Zegar niekompletny, poddany znacznym przekształceniom. Mechanizm częściowo niesprawny, brak części sekcji bicia wraz z drugim młoteczkiem i blokady bicia. Złocenia płyty dolnej obudowy tarczy z przetarciami. W obudowie liczne elementy nieoryginalne: pierścień cyfrowy (srebrzenie pierścienia wytarte, z przebijającą miedzią), skręcone filarki i nakładki w trzech narożnikach. Brak trzech pierwotnych zwisów pod dolnym gzymsem, po których pozostały pary otworów.

Por. kat. nr 71.



Historia: 2017 zakupiony w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

73 *Zegar kaflowy*

George Moskav (Moscau, Muschkau), Gdańsk, ok. 1720–1740
mosiądz, brąz, stal, szkło; kucie, toczenie, wycinanie, grawerowanie, złocenie, srebrzenie, oksydowanie
wys. 9,4 cm, szer. 17,1 cm, głęb. 12,9 cm
sygn.: GEORGE MOSCAV/ A:DAN TZIG
nr inw. S-778

Zegar kaflowy w sześciograniastej obudowie, pokazujący godziny, minuty i dni miesiąca, bijący godziny i kwadranse, z repetierem.

Mechanizm o czterech napędach; sześcioboczne płyty połączone tralkowymi filarkami. Sekcja chodu z bębnem ze ślimakiem wyrównawczym i łańcuszkiem Galla, taktowana wychwytem szpindlowym z balansem. Sekcje bicia godzin i kwadransów grzebieniowe, z repetierem; bębny osłonowe napędów bicia i budzika ozdobione grawerowanymi liśćmi akantu. Napęd budzika z kołem koronowym i wychwytem szpindlowym. Na płycie dolnej odlewany, grawerowany kok typu angielskiego o szerokiej, sześciobocznej stopie z ażurem z motywem akantu. Część górna koka okrągła, z wąsami u nasady, z otokiem z liści laurowych; na lewej, pełnej części dekoracja z wici akantowej z rajskimi ptakami. Pośrodku koka łożysko osi balansu, obok oksydowane pokrętło ze wskazówką; wycięcie w części prawej odsłania podziałkę regulacji balansu z cyframi 1–5. Koło balansowe stalowe, oksydowane, z jednym ramieniem z tarczką ze złoconą gwiazdką, włos stalowy; pod krawędzią koka osłonka przesuwki z ażurową nakładką, ujmującą też czopy napędowe bicia i chodu oraz toczony pierścień pokrętła regulacji włosa z otokiem z liści laurowych. Półmostek młoteczka budzika w formie koka angielskiego o ażurowej stopie z symetryczną akantową wicią, z owalną, cyzelowaną częścią górną, ujętą w laurowy otok, z akantami i maską. Młoteczki bicia godzin i kwadransów ze stalowymi trzonkami i mosiężnymi obuchami w formie lwich głów i stalowymi bijnikami, budzika – ze stalowym, cienkim, dwustronnym obuchem. Między kokiem a półmostkiem młoteczka budzika sygnatura: GEORGE MOSCAV/ A:DAN TZIG. Wieczko mosiężne, z obustronną grawerowaną i złoconą dekoracją z wici akantowej, z wplecionymi scenami polowania: wewnątrz z chartami ścigającymi lisa i jelenia oraz ptakami i wiewiórką od zewnątrz. W wycięciach, na stalowych strzemiączkach, dwa spiżowe dzwonki: okrągły bicia godzin i elipsoidalny kwadransów. Zawias mosiężny, szarnierowany, grawerowany w liście laurowe; zasuwka z uchwytem i zaczepem grawerowanymi w akant. Płyta tarczy z akantami w narożach. Pierścień cyfrowy, nakładany, srebrzony (być może wtórny), z rzymskimi cyframi godzin i lilijkami w miejscu półgodzin, z podziałką minutową z cyframi arabskimi; rzymskie oznaczenie kwadransów między cyframi minut; dźwignia repetiera między cyframi 15 i 20. W polu środkowym dwie grawerowane bordiury: zewnętrzna z wicią z bujnego akantu, okienkiem datownika, owalną rezerwą z monogramem wiązanym RMG oraz banderolą z literami N i S, i wewnętrzna – z wieńcem akantowym. Pośrodku tarczka nastawcza budzika z cyframi i otworami do nastawiania. Wskazówki stalowe oksydowane, ażurowe: godzinowa z parą symetrycznych wolut i ceownic, z lancetowatym ostrzem, z przeciwwagą będącą też wskazówką do nastawiania budzika; minutowa z zamkniętej w ósemkę esownicy, z ostrzem w formie kropli.

Obudowa mosiężna, ogzymsowana, na srebrzonych nóżkach w formie dwugłowych orłów o rozdwojonych korpusach, w trzech narożach dolnego gzymsu, w pozostałych srebrzone szyszki. Na krawędziach korpusu srebrzone hermy kobiece z liśćmi w dolnej części, między nimi srebrzone, grawerowane, przeszklone ramki z bokami w formie łuków nadwieszonych.

George Moskau znany jest dzięki jednemu zapisowi archiwalnemu – o uzyskaniu przez niego 12 września 1711 obywatelstwa Głównego Miasta w Gdańsku (Prószyńska 2005, s. 153), zaś prezentowany zegar to jego jedyne dzieło[1]. Zegar należy do najlepszych przykładów gdańskiego zegarmistrzostwa

[1] Aukcja Sotheby's, *The Rous Lench Collection. Volume Two, Furniture and Art*, Londyn, 3–7 lipca 1986, s. 6–7; s. 160, nr 902.

i łączy w sobie tradycyjną, bogatą i wykwintną formę obudowy – z hermami w narożnikach i szyszkami, z rozbudowanymi, dekoracyjnymi nakładkami na dolnej płycie, ze znakomitym zoomorficznym grawerunkiem po obu stronach wieczka – znaną z gdańskich kaflowych zegarów astronomicznych z 2. połowy XVII w., z odpowiadającą okresowi powstania ornamentyką i nowatorskimi wręcz rozwiązaniami technicznymi. Dolna płyta wraz z wieczkiem z bogatymi zdobieniami, charakterystyczny sposób opracowania koka i nakładek, z laurowym otokiem ujmującym symetrycznie ustawione wici z akantowymi wolutami, znane są z prac sygnowanych przede wszystkim przez Beniamina Zolla[2] i innych gdańskich mistrzów, ale także z niektórych zegarów kaflowych Abrahama Willa z Torunia. Jest prawdopodobne, że w zegarze Moskaua i kilku zegarach Zolla wspomniane elementy zostały wykonane przez tego samego grawera. Dwugłowe orły spełniające rolę nóżek (w XVIII w. równie popularne co charakterystyczne dla środowiska gdańskiego lwy) i hermy stosowali zarówno należący do poprzedniego pokolenia Johann Anton Horn, a po nim Zoll, jak i reprezentujący następną generację Daniel Heiligier oraz Johann Wiegensdorf. Identyczne okienka ujęte liściastym ornamentem znajdujemy w zegarze Horna w Muzeum Zamkowym w Malborku, natomiast zoomorficzne główki młoteczków mają tradycyjne formy, stosowane już w połowie XVII w.

Nowatorskie cechy mechanizmu to grzebieniowa sekcja bicia godzin i kwadransów z repetierem, będąca rozwiązaniem angielskim[3], stosowana w Gdańsku już przez zmarłego w 1720 J.A. Horna, oraz balans o jednym tylko ramieniu i charakterystyczne półkoliste wycięcie, pozwalające na regulację przesuwką i obserwację jego pracy, występujące także w zegarze Horna (*Zegary gdańskie* 2005, kat. nr IV.39, s. 291–292, oprac. J. Pałka, il. IV.39c) i zegarze mało znanego gdańskiego twórcy, Michaela Pozniaka z Rundāles Pils Muzejs w Pilsrundāle na Łotwie (*ibidem*, nr IV.69, s. 322, oprac. I. Lantsmanis, il. IV.69b). Elementami wyróżniającymi zegar Moskaua są również: obustronnie grawerowana płyta wieczka z chartami ścigającymi wilka i jelenia oraz ptakami i wiewiórką w akantowej wici, z charakterystycznym układem dzwonków z elipsoidalnym dzwonkiem kwadransowym. Układ ten i grawerunek, które w gdańskich zegarach kaflowych powtarzają się tylko raz, pozwala połączyć zegar Moskaua z kaflakiem, niegdyś w Iparmüvészeti Múzeum w Budapeszcie[4], mającym nie tylko identyczny układ płyty tylnej, ale bardzo podobną formę zewnętrzną, sygnowanym przez równie enigmatycznego gdańskiego zegarmistrza Simona Zimmermanna, który uzyskał obywatelstwo Głównego Miasta w 1714 (Prószyńska 2005, s. 162 i 198)[5]. Podobieństwo układu jego dolnej płyty, z kokiem i nakładkami wykonanymi tą samą ręką co w zegarze Moskaua, pozwala przyjąć, że mechanizm został wykonany według niewiele różniącego się projektu. W jego obudowie użyto podobnych w wykonaniu, lecz męskich herm z osadzonymi na wąsatych maskach popiersiami z „sarmackimi" czapkami. Zbieżne są też proporcje i wymiary oraz inne szczegóły: pokrętło zamka wieczka, grawerunek bębnów mechanizmu, sposób opracowania śrub i nakrętek. Podobny jest też układ sygnatury. Analogie wykraczają poza zwykłe podobieństwa prac rzemieślników z tego samego ośrodka. Jeśli odrzucimy możliwość wykonania obu egzemplarzy przez jednego mistrza, wyjaśnieniem może być związek Moskaua i Zimmermanna ze świetnym warsztatem Horna, w którym według Zuzanny Prószyńskiej praktykował należący do tego samego pokolenia Zoll (*ibidem*, s. 162, 198). Z warsztatu Horna mógł też wyjść grawer, który wykonał zarówno część dekoracji obu wspomnianych czasomierzy, jak i kilkunastu mechanizmów Zolla[6], powstałych ok. 1730, z charakterystyczną, bujną wicią akantową. Oba zegary mogły być majstersztykami

[2] Beniamin Zoll, obywatel Głównego Miasta od 1715 (Prószyńska 2005, s. 162) – omawiane rozwiązanie prezentują niektóre jego zegary kaflowe oraz talerzowe z Podhorców i Wilanowa.

[3] Rozwiązanie wprowadzone przez Edwarda Barlowa i Dana Ouare'a w ostatniej ćwierci XVIII w., rozpowszechnione od ok. 1715.

[4] Petneki 1978, s. 16, nota 47 (nr inw. 69.286.1); według informacji dr. Zsombora Jékely, któremu niniejszym serdecznie dziękujemy, zegar pozyskany do zbiorów w 1969 został skradziony w latach 90. XX w.

[5] W 2003 oferowany do sprzedaży w Galerii Neuse w Bremie (patrz: *Zegary gdańskie* 2005, kat. nr IV.108, s. 368).

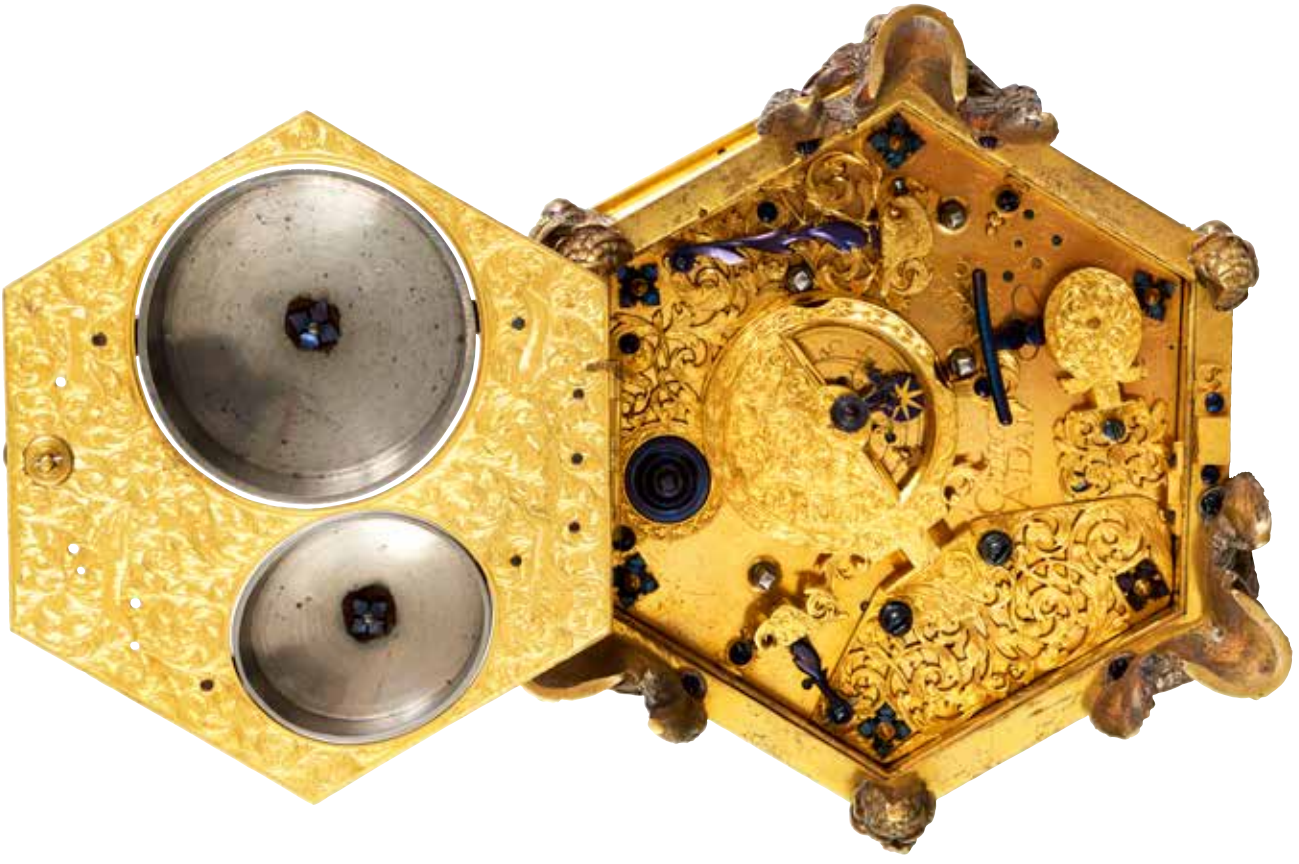
[6] Prószyńska 2005 – zwłaszcza dekoracja dolnej płyty zegarów kaflowych, noty IV.110–IV.121, s. 371–380, oraz tylnej płyty zegarów talerzowych, noty IV.132–IV.137, s. 392–402.

twórców, którzy nie podjęli później samodzielnej działalności lub opuścili Gdańsk. Porównanie tarcz obu zegarów rzuca światło na zmiany, którym omawiany zegar został poddany prawdopodobnie już na etapie powstawania. Być może pierwotnie przewidziano znacznie większą tarczkę nastawczą budzika (tak jak w zegarze Zimmermanna), z której później zrezygnowano na rzecz mniejszej, co spowodowało pojawienie się dodatkowego pasa z dekoracją bliżej środka tarczy. W nieznanym czasie zrezygnowano z pierwotnie przewidzianego wyłącznika bicia; miał on być umieszczony w banderoli z literami N (*nich schlag*) i S (*schlag*), które później starano się zakryć grawerunkiem. Istnienie pierwotnego otworu wyłącznika repetiera z boku korpusu i wysuniecie pierścienia cyfrowego poza krawędź płyty tarczy może świadczyć o wymianie pierścienia.

Historia: pochodzi z kolekcji Thomasa George'a Burna, gromadzonej od 1928 w Rous Lench Court w hrabstwie Worcestershire[7], wystawionej po śmierci kolekcjonera (1985) na aukcji Sotheby's w 1986; wyceniony na 3000–4000 funtów, był jednym z dwóch zegarów kaflowych w kolekcji, przed 1985 został poddany starannej konserwacji; 2016 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: odnotowany w katalogu wystawy *Zegary gdańskie* 2005, s. 153.

[7] Aukcja Sotheby's (patrz: przypis 1). Kolekcja zgromadzona przy pomocy Mary Bellis i antykwariuszy Franka i Kathleen Tilleyów liczyła m.in. 43 cenne czasomierze, w większości angielskie.



74 *Zegar kaflowy*

Abraham Kressing, Gdańsk, 1763–1775
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, polerowanie, grawerowanie, toczenie, wycinanie, złocenie, srebrzenie
sygn.: *Abraham Kressing fecit a Dantzig*
wys. 7,9 cm, szer. 8,8 cm, głęb. 8,8 cm
nr inw. S-786

Zegar kaflowy w czterograniastej, ogzymsowanej obudowie, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny, z repetierem.

Mechanizm o płytach kwadratowych, połączonych cylindrycznymi filarkami, o dwóch sekcjach z napędem sprężynowym. Sekcja chodu z bębnem napędowym połączonym ze ślimakiem wyrównawczym cięgnem (pierwotnie zapewne łańcuszkiem Galla), taktowana wychwytem cylindrowym: z kołem wychwytowym o 12 zębach i, na osi wspólnej z cylindrem, trójpromiennym mosiężnym balansem o stalowym włosie umieszczonym pod dolną płytą. Sekcja bicia ze sprężyną w złoconym bębnie osłonowym, grawerowanym w wić akantową na puncynowanym tle. Bicie typu grzebieniowego z repetierem. Płyta dolna kwadratowa, złocona, z rozbudowaną, kaligraficzną sygnaturą: z floresami o spiralnych zakończeniach, wypełniającymi całe pole płyty; w narożnikach końcówki filarków zamocowane szpilkami. W narożniku dwóch boków płyty złocony, grawerowany i cyzelowany kok typu francuskiego, obwiedziony ornamentem sznurowym, wypełniony ażurem z delikatną, niesymetryczną akantową wicią roślinną z głową czapli. Śrubki ujęte wachlarzowatymi muszlami między gałązkami akantu. Na koku polerowana, stalowa nakładka osłaniająca czop balansu, przytwierdzona śrubką. Pośrodku płyty, częściowo schowana pod kokiem, grawerowana tarczka regulacji balansu z czopem do regulacji i wielolistną rozetą z liści akantu pośrodku, ujęta bordiurą z napisem *Avance Retarde* oraz, od zewnątrz, z podziałką. Czterograniasty czop napędu chodu na osi ślimaka wyrównawczego przechodzący przez bordiurę, tarczki, obok na płycie czop napędowy bicia i młoteczki na stalowym ramieniu, z mosiężnym srebrzonym obuchem w kształcie rybiego pęcherza, ozdobionym grawerowaną głową brytana z otwartą paszczą; ze stalowym bijnikiem. Tarcza o kwadratowej płycie z grawerowanymi uskrzydlonymi główkami anielskimi w narożach. Srebrzony pierścień cyfrowy nieoryginalny, wystający poza obręb płyty tarczy, cztery małe otwory i dwa większe po śrubkach mocujących pierwotną tarczę (nie można wykluczyć, że zegar miał pierścień emaliowany stosowany od połowy XVIII w. w Gdańsku), od wewnątrz z podziałką kwadransową, z arabskimi cyframi godzin, rozdzielonymi treflowatymi trójliśćmi na oznaczenie półgodzin. Pole wewnątrz pierścienia grawerowane, pośrodku z rozetą z liści akantu, dookoła z sygnaturą: *Abraham Kressing fecit a Dantzig*. Wskazówki nieoryginalne, oksydowane – godzinowa ze stylizowaną lilijką, minutowa wydłużona, zaostrzona, z przeciwwagami.

Obudowa złocona, ogzymsowana, na czterech nóżkach w formie odwróconych wolut, przymocowanych do dolnego gzymsu; gzymsy faliste, w narożnikach wklęsłe, pośrodku boków wypukłe; oba gzymsy o profilach z ćwierćwałkiem (piętką) w uskoku, górny nadwieszony na uskoku z wklęską. Korpus wygięty z dwóch arkuszy blachy, złączonych w dwóch narożnikach. W bokach srebrzone okienka o kształcie elips z łukowatymi występami. W narożnikach ujęte rocaille'ami tarczki, jedna z nich srebrzona, być może oryginalna, trzy – odlane na jej wzór, tarczki przykręcone śrubkami elektrotechnicznymi. W boku pod godziną XII otwór z cięgnem repetiera wykonanym z jelita. Wieczko srebrzone, z niewielkimi wcięciami na nóżki, zamocowane na szarnierowanym zawiasie wystającym do dołu, w wycięciu spiżowy dzwonek z mosiężnym strzemiączkiem. Przy nieoryginalnym zamku wieczka na gzymsie pęknięcie (wada materiałowa).

„Sławny świętej pamięci zegarmistrz"[1] Antoni Kressing (1735–1775)[2], przedwcześnie zmarły przybysz z Królewca, od 1759 czeladnik, a od 1763 obywatel Głównego Miasta w Gdańsku, posiadacz kamieniczki przy Targu Wąchanym (*Schnüffelmarkt*) przy ul. Piwnej pod kościołem Mariackim, zasłynął przede wszystkim jako wytwórca skomplikowanych zegarów z pozytywkami piszczałkowo strunowymi, do których wałki melodyczne tworzył Christian Volkmann (zm. 1775), organista kościoła Mariackiego[3]. Chociaż zachowane do dziś przykłady tych konstrukcji, zwanych w Gdańsku *Clavecin und Flöten-Uhr*, budowanych tam także przez Johanna George'a Weyera, czynnego w latach 1759–1805 (Prószyńska 2005, s. 160–161 i 185), są oryginalnymi rozwiązaniami, wykorzystywano w nich jednak mechanizmy zegarów podłogowych: miejscowe w typie angielskim, wykonane w oparciu o angielskie podzespoły lub nawet będące w całości importami. Natomiast prawie wszystkie znane zegary kaflowe tego zegarmistrza mają tradycyjne sześciograniaste obudowy. Kontakty Abrahama Kressinga z zegarmistrzostwem brytyjskim tłumaczą pionierskie wręcz zastosowanie w omawianym zegarze wychwytu cylindrowego, udoskonalonego przez George'a Grahama w 1726, dziś często niesłusznie uważanego za mało dokładny[4]. Połączenie w zegarze Kressinga tradycyjnej stabilizacji chodu poprzez ślimak wyrównawczy z nowatorskim wychwytem cylindrowym, wynikające z niedocenianej dziś użytkowej funkcji zegarów kaflowych, dało w efekcie dobre rozwiązanie, będące w wyrobach gdańskich ewenementem i przewyższające większość rodzimych czasomierzy podróżnych z 3. i 4. ćwierci XVIII w., na ogół zaopatrzonych w tradycyjny wychwyt szpindlowy. Dzięki eliminacji koła koronowego i poziomej osi koła wychwytowego zegar Kressinga, w którym wszystkie osie są pionowe, mógł mieć mniejszy kształt w stosunku do odpowiadających mu formą i funkcją zegarów z innych polskich ośrodków, będąc jednocześnie bardziej dokładnym. Czterograniasta, stosunkowo rzadka w gdańskich czasomierzach obudowa, odpowiadająca zegarom kaflowym z wychwytem szpindlowym wytwarzanym wówczas w Warszawie, Krakowie, Lublinie i we Lwowie, była ukłonem w stronę tradycyjnej klienteli. Charakterystyczną formę kaligraficznej sygnatury Abrahama Kressinga, z tłem wypełnionym rozbudowanymi esownicami, znajdziemy na innych jego dziełach, w tym również na zegarach podłogowych z Gniewa i Warszawy[5]. Bardzo podobna sygnatura na płycie zegara kaflowego Josepha Böttchera (czynnego jako mistrz 1763–1774)[6], mającego też czterograniastą obudowę, oraz heksagonalnego kafla Johanna George'a Weyera[7] mogła wyjść spod tej samej ręki. Ten ostatni zegar ma też bardzo podobny kok z analogiczną wicią. Charakterystyczne ramki okienek znane są z zegara Kressinga z niemieckiego rynku antykwarycznego[8]. Kok typu francuskiego, stosowany już w tym okresie w Gdańsku, znany jest z innych zegarów mistrza.

Do tej pory, jeśli nie liczyć 10 zegarów i zegarków w inwentarzu pośmiertnym mistrza (w tym wyrobów angielskich i angielskich części)[9], począwszy od zapisu z 1775, odnotowano istnienie 3 zegarów

---

[1] Sformułowania takiego użyto, wystawiając na sprzedaż zegar po Christianie Volkmannie, patrz: Barylewska-Szymańska, Szymański 2005, a zwłaszcza s. 88 i 99, przypis 66.

[2] Daty działalności Kressinga w Gdańsku jako pierwszy opublikował Andrzej Januszajtis (Januszajtis 2003, s. 111).

[3] Dane biograficzne ustaliła Zuzanna Prószyńska (Prószyńska 2005, s. 149–150 i 185).

[4] Wprowadzenie tego wychwytu było jedną z prób w staraniach o polepszenie dokładności zegarów używanych do określenia długości geograficznej po tragicznej dla marynarki brytyjskiej katastrofie na skałach wysp Scilly w 1707.

[5] *Zegary gdańskie* 2005, noty IV.51–IV.53, oprac. K. Nawrocki, St. S. Mieleszkiewicz.

[6] Zegar z zachowanym oryginalnym kuferkiem podróżnym z kolekcji Stanisława Panfiłowa, dziś w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej; *Zegary gdańskie* 2005, nota IV.14, s. 260–261 (oprac. K. Nawrocki, St. S. Mieleszkiewicz); biogram autorstwa Zuzanny Prószyńskiej, *ibidem*, s. 134–135 i 169–170; patrz też Siedlecka 1974, s.107, il. 70–72.

[7] Analogiczny jest też grawerunek *Advance Retarde*; w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, patrz: *Zegary gdańskie* 2005, il. na s. 358, biogramy autorstwa Zuzanny Prószyńskiej *ibidem*, s. 134–135 i 169–170 oraz s. 160–161 i 196–197.

[8] Kühlungsborn, Kühlungsborner Auktionshaus, 25 lipca 2015.

[9] *Zegary gdańskie* 2005, s. 477–478.

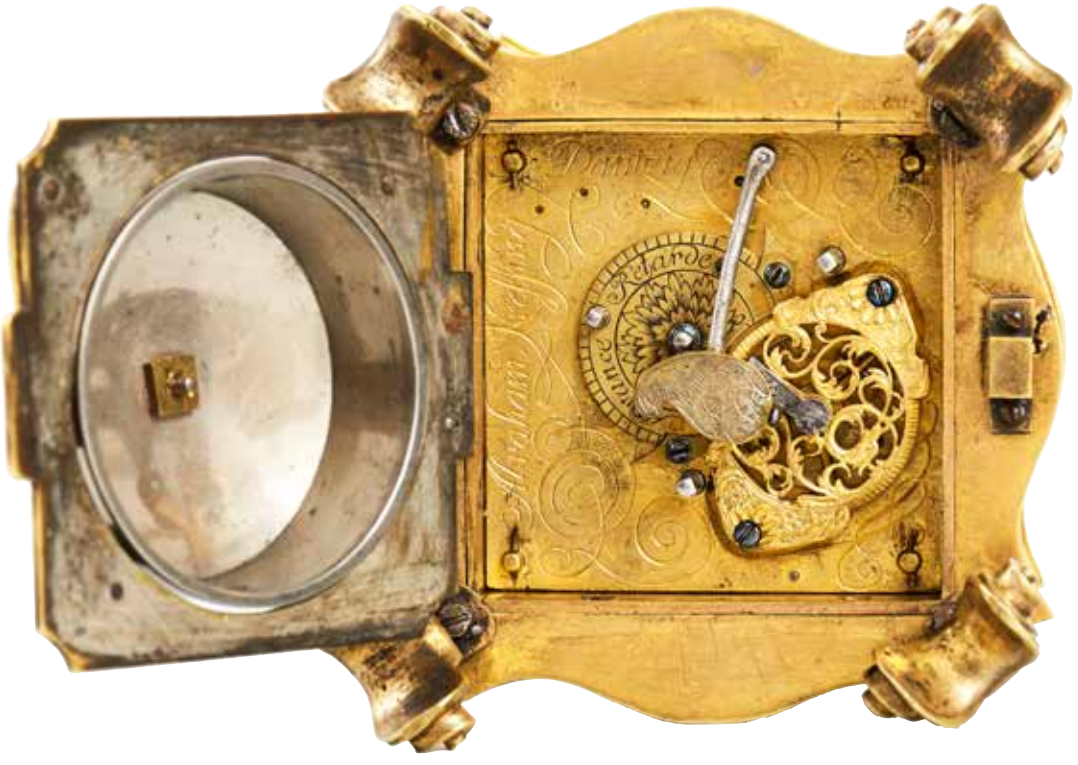
podłogowych (w tym 2 z pozytywką strunowo-organową), 1 zegara konsolowego[10] i 3 sześciobocznych zegarów kaflowych[11]. Omawiany zegar jest zatem ósmym znanym zegarem i czwartym zegarem kaflowym Kressinga; jest też jedynym jego zegarem w czterograniastej obudowie i jedynym zegarem kaflowym w zbiorach publicznych.

[10] Zegar z dawnej kolekcji Lessera Giełdzińskiego (w katalogu aukcji kolekcji z 1912; odnotowany też przez Granville'a Hugh Baillie'a (Baillie b.d., s. 184, patrz też: *Zegary gdańskie* 2005, kat. nr IV52, s. 303).

[11] Ostatnio na aukcji Christian McCann Auctions w Melbourne w Australii, 25 czerwca 2017; za tę informację dziękujemy dr. Jackowi Kriegseisenowi. Wspomniany zegar, bez sygnatury na płycie dolnej, na tarczy sygnowany na łukowatej plakietce, odbiega charakterem od innych prac tego mistrza – obudowa i funkcje są prawie identyczne jak w zegarze gdańskiego mistrza Daniela Heiligera (mistrz od 1776, zm. ok. 1781) w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.



Graham Kelsey
London

75 *Zegar kaflowy*

Andreas Dittmar, Poznań, 1720–1740
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, toczenie, wycinanie, polerowanie, złocenie, srebrzenie
wys. 8,4 cm, szer. 12,4 cm, głęb. 10,8 cm
sygn.: *Andreas Ditmar/ APosen*
nr inw. S-782

Zegar kaflowy, w sześciograniastej, ogzymsowanej obudowie, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny, niegdyś bijący także kwadranse i wyposażony w funkcję budzika i repetier.

Mechanizm pełnopłytowy, o sześciobocznych płytach połączonych w narożach cylindrycznymi filarkami ozdobionymi rytymi obręczami, niegdyś z trzema sekcjami, z napędem sprężynowym.

Sekcja chodu ze złoconym, gładkim bębnem sprężyny połączonym ze ślimakiem wyrównawczym łańcuszkiem Galla, taktowana przez koło koronowe wychwytem szpindlowym z trójramiennym balansem ze stalowym włosem. Przy ślimaku ogranicznik naciągu łańcuszka Galla. Półmostek osi koła wychwytowego w formie złoconego obelisku.

Sekcja bicia godzin grzebieniowa, z gwiazdą bicia. Koła zębate sekcji bicia kwadransów i cała sekcja budzika – usunięte, o czym świadczą liczne otwory w obu płytach. W sekcji bicia godzin hamulec w formie mosiężnego wałka.

W obu płytach pęknięcia spowodowane wadami materiałowymi.

Płyta dolna złocona, sześcioboczna, z ażurowym kokiem typu francuskiego z dekoracją z czterech koncentrycznych sekwencji akantowych ceownic i wici, na brzegu z wąską bordiurą w pasy, na przemian gładkie i szrafowane, zamocowanym dwiema oksydowanymi śrubkami. Na osi koka mosiężne łożysko z kamieniem rubinowym, podtrzymywane stalową nakładką. Balans z trójramiennym kołem i stalowym włosem; tarczka regulacji balansu z podziałką kreskową z oznaczeniem cyfrowym 1–6 (ze śrubką w miejscu cyfry 4) pomiędzy literami A–R, z mosiężną wskazówką o brzegach wyciętych we wklęsłe łuki i trójkątnym grotem; na brzegu tarczki zamocowany młoteczek o krótkim, wygiętym ramieniu ze śladami lutowania i obuszku przyciętym z mosiężnej tarczki, z otworem pośrodku i toczonym zagłębieniem. Wzdłuż krawędzi trzech boków płyty sygnatura zwrócona ku środkowi: *Andreas Ditmar/ APosen* (litery A i P wiązane), oraz wyryte niedbale, inną ręką, wtórne 1704 (data?). Trzy czopy o przekroju kwadratowym: dwa do nakręcania chodu – poprzez ślimak i sprężynę napędu, trzeci – bicia godzin. Dwa duże otwory po czopie napędu budzika i młoteczka budzika oraz liczne mniejsze.

Płyta tarczy złocona, w narożach ze stylizowaną grawerowaną dekoracją z symetrycznych, szrafowanych pasów po bokach i szrafowanego owalu pośrodku, ze stylizowanymi listkami. Pierścień cyfrowy, zapewne wtórny, wychodzący poza krawędzie boków płyty tarczy, tak że dekoracje naroży wydają się częściowo przesłonięte, zaopatrzony w rzymskie cyfry na oznaczenie godzin i arabskie minut, przedzielone kwadransową podziałką kreskową. Wskazówka godzinowa wtórna, wycięta z blachy, w typie wskazówek breguetowskich, wskazówka minutowa mosiężna, odlewana, w formie wici roślinnej przechodzącej w falisty trzon, zakończona grotem, z krótką trójkątną przeciwwagą będącą jednocześnie wskazówką do nastawiania budzika. Pośrodku mosiężna tarczka nastawcza budzika z cyframi arabskimi i czterema otworkami do nastawiania. Powierzchnia płyty pomiędzy tarczą nastawczą budzika i pierścieniem cyfrowym pokryta grawerowanym ornamentem z zygzakowatych taśm złożonych z trzech pasów – zewnętrznych szrafowanych, wewnętrznych gładkich.

Obudowa sześcioboczna, ujęta od dołu i góry dwoma wydatnymi gzymsami, w ściankach bocznych prawie kwadratowe okienka z wertykalnymi bokami w formie łuków nadwieszonych, w gładkich, sfazowanych, srebrzonych obramieniach, wsparta na przymocowanych do dolnego gzymsu sześciu nóżkach w formie uskrzydlonych lwich łap na kulach. Skrzydełka starannie cyzelowane z zaznaczeniem piór za pomocą równoległych, rytmicznych, gęstych linii, pazury o zgeometryzowanych formach zaznaczone wgłębnie w powierzchni kul. Wieczko sześcioboczne, mosiężne, srebrzone, umieszczone pomiędzy wewnętrznymi krawędziami dolnego gzymsu, osadzone na szarnierowanym, sterczącym

w dół zawiasie, z zasuwką o długim ramieniu zakończonym okazałym uchwytem i masywnym gniazdem zaczepu, ze spiżowym dzwonkiem na stalowym strzemiączku. W górnym gzymsie, pod godziną VIII, otwór cięgna repetiera; nad dolnym gzymsem, pod godziną VII, otwór po blokadzie wysuwania mechanizmu. Mechanizm charakteryzuje się bardzo starannym wykonaniem przy jednoczesnym braku nadmiernej dekoracyjności.

Zegar znajduje bezpośrednią analogię w dwóch obiektach. Pierwszy z nich to kaflak sygnowany także przez Andreasa Dittmara, ze znakomitej kolekcji Horsta Landrocka, do śmierci kolekcjonera w 1991 wystawianej w Zittau koło Drezna, następnie przeniesionej do Seifhennersdorf koło Görlitz, obecnie nieudostępnianej publiczności[1]. Na podstawie ilustracji zamieszczonej przez Wiesławę Siedlecką (Siedlecka 1974, il. 51) można stwierdzić, że zegary charakteryzuje daleko idące podobieństwo obudów zarówno w zakresie ogólnych kształtów, jak i charakterystycznych detali. Identyczne są: cyzelowana dekoracja górnego gzymsu z wici akantowej na puncynowanym tle, wąski pas cyzelowanego ornamentu na brzegu górnego gzymsu wokół płyty tarczy, okienka w ramkach o charakterystycznych kształtach, silnie wysuniętych przed lico obudowy i ostro sfazowanych, nóżki z uskrzydlonej lwiej łapy na kuli, gdzie stopa i pazury nie są przestrzenne, lecz prawie płaskie, jakby zagłębione w kuli, cechujące się charakterystyczną geometryzacją. To samo odnosi się do skrzydeł nóżek w obu zegarach – regularnie, starannie opracowanych, z duktem rytmicznych żłobków imitujących pióra. Analogicznym elementem jest zamek wieczka, ujawniający się w widoku bocznym prostokątną formą pomiędzy dwiema nóżkami zegara. Tak oczywiste analogie pozwalają przypuszczać (pomimo niedostatku dostępnej dokumentacji fotograficznej zegara z kolekcji Landrocka, ograniczającej się do jednego zdjęcia), że Andreas Dittmar zamówił obudowy obu zegarów w jednym warsztacie odlewniczym. Drugi z obiektów, sygnowany *Johann Gottlieb Kriedel Cottbus*, sprzedany na aukcji Sotheby's[2], ma praktycznie identyczną obudowę co oba zegary Dittmara, z płytą tarczy i zdobieniem gzymsu wykonanymi przez tego samego cyzelera. Natomiast srebrny pierścień cyfrowy typu *champlevé*, prawdopodobnie pochodzenia augsburskiego, harmonijnie współgra z resztą dekoracji płyty, co wskazuje na wymianę pierścienia w warszawskim zegarze. Zegar Kriedla na podstawie daty wygrawerowanej obok sygnatury został określony przez ekspertów Sotheby's jako powstały w 1760, jednakże brak motywów rokokowych w dekoracji wszystkich trzech obudów bazujących na repertuarze form regencyjnych pozwala naszym zdaniem datę na zegarze Kriedla uznać za wtórną.

Według Siedleckiej Dittmar działał w Poznaniu już ok. 1700 (Siedlecka 1974, s. 113), do co najmniej ok. 1730, bo tak autorka datuje zegar talerzowy z Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK-IV-Zeg-32NK), którego obudowa jest ozdobiona bardzo zaawansowaną ornamentyką – z kogucimi grzebieniami i muszlami. Zegar z kolekcji Landrocka Siedlecka datuje na ok. 1720 i datowanie to można utrzymać jako początek okresu, w którym mógł powstać omawiany zegar, ograniczając go do ok. 1740.

Forma obudowy zegara, znana również z niektórych prac Beniamina Zolla, z lat ok. 1730–1740 (patrz: *Zegary gdańskie* 2005, noty: IV.126, oprac. S. Bulanda-Lenczowska, oraz IV.127, oprac. S. Odrzywolska, J.J. Dreścik), z charakterystycznymi obramieniami okienek, utrzymała się w modzie w ośrodkach związanych z Wielkopolską, o czym świadczą datowane na połowę XVIII w. zegary kaflowe Mathiasa Wangerina z Kostrzyna[3].

[1] https://watch-wiki.org/index.php?title=Landrock,_Horst.

[2] Sotheby's, *Furniture, clocks, silver, ceramics and decorative arts*, Amsterdam, 29 października 2008, poz. 82.

[3] Sprzedany na aukcji domu aukcyjnego Auktionen Dr. Crott, Frankfurt, 15 maja 2013, poz. 165.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

kat. nr 75

76 *Zegar kaflowy z futerałem*

Joachim Friedrich Huhn (czynny w Poznaniu 1722–1757), Poznań, ok. 1730–1757
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, polerowanie, grawerowanie, toczenie, wycinanie, złocenie, srebrzenie
wys. 9 cm, szer. 15,1 cm, głęb. 13 cm
sygn.: *Joachim Fridrich/ Huhn Posen*; I. FRIDRICH.HUHN; POSEN
futerał: drewno dębowe, skóra, mosiądz; techniki stolarskie, odlewanie, polerowanie
szer. 18,6 cm, głęb. 15,9 cm
nr inw. S-781

Zegar kaflowy w obudowie sześciograniastej, na nóżkach w formie uskrzydlonych główek anielskich, pokazujący godziny i minuty, bijący godziny, wyposażony w repetier.

Mechanizm płytowy o dwóch napędach. Sekcja chodu ze ślimakiem wyrównawczym z łańcuszkiem Galla, z ażurową osłoną sprężyny dociskowej, połączonym poprzez koło koronowe z wychwytem szpindlowym współpracującym z trójramiennym, mosiężnym balansem o stalowym włosie; płyty połączone gładkimi, cylindrycznymi filarkami.

Sekcja bicia grzebieniowa z bębnem osłonowym sprężyny grawerowanym w motyw romboidalnej kratki z gładkich, przenikających się wstęg z polami wypełnionymi rozetkami. Płyta dolna obwiedziona bordiurą z podobnym motywem. Pośrodku kok typu angielskiego, ażurowy. Stopa koka półkolista, wypełniona wicią akantową, od zewnątrz bordiura z ornamentu sznurowego, u dołu promienie; część górna koka ozdobiona męską maską oraz ażurowymi wąsami po bokach. Kok wypełniony ażurem z symetrycznej wici akantowej tworzącej przeplatające się woluty, na obrzeżu z bordiurą z ornamentu sznurowego; nakładka łożyska osi balansowej stalowa. Wokół koka stalowa osłona przesuwki o ażurowych stopach w formie wolut; ramię przesuwki z wrzecionowym grotem, współpracujące z umieszczoną na płycie w grawerowanej banderoli skalą z cyframi 7–1 i literą A. Ramię młoteczka stalowe, oksydowane, wolutowe, obuch mosiężny ze stalowym bijnikiem, z grawerowanym wielorybem. Mechanizm przytrzymują w obudowie dwie nakładki – ażurowa z liści i w formie litery L. Od spodu stopy koka wyryta sygnatura wykonawcy: *E. Meissner*. Na płycie pomiędzy bordiurą a krawędzią koka sygnatura zegarmistrza: *Joachim Fridrich/ Huhn Posen*.

Obudowa wsparta na trzech nóżkach w formie uskrzydlonej główki anielskiej osadzonej na lwiej łapie, wyposażonych w stalowe główki poziomujące. W pozostałych narożach trzy zwisy w formie tralek zakończonych stożkiem. Gzymsy profilowane, dolny z piętką i wklęską, górny z piętką nadwieszoną na wklęsce, z liśćmi lauru z przewiązkami. W narożach płyty tarczy grawerowane symetryczne kompozycje z wolut. Okienka w ścianach bocznych prostokątne, w wąskich obramieniach z drobnymi listeczkami. Pole środkowe z symetryczną kompozycją z regencyjnych wstęg, akantowych wolut i dwóch zwisów kampanul. Dwie banderole z sygnaturami: w górnej I. FRIDRICH.HUHN, w dolnej POSEN. Pierścień cyfrowy z rzymskimi cyframi godzin, ze stylizowanymi lilijkami na oznaczenie półgodzin, podziałką minutową kreskową, arabskimi cyframi minut; wskazówka minutowa – z wrzecionowatym trzonem i grotem, godzinowa – ażurowa z przenikających się regencyjnych wstęg.

Pod cyfrą 10 otwór z cięgnem z jelita uruchamiającym repetier. Sześcioboczne wieko ze spiżową czaszą dzwonka na stalowym strzemiączku, dekorowane z obu stron grawerowaną bordiurą z motywem wici akantowej na puncynowanym tle; zawias szarnierowany, zasuwka z uchwytem w kształcie kropli, grawerowanym w kwiatki.

Futerał sześcioboczny, z drewna dębowego pokrytego brązową skórą, wewnątrz wyłożony irchą i na krawędziach oklejony papierem w paski, z pokrywą na zawiasie. Skóra dekoracyjnie tłoczona: na brzegu pokrywy fryz ze wstęg i wolut, na dnie gwiazda 12-promienna, na krawędziach korpusu linie ciągłe. Zawiasy mosiężne szarnierowane, uchwyt mosiężny, składany.

Wiesława Siedlecka, powołując się na informacje od badaczki archiwaliów cechów poznańskich, Aleksandry Wasilkowskiej (Siedlecka 1974, s. 145, przyp. 6), podaje, iż Joachim Friedrich Huhn przybył do Poznania ze Szczecina i prowadził działalność w latach 1723–1757, oraz wskazuje znane jego

dzieła – prócz dwóch okazałych, trybowanych zegarów talerzowych (Siedlecka 1974, il. 82, 83) także dwa zegary kaflowe, ale reprodukuje tylko jeden, z Muzeum Narodowego w Poznaniu (*ibidem*, il. 55), i nie podaje danych dotyczących drugiego kaflaka. W komentarzu wskazuje jednak na znaczne podobieństwa ich formy: „Kafelki są natomiast zewnętrznie skromne, ustawiane na skrzydlatych główkach, sześcioboczne, z bogatszymi w ornament wnętrzami mechanizmów" (*ibidem*, s. 113). Jürgen Abeler (Abeler 1977, s. 298) wymienia tylko dwa zegary talerzowe i jeden kaflowy, wszystkie w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Poznański kaflak otrzymał też zwięzłą notę autorstwa Zygmunta Dolczewskiego, który, nie podając źródeł, przesuwa datę przybycia Huhna do Poznania na 1722, dodaje, że był on „wielokrotnie starszym cechu", zmarł w 1757, i powtarza informację, że był serwitorem królewskim (*Tempus tene* 2000, nota do kat. nr. V.17).

Zegar poznański ma niemal identyczną obudowę jak zegar warszawski: trzy nóżki odlewane z bardzo zbliżonej formy w kształcie główki aniołka na lwiej stopie, w przypadku zegara poznańskiego wyposażone w dodatkowe stópki do regulacji (co skutkuje minimalną różnicą wysokości zegarów), trzy dekoracyjne zwisy (w warszawskim zegarze o większej średnicy i bardziej płaskie), analogiczne gzymsy, górny dekorowany identycznym grawerowanym wiankiem z liści; okienka w ścianach bocznych w obu zegarach mają takie same grawerowane wąskie obramienia. Zegary różnią się narożnikami na płycie tarczy: w warszawskim są to woluty, w poznańskim – anielskie główki, identyczna natomiast wydaje się dekoracja pola środkowego, z dwiema banderolami z sygnaturą wplecioną w kompozycję z kampanul i wstęg. Tarcza jest analogiczna, z podobnymi oznaczeniami półgodzin w formie stylizowanej lilijki, różne są natomiast wskazówki. Podobna jest też dyspozycja płyty dolnej – z grawerowaną szeroką bordiurą otaczającą krawędź płyty, jednakże o innej dekoracji. Odmienny natomiast zapis sygnatur (pierwsze litery imion w przypadku egzemplarza poznańskiego, w fundacyjnym pełne zapisy imion, bardziej ozdobne liternictwo); kok w obu przypadkach typu angielskiego, lecz o odmiennej stopie, w okrągłej części górnej o zbliżonej dekoracji z wici akantowej, w obu zegarach z męską maską u dołu i wąsami z wici. Identyczna wydaje się dekoracja obuszków bicia godzin – z grawerowanym wielorybem; podobnie rozwiązano skale przesuwki na ozdobnej banderoli oraz jej osłonę – łukowatą, stalową, oksydowaną, z obeliskowym ostrzem. W zegarze poznańskim znalazła się ażurowa, grawerowana nakładka powtarzająca motywy ze stopy koka, podczas gdy w zegarze fundacyjnym zrezygnowano z niej na rzecz szerszej bordiury, zaś trzonek młotka, prosty w zegarze poznańskim, w egzemplarzu warszawskim otrzymał ozdobne opracowanie w postaci wolutowej wici, co zbliża go do zegarów Zolla z Gdańska i Willa z Torunia. W zegarze poznańskim Huhn zastosował mechanizm bicia z kołem zapadowym umieszczonym na dolnej płycie, obok koka, podczas gdy jego zegar warszawski prezentuje nowatorskie rozwiązanie z biciem grzebieniowym i repetierem, które stało się popularne po 1720. W obu zegarach zastosowano tylko jeden dzwonek, ale egzemplarz poznański ma dodatkowy mechanizm bicia współpracujący z dwoma młoteczkami.

Z powyższej analizy wynika, że najprawdopodobniej odlewane i grawerowane elementy obu zegarów wyszły spod tych samych rąk, a podobieństwa dotyczą przede wszystkim ogólnej formy i dekoracji obudowy. Zastosowanie nowocześniejszego rozwiązania mechanizmu bicia pozwala przypuszczać, że zegar z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian powstał ok. 1730 lub później.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

77 *Zegar kaflowy*

Johann Gottfried Krosz, Kraków, ok. 1760–1765
mosiądz, stal; odlewanie, grawerowanie, wycinanie, polerowanie, toczenie, srebrzenie, złocenie
wys. 8,2 cm, szer. 8,7 cm, głęb. 8,9 cm
sygn.: *Gottfr: Krosz/ aCracovie*
nr inw. S-790

Zegar kaflowy czworoboczny, o napędzie sprężynowym, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny i, pierwotnie, kwadranse.

Mechanizm pełnopłytowy, mosiężny, płyty połączone cylindrycznymi filarkami z rytymi pierścieniami. Sekcja chodu taktowana poprzez koło koronowe zminiaturyzowanym wychwytem szpindlowym z osadzonym na osi poziomej kołem wychwytowym (oś palet osadzona z jednej strony w koku, z drugiej w półmostku); bęben napędowy połączony ze ślimakiem wyrównawczym łańcuszkiem Galla; przy ślimaku sprężynowy ogranicznik naciągu. Sekcja bicia grzebieniowa, ze znacznymi przeróbkami, zwłaszcza elementów umieszczonych nad górną płytą, bijąca godziny, a pierwotnie także kwadranse, niegdyś z repetierem i dwoma młoteczkami (obecnie zachował się jeden) napędzanymi przez wspólną gwiazdę bicia. Bęben osłonowy sprężyny bicia z dekoracją grawerowaną w tulipany na matowanym tle. Płyta dolna złocona, z kokiem typu francuskiego, z dekoracją w formie sieci z imitacją opraw kamieni jubilerskich w oczkach, tarczka regulacji z opisem A–R i cyframi 2–6, z wewnętrznym polem grawerowanym w kratkę z rombów ze stylizowanymi gałązkami, z oksydowaną, stalową, wrzecionowatą wskazówką. Młoteczek na stalowym ramieniu, mosiężny, złocony, w kształcie rybiego pęcherza, z grawerowanym tulipanem, wyposażony w stalowy bijnik. W narożu płyty ośmioramienna gwiazda, z przerzutnikiem osadzonym na osi sprężyny bicia. Wzdłuż dwóch równoległych boków płyty grawerowana sygnatura *Gottfr: Krosz/ aCracovie*. Na płycie górnej, od strony tarczy, między elementami przekładni wskazań i sekcji bicia, płytko ryte napisy odnoszące się do napraw: *Rungang*, poniżej monogramy JS i Sz oraz monogram wiązany JR z datą 1836, a także ryty obrys wokół sprężyny grzebienia z literą L, zapewne odpowiadający kształtowi pierwotnej, masywniejszej sprężyny zamontowanej w tym miejscu. Między płytą górną a płytą tarczy grzebień bicia połączony z masywną dźwignią z ramieniem pracującym w wycięciu płyty tarczy, współpracującym z krzywką stopniową na kole minutowym. Płyta tarczy mosiężna, umocowana na trzech cylindrycznych filarkach (z których dwa podpiłowane), z grawerowanymi w narożach, symetrycznymi kompozycjami z liści. Pod płytą tarczy cztery otwory wskazujące na wymianę pierścienia cyfrowego oraz wtórny otwór umożliwiający pracę zmodyfikowanego ramienia grzebienia. Wtórny pierścień cyfrowy wykonany razem z polem środkowym, mosiężny, od spodu ze śladami toczenia; srebrzony, z cyframi rzymskimi na oznaczenie godzin, ze stylizowanymi gałązkami na oznaczenie półgodzin i arabskimi cyframi minut, oddzielonymi zamkniętą podziałką kreskową; pole środkowe obniżone przez wybranie materiału, niesrebrzone, grawerowane w kwiaty, liście i rocaille'e na tle kratki. Wskazówki stalowe, wtórne, o prostych ramionach, z grotami w kształcie stylizowanych lilijek z trójkatnymi ostrzami, godzinowa zeszlifowana; dwa otwory do nakręcania z czopami o przekroju kwadratowym.

Czworoboczna, mosiężna, złocona obudowa ujęta od góry i dołu w dwa wydatne, sfalowane gzymsy ścięte wklęśle na narożach, z podwójnym uskokiem: dolny z piętką, górny nadwieszony na uskoku z wklęską. Ścianki boczne gładkie, z owalnymi, przeszklonymi okienkami w wydatnych srebrzonych obramieniach o wewnętrznym narysie z łuków wklęsłych i wspiętych po bokach, zewnętrznym – z prostych odcinków horyzontalnych i wklęsłych łuków po bokach; obramienia na krawędzi obwiedzione wąską opaską; zagłębiona wewnętrzna powierzchnia frontów ramek – puncynowana. Obudowa wsparta na czterech wolutowych nóżkach przymocowanych śrubami do wieczka. Wieczko srebrzone, gładkie, osadzone na dwóch zawiasach połączonych wspólną przetyczką, przymocowanych do dolnego gzymsu, z dzwonkiem w otworze. Zatrzask wieczka sprężynowy, stalowy, z ozdobną gałką. Na górnym gzymsie, pośrodku jednego z boków, mosiężna, niezłocona wstawka, której odpowiadają w płycie tarczy trzy otwory, dziś niewykorzystywane, niegdyś być może służące do zamocowania zawiasu do szkła przekrywającego pierwotny pierścień cyfrowy.

Omawiany zegar jest najmniejszym spośród zegarów kaflowych w kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, wręcz zminiaturyzowanym przykładem zegara zwanego „żabą". Taka właśnie, czworoboczna forma kaflaka, częsta w Warszawie i Małopolsce, znana jest z podobnego zegara sygnowanego przez krakowskiego mistrza Jakuba Lichty'ego (czynny 1738–1776), w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie[1], z identycznymi nóżkami i bardzo podobnymi ramkami, a także identycznym rozwiązaniem zawiasu wieczka i formą gzymsów obudowy. Wspomniany zegar Lichty'ego ma pierścień cyfrowy typu *champlevé*, co pozwala przypuszczać, że pierścień analogiczny lub też wykonany w emalii pierwotnie zdobił płytę tarczy. Obecny pierścień, stanowiący całość z polem środkowym, przymocowany dwiema śrubkami i na rewersie noszący ślady toczenia oraz ścierania pilnikiem, posrebrzony od frontu bardzo cienko, sporządzony został z myślą o zakryciu wtórnych otworów w płycie tarczy. Zegar Krosza różni się od zegara drugiego krakowskiego mistrza umieszczeniem czopów napędowych od strony tarczy, co w Małopolsce było stosowane także w Lublinie. Rozwiązanie sekcji bicia, szczególnie elementów znajdujących się nad górną płytą, podobne jest także do rozwiązań spotykanych w pracach zegarmistrzów lubelskich. Palec przerzutnika i współpracująca z nim sprężyna oraz gwiazda podobna do krzyża maltańskiego, umieszczone na zewnątrz dolnej płyty, niewystępujące w innych polskich mechanizmach tego typu, mogły zostać dodane w czasie wskazanej w inskrypcji naprawy w 1836. Charakterystyczna forma ażuru koka ma bliską analogię w koku zegara Jacobusa Steigera w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Kazimierz Buczkowski i brat Teodor Wrzesień (Buczkowski, Wrzesień 1938, s. 38) na podstawie *Księgi cechu ślusarzy i zegarmistrzów w Krakowie* z lat 1543–1794[2] ustalili, że Krosz zmarł 15 listopada 1813 w wieku 84 lat, czyli urodził się w 1729. Położył wielkie zasługi przy oddzieleniu zegarmistrzów krakowskich od cechu ślusarskiego i przez wiele lat był starszym cechu. Jak ustaliła Prószyńska, wstępując do cechu 3 września 1765, legitymował się już tytułem „horloger du Roy"[3].

Autorzy wystawy zegarów z 1938 zaprezentowali zegar typu kartel, ze zbioru Marii ze Starowieyskich Tomikowej, o rokokowej formie z sygnaturą *Krosz a Cracau*, który datowali na ok. 1760 (Buczkowski, Wrzesień 1938, kat. nr 298, s. 38), a więc przed otrzymaniem przez Krosza serwitoratu królewskiego. Wiele wskazuje na to, że do takiej właśnie formy sygnatury mistrz wrócił po 1795, bowiem znane są jego późne zegary, które można datować na ten właśnie okres, jednakże forma, konstrukcja i elementy dekoracji omawianego kaflaka wskazują raczej na powstanie przed uzyskaniem przez Krosza tytułu serwitora Stanisława Augusta, a więc przed 1765, od kiedy sygnował swoje wyroby „horloger du Roy". Wśród zachowanych w zbiorach publicznych zegarów, które skrupulatnie wymienia Zuzanna Prószyńska (Prószyńska 1994, s. 55–57), znajdujemy kartele, zegary stołowe typu *bracket-clock*, kominkowe i zegary karetowe, nie było jednak dotychczas zegarów kaflowych.

---

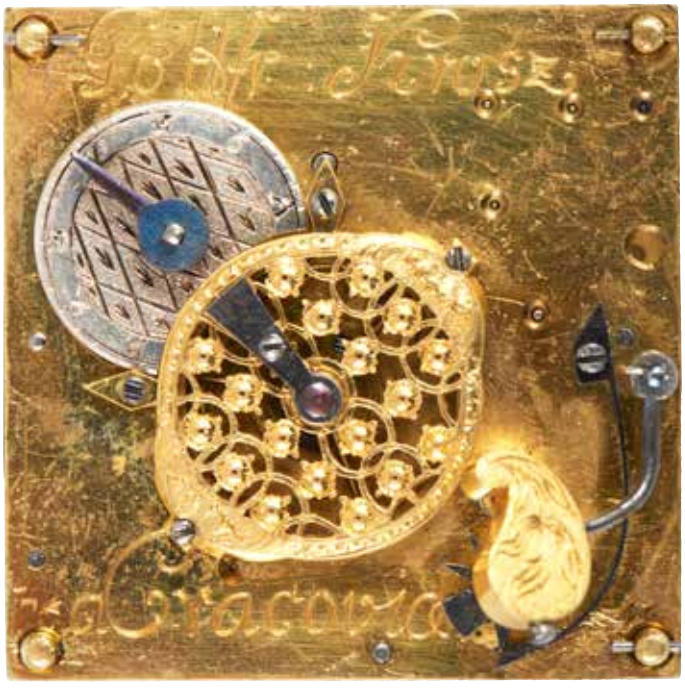
[1] Siedlecka 1974, s. 95; nr inw. MNK IV-Zeg-12.

[2] Obecnie w: Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, rps 12993/II, k. 219–220, 222 (za: Prószyńska 1994, przyp. 84 na s. 64).

[3] *Ibidem*.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.



kat. nr 77

78 *Zegar kaflowy*

Johan Hakel, Lwów, 1760–1780
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, toczenie, wycinanie, polerowanie, złocenie, srebrzenie
wys. 7,8 cm, szer. 8,5 cm, głęb. 8,2 cm, śr. 10,5 cm
nr inw. S-788

Zegar kaflowy w czterograniastej, gzymsowanej obudowie, wskazujący godziny i minuty oraz bijący godziny.

Mechanizm o płytach kwadratowych, z cylindrycznymi filarkami, o dwóch sekcjach z napędem sprężynowym. Sekcja chodu z bębnem napędowym, połączonym łańcuszkiem Galla ze ślimakiem wyrównawczym, z czopem do nakręcania na osi ślimaka, współpracującym poprzez koło koronowe z wychwytem szpindlowym z trójpromiennym mosiężnym balansem o stalowym włosie. Sekcja bicia typu grzebieniowego, z repetierem; napęd bicia ze sprężyną w grawerowanym i złoconym bębnie osłonowym. Płyta dolna złocona, z odlewanym, złoconym, grawerowanym kokiem typu francuskiego. Pośrodku odlewany, ażurowy, złocony i grawerowany kok typu francuskiego z motywem wici akantowej z wplecionym ptakiem i wężem, z dwiema stopkami dekorowanymi akantem. Na koku stalowa nakładka osłaniająca stalowy czop osi mosiężnego balansu. Tarczka regulacji balansu z podziałką od 2 do 5 między literami R i A, z czopem z oksydowaną wskazówką z graniastym grotem. Czopy napędowe czterograniaste, ramię młoteczków bicia stalowe, z takimż bijnikiem i mosiężnym obuchem w kształcie rybiego pęcherza grawerowanego w akant. Wzdłuż dwóch boków płyty grawerowana sygnatura: *Johan Hatzel/ a Leopol*. W słowie *Leopol* litera *L* przechodzi w *No*, litera *e* w *9*, a litery *o* w *6* (co można odczytać jako: *No 96* lub *966*); litera *l* przyjmuje formę gałązki. Sygnatura ta jest w znacznym stopniu efektem późniejszej ingerencji – można sądzić, że przed tymi działaniami była zatarta i w konsekwencji stała się nieczytelna i niezrozumiała dla poprawiającego, któremu nieznana była ani pisownia nazwiska lwowskiego mistrza, ani też łacińska nazwa miasta: *Leopol* (ostatecznie przerobionego na swoisty kryptogram numeru zegara).

Tarcza o kwadratowej płycie, w narożach grawerowane rocaille'e, w polu środkowym rocaille'e i stylizowane akanty. Pierścień cyfrowy mosiężny, nakładany, z podziałką minutową, na zewnątrz arabskie cyfry co 5 minut, wewnątrz rzymskie cyfry godzin. Wskazówki stalowe, oksydowane, o sercowatych grotach. Obudowa ujęta u góry i dołu falistymi, profilowanymi gzymsami, wklęsłymi w narożach, wypukłymi pośrodku boków; w ściankach bocznych przeszklone okienka w prostokątnych ramkach z resztkami srebrzenia, w narożnikach nakładane brodate maski ze śladami srebrzenia; w gzymsie otwór z cięgnem repetiera z profilowaną, złoconą gałeczką. Wieczko dolne srebrzone, z czterema nóżkami z odwróconych wolut, z zawiasem mosiężnym, szarnierowanym, spiżowym dzwonkiem w okrągłym wycięciu.

Futerał drewniany, prostopadłościenny, zaokrąglony w narożach, z lekko wysklepionym wieczkiem, oklejony czarną skórą cielęcą, z mosiężnym haczykiem, wewnątrz wyklejony czerwonym zamszem, z okrągłym zagłębieniem dla wskazówek. Na wieczku tłoczony fryz z kwiatów lotosu i wolut, na narożnikach i obrzeżach pokrywy i korpusu ornament falisty, na spodzie tworzący gwiazdę.

Johan Hakel, czynny we Lwowie już w 1748 (Jaworski 1911, s. 155–156), wraz z Antonim Kamińskim, Janem Rokserem i Konradem Łukasiewiczem doprowadził w 1766 do wyodrębnienia lwowskiego cechu zegarmistrzowskiego z cechu ślusarskiego. Według Wiesławy Siedleckiej Hakel miał krewnych zegarmistrzów w Warszawie, co mu „ułatwiło wgląd w akta cechu warszawskiego"[1]. Autorka podaje też, że reprezentowany jest on dwoma zachowanymi dziełami, jednak omawia i ilustruje tylko jedno – zegar kaflowy ze zbioru Muzeum Narodowego w Poznaniu (Siedlecka 1974, s. 104, il. 69). Franciszek Jaworski w 1911 wzmiankuje zegar roboty Hakla eksponowany „na powszechnej wystawie krajowej we

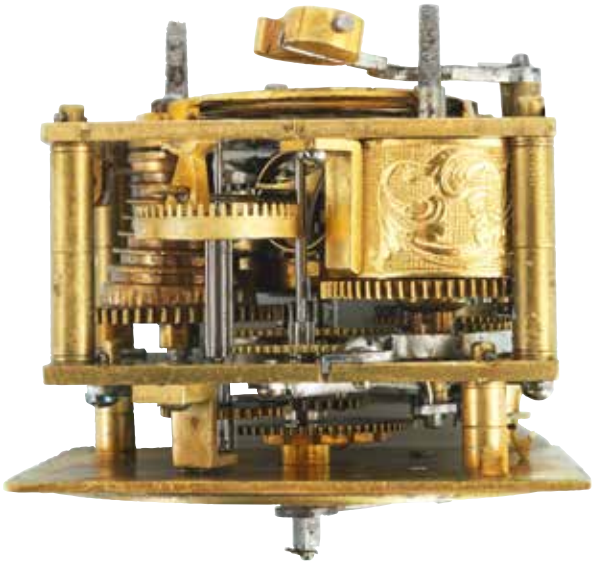
[1] Siedlecka 1974, s. 104. Chodzi o przybyłych z Bawarii zegarmistrzów Franciszka (zm. przed 1754) i Jana (zm. przed 1766) Hecklów.

Lwowie w 1894, w dziale starożytności". Miał to być „zegar stołowy, bronzowy, pozłacany, czteroboczny, zarębiony, z szybkami po bokach i z napisem wewnątrz: *Johan Hakiel a Leopol*. Zegarek ten […] był własnością Jerzego hr. Dunin Borkowskiego" (Jaworski 1911, s. 158). W handlu antykwarycznym w 2015 pojawił się kolejny zegar sygnowany *Johan Hakel a Leopol/ Nro123* – sześcioboczny, z prostymi gzymsami, na nóżkach analogicznych jak zegar poznański i zegar z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, oraz z identycznym kokiem jak omawiany egzemplarz – z wężem wplecionym w akantowe zwoje. Eksperci domu aukcyjnego, pomimo cytowanej sygnatury sytuującej wytwórcę we Lwowie, określają zegar jako południowoniemiecki, datując go na XVII w. Wzmiankują także za Granville'em Hugh Baillie'em (Baillie (b.d.), s. 194), że w kolekcji Antoine'a Feilla w Hamburgu znajdował się przed 1922 zegar stołowy z sygnaturą tego mistrza[2]. Zegar w zbiorze Muzeum Narodowego w Poznaniu (nr inw. MNP-RZ-2634), sygnowany *Johan Hakel a Leopol/ 97*, ma bardzo podobną obudowę – z falistymi, wydatnymi gzymsami, wolutowymi nóżkami i identycznym grawerunkiem w narożach płyty tarczy, lecz z innym ujęciem wewnętrznej krawędzi pierścienia cyfrowego, natomiast jest on – w odróżnieniu od omawianego zegara – wyposażony w budzik (*Tempus tene* 2000, kat. nr V13 – nota: Zygmunt Dolczewski).

Dwa zakupione przez Fundację Teresy Sahakian zegary kaflowe roboty Johana Hakla znacznie wzbogacają skromny stan wiedzy o dorobku tego ważnego lwowskiego zegarmistrza (zob. kat. nr 79).

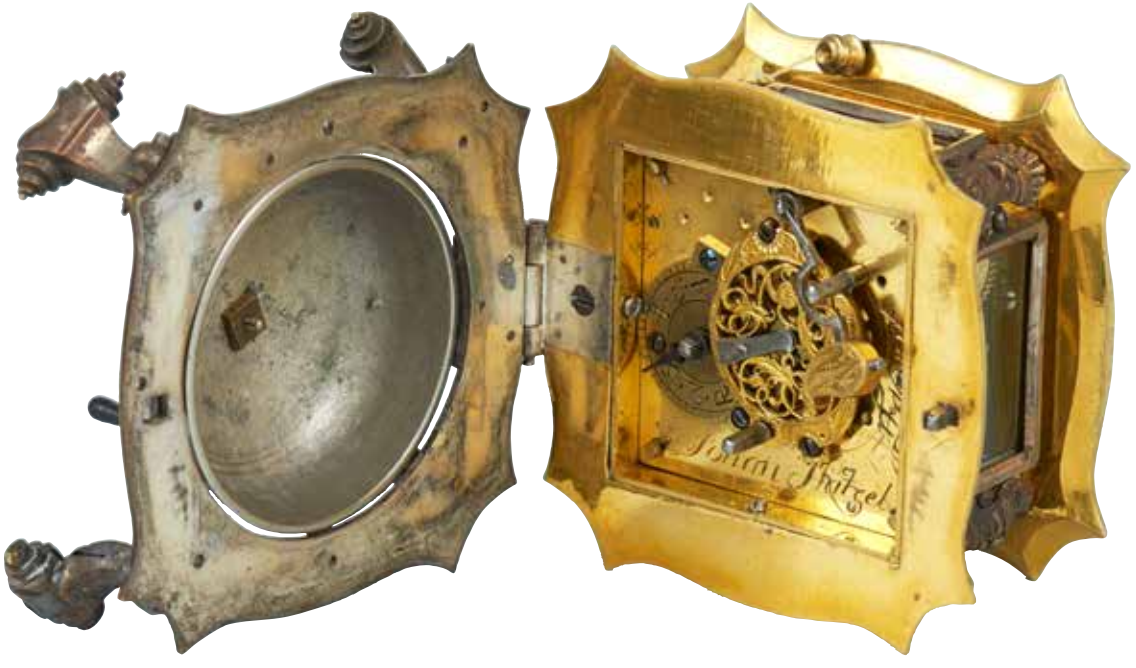
Zegar reprezentuje rozpowszechniony w 3. ćwierci XVIII w. typ niewielkiego czterograniastego zegara kaflowego, czasami od kształtu nóżek nazywanego „żabą", o mechanizmie wykonanym na dobrym poziomie technicznym, jednak o podstawowym tylko zakresie wskazań. Zarówno kształt, jak i zastosowanie koka typu francuskiego dokumentują odmienne drogi, którymi podążało już wówczas zegarmistrzostwo w Prusach Królewskich i Małopolsce.

[2] Galerie Fischer, nr 3621, s. 39 i il. na tej stronie; http://www.fischerauktionen.ch/UserData/Katalog_161261_00.pdf oraz strona The saleroom, gdzie fot. tylnej płyty zegara, https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/galeriefischer/catalogue-id-galeri1-10000/lot-4b295844--66ad-491a-b4ed-a540016ef282.



Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.



79 *Zegar kaflowy*

Johan Hakel, Lwów, 1760–1780
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, toczenie, wycinanie, wiercenie, piłowanie, polerowanie, złocenie, srebrzenie
wys. 8,6 cm, szer. 9,7 cm, głęb. 9,8 cm
sygn.: *Johan/ Hakel a Leopol/ No 361*
nr inw. S-789

Zegar kaflowy w czterograniastej, ogzymsowanej obudowie, wskazujący godziny i minuty oraz bijący godziny, z repetierem.

Mechanizm o płytach kwadratowych, z cylindrycznymi filarkami ozdobionymi grawerowanymi pierścieniami, z dwoma sekcjami z napędem sprężynowym. Sekcja chodu z bębnem napędowym, połączonym łańcuszkiem Galla ze ślimakiem wyrównawczym współpracującym poprzez koło koronowe z wychwytem szpindlowym z trójpromiennym mosiężnym balansem o stalowym włosie. Półmostek osi koła wychwytowego w formie odwróconego obelisku. Sekcja bicia typu grzebieniowego, z repetierem; napęd bicia ze sprężyną w złoconym, grawerowanym we wstęgi i rozety bębnie osłonowym. Płyta dolna złocona z odlewanym, złoconym, ażurowym, grawerowanym kokiem typu francuskiego, z motywem wici akantowej z dwiema stopkami z prostokątnymi występami, dekorowanymi wachlarzowatą muszlą i parą akantowych liści. Na koku stalowa nakładka osłaniająca czop balansu. Tarczka regulacji balansu z podziałką i opisem cyframi arabskimi 1–5 między literami R i A. Czopy napędowe i regulacji balansu czterograniaste, ramiona młoteczków mosiężne, ze stalowymi bijnikami i mosiężnymi obuchami w kształcie rybiego pęcherza z grawerowanym, stylizowanym liściem akantowym. Obok tarczki regulacji włosa, przy krawędzi płyty, trzy otwory po usuniętych elementach (budzika?).

Przy trzech bokach płyty grawerowany napis: *Johan/ Hakel a Leopol/ No 361*, z numerem w 3/4 przesłoniętym tarczką regulacji włosa i fragmentem litery H zakrytym wtórną stopką do zamocowania mechanizmu w obudowie. Płyta tarczy w narożnikach cyzelowana, z motywem przenikających się ulistnionych, symetrycznych wici. Pierścień cyfrowy i pole środkowe – nieoryginalne, stanowiące jeden element, srebrzone; pierścień z rzymskimi cyframi godzin, z podziałką minutową wygiętą łukowato nad cyframi; od wewnątrz podziałka w zamierzeniu kwadransowa, z błędem – dzieląca każdą godzinę na pięć części po 12 minut. Pole środkowe z grawerowanymi ostrołukowymi arkadkami z trójliściem wewnątrz. Wskazówki nieoryginalne: budzika – o prostym grocie, godzin – ażurowa, symetryczna, z wolut osadzonych na rombie, minutowa – z wicią roślinną z karbowanym grotem. Obudowa niestanowiąca kompletu z mechanizmem, ujęta u góry i dołu falistymi, profilowanymi gzymsami, wklęsłymi w narożach, wypukłymi pośrodku boków; w ściankach bocznych przeszklone okienka w prostokątnych srebrzonych obramieniach, sfazowanych w narożnikach i na wewnętrznych krawędziach. Wieczko srebrzone po obu stronach, ze spiżowym dzwonkiem na graniastym, mosiężnym strzemiączku; zawias wpuszczony w gzyms, szarnierowany; dźwignia zatrzasku wraz ze sprężyną i gałką nieoryginalne. Na krawędziach obudowy i krawędziach ramek oznaczenia montażowe (nacięcia).

Zegar i mechanizm w znacznym stopniu przekształcone. Rozstaw płyt zbyt mały w stosunku do obudowy – dolna płyta przecina okienko w 1/4 wysokości. Stopki przytrzymujące mechanizm nieoryginalne, osadzone wtórnie. Część numeru zasłonięta przez tarczkę regulacji balansu; obok, przy brzegu płyty, trzy otwory, obecnie bez zastosowania. Tarcza nieoryginalna, zamocowana najprawdopodobniej na miejscu tarczy emaliowanej lub srebrnej *champlevé*, o czym świadczy konieczność zastosowania pełnej tarczy metalowej, bez wycięcia pola środkowego. Najprawdopodobniej mechanizm i obudowa pochodzą z dwóch różnych kompletów o częściowo zbieżnych wymiarach.

W obu zegarach Johana Hakla z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian (por. kat. nr 78) znajdujemy podobne, delikatne koki ze stopkami z analogiczną dekoracją i charakterystycznymi prostokątnymi wypustkami przy śrubach. Podobne są rozstaw czopów napędowych i kształt ramienia młoteczka, poprzez wygięcie omijającego czop. Choć porównywanie sygnatur jest utrudnione ze względu na

przekształcenia sygnatury w pierwszym z omawianych zegarów, jednak trzeba stwierdzić, że pisownia imienia przez jedno *n* i forma litery J są zbieżne.

Na obecnym etapie badań uważamy, że mechanizm omawianego zegara jest dziełem Hakla, o czym świadczą także zbieżności rozwiązań konstrukcyjnych i elementów dekoracyjnych z poprzednim zegarem tego mistrza nabytym przez Fundację. Pochodząca od innego zegara obudowa również wykazuje duże zbieżności z tym dziełem: charakterystyczny kształt ramek można uznać za element świadczący o jej rodzimym, niewykluczone, że lwowskim pochodzeniu.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

kat. nr 79

80 *Zegar kaflowy*

Antoni Kamiński, Lwów, ok. 1760
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, wycinanie, toczenie, polerowanie, złocenie, srebrzenie
wys. 9,5 cm, szer. 10 cm, głęb. 10 cm
sygn.: *Antonius Kaminski/ a Leopol/ Nro 13*
nr inw. S-787

Zegar kaflowy w czterograniastej, ogzymsowanej obudowie, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny i kwadranse, wyposażony w budzik, pierwotnie z repetierem.

Mechanizm pełnopłytowy, z cylindrycznymi filarkami, o trzech sekcjach: chodu, bicia i budzika. Bęben napędowy połączony ze ślimakiem i łańcuszkiem Galla; wychwyt szpindlowy z trójramiennym, mosiężnym balansem o stalowym włosie. Półmostek koła wychwytowego w formie obelisku, zapadka sprężyny naciągowej z ozdobną dźwignią zwalniającą, oksydowana. Sekcja bicia grzebieniowa z repetierem; bęben osłonowy sprężyny bicia cyzelowany, z motywem wici z rozetkami na szrafowanym tle. Płyta dolna z grawerowanym napisem wzdłuż trzech boków: *Antonius Kaminski/ a Leopol/ Nro 13*. Kok typu francuskiego, mosiężny, odlewany, ażurowy, z cyzelowaną wicią roślinną, na stopkach grawerowane pary męskich masek. Na koku mosiężna nakładka z łożyskiem i przytrzymująca ją bliźniacza – stalowa. Tarczka regulacyjna mosiężna, z podziałką, cyframi 1–6 i literami A–R; obuszki młoteczków (dwa bicia i trzeci budzika) w kształcie rybiego pęcherza z grawerowanymi tulipanami, ze stalowymi bijnikami i trzonkami. Czop napędu chodu przechodzący przez kok, czego konsekwencją jest konstrukcja trójramiennego balansu – z jednym ramieniem skróconym i zakończonym łukowatą przeciwwagą. Płyta tarczy w narożach z cyzelowaną dekoracją w postaci symetrycznych, starannie wykonanych kompozycji z wici roślinnej na szrafowanym tle; w polu środkowym cyzelowana dekoracja z czterech sekwencji złożonych z dwu splecionych ceownic akantowych rozdzielonych rozetką, również na szrafowanym tle. Pierścień cyfrowy z rzymskimi cyframi godzin i arabskimi minut, rozdzielonymi podziałką minutową. Pierścień budzika z cyframi arabskimi i otworkami nastawczymi. Wskazówki zeszlifowane: godzinowa z krótkim trzonem i symetrycznym grotem z wici roślinnej, minutowa z trzonem w formie esownicy i grotem z beleczką.

Obudowa mosiężna, złocona, ujęta w faliste gzymsy: dolny z uskokiem i piętką, górny analogiczny, nadwieszony na wklęsce. W narożnikach okazałe srebrzone męskie hermy o uproszczonych rysach wąsatych twarzy, z także wąsatymi, groteskowymi maskami w cokole. Duże prostokątne okienka zajmujące prawie całą powierzchnię bocznych ścianek, ujęte w srebrzone, wąskie, gładkie obramienia, z fazką od wewnątrz. Cztery wydatne nóżki w kształcie odwróconych wolut przymocowane do wieczka. Wieczko srebrzone, dzwonek spiżowy ze stalowym strzemiączkiem, z zawiasem wpuszczonym w dolny gzyms; zatrzask stalowy, sprężynowy.

Wiesława Siedlecka podaje informację, że Antoni Kamiński w 1766 był współzałożycielem samodzielnego cechu zegarmistrzów we Lwowie i współautorem ordynacji zgromadzenia (Siedlecka 1974, s. 104), a także błędną, że był ojcem Jana, współcześnie z nim działającego. Autorka dodaje, że „o sławie ich świadczyły wyroby wymieniane w dawniejszych katalogach, obecnie nieodnalezione" (*ibidem*, s. 106). Franciszek Jaworski w 1911, na podstawie dostępnych mu jeszcze archiwaliów cechowych, pisze o Kamińskim: „trzeci z założycieli lwowskiego cechu zegarmistrzowskiego Antoni Kamiński stał się prawdziwym patriarchą lwowskich zegarmistrzów, między którymi całe lata wiedzie prym, powszechnie szanowany i poważany. Samo pochodzenie z rodu zegarmistrzowskiego stawiało go bardzo wysoko między towarzyszami zawodu i dawało mu stanowisko uprzywilejowane, które własnymi zasługami podniósł jeszcze. Antoni był synem Jana Kamińskiego, słynnego w początkach ośmnastego wieku zegarmistrza lwowskiego" (Jaworski 1911, s. 213). Jaworski pisze dalej: „Antoni Kamiński piastował bardzo często godność cechmistrza i seniora cechu, reprezentował we wszystkich okazjach cech na zewnątrz, a z wielu luźnych wzmianek rozrzuconych tu i ówdzie w papierach cechowych wynika, że zażywał on ogromnej między współtowarzyszami powagi. Z wyrobów jego niestety niewiele do dnia

dzisiejszego się dochowało, ale za to choćby ów zegarek wyraźnie imieniem jego sygnowany, a w muzeum przemysłowem miejskiem się znajdujący świadczy bardzo chlubnie o jego sztuce i zdolnościach zegarmistrzowskich. […] Antoni Kamiński umarł w 1783. Pozostała po nim wdowa prowadziła dalej warsztat, w trzy lata zaś później objął go syn Antoniego, Jakób Kamiński, również zegarmistrz bardzo ceniony i szanowany, kilkakrotny cechmistrz. Jakób Kamiński jest ostatnim z męskich potomków Jana i na nim kończy się ród, w którym sztuka zegarmistrzowska szła z pokolenia w pokolenie"[1]. Julian Kołaczkowski podaje datę urodzin Antoniego: 1711[2].

Od czasów publikacji Siedleckiej, której nie były znane żadne zegary tego mistrza, prezentowany zegar jest już drugim zegarem Antoniego Kamińskiego, jaki trafił do zbiorów publicznych. Pierwszy to zegar powozowy, własność Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum[3]: srebrny, z bogato zdobioną kopertą, jednak z przebudowanym mechanizmem, z którego usunięto sekcję budzika, repetier i wymieniono tarczę; sygnowany na płycie tylnej, analogicznie do omawianego zegara.

Cyzelowane dekoracje w narożach płyty tarczy i w jej środkowym polu oraz na osłonie bębna sprężyny charakteryzują się użyciem tej samej ornamentyki – motywu starannie cyzelowanych wici roślinnych w symetrycznym układzie na ekspresyjnie szrafowanym tle. Choć w narożach wyraźnie są to układy ściśle symetryczne, z przeplatających się form, jednak nie noszą one już cech ornamentu wstęgowo-cęgowego, jak w przypadku podobnie skomponowanych dekoracji w narożnikach zegara Antoniego Ostrowskiego z Warszawy, lecz mają organiczny, roślinny charakter. Ornamentykę tę, zgodną z rokokową, dynamicznie powyginaną obudową z zagierowanymi gzymsami, mimo braku rocaille'ów w dekoracji, można datować na lata 1750–1780.

Forma obudowy zegara Kamińskiego, znana z innego lwowskiego zegara z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian – roboty Johana Hakla (por. kat. nr 78) – z wolutowymi nóżkami i prostymi ramkami okienek, została tu wzbogacona o manierystyczne jeszcze w formie i wykonaniu srebrzone hermy w szyszakach, z maskami w podstawie. Sposób rozmieszczenia nóżek, które niewiele wystają poza obręb obudowy, wskazuje na przeznaczenie czasomierza przede wszystkim do używania w podróży, którą zapewne odbywał w niewielkim, ściśle dopasowanym futerale, podobnie jak wspomniany zegar Hakla, a zapewne też zegary Kressinga i Krosza.

Akceptując wiedzę Kołaczkowskiego dotyczącą roku urodzenia Kamińskiego – 1711 i fakt, że w 1766 jego pozycja była na tyle wysoka, że znalazł się w gronie współzałożycieli odrębnego cechu zegarmistrzów, możemy sądzić, że jako syn mistrza rozpoczął aktywność zawodową ok. 1740, ale nie jest wykluczone, że usamodzielnić mógł się dopiero po śmierci ojca, o czym może świadczyć niski numer na mechanizmie zegara. W zespole pozyskanych przez Fundację Teresy Sahakian zegarów kaflowych znalazło się aż osiem o bardzo zbliżonej formie obudów – czworobocznych, z falującymi rokokowo gzymsami, nóżkami ze zwiniętych u góry i dołu okazałych wolut, określanych niegdyś z powodu swego kształtu mianem „żab". Pochodzą z lat 50.–70. XVIII w. Jeden z zegarów – roboty Johanna Gottfrieda Krosza – datuje na „przed 1765" sygnatura pozbawiona informacji o serwitoriacie królewskim, jaki uzyskał w 1765 (Prószyńska 1994, s. 55).

---

[1] Jaworski wymienia zachowane zegary Jana Kamińskiego, ojca Antoniego: „Zegarek z 1725 jego wyrobu znajdował się według Kołaczkowskiego na wystawce starożytności we Lwowie w r. 1885. Drugi (a może i ten sam) zegarek wyrobu Jana Kamińskiego, stołowy, ze szklanymi szybkami po bokach, bardzo ładnie i dokładnie z mosiądzu wyrobiony znajduje się obecnie w archiwum miejskim we Lwowie" (Jaworski 1911, s. 314).

[2] Kołaczkowski podaje, że „Był także we Lwowie Antoni Kamiński zegarmistrz, ur. r. 1711, który był obywatelem miasta Lwowa, żył jeszcze w r. 1781" (Kołaczkowski 1888, s. 683).

[3] Nr inw. FC-ZKW/1436; *Tempus tene* 2000, s. 195–196, nr XVIII.4 (oprac. A. Saratowicz-Dudyńska i M. Pełczyński).

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

Antonius Jemmsh

81 *Zegar stołowy*

Jacobus Steiger (Staygier), Lublin, ok. 1780 (?)
mosiądz, brąz, stal, szkło; kucie, toczenie, grawerowanie, złocenie, srebrzenie, oksydowanie
wys. 9,4 cm, szer. 17,1 cm, głęb. 10,7 cm
sygn.: *Jacobus/ Steiger/ Lublin/ No. 69, Steiger/ Lublin*
nr inw. S-791

Zegar stołowy, tzw. pseudokaflowy, w formie cylindrycznej puszki, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny.

Mechanizm z płytami okrągłymi, spiętymi czterema cylindrycznymi filarkami, płyta dolna zamocowana za pomocą szpilek. Sekcja chodu z bębnem połączonym łańcuszkiem Galla ze ślimakiem wyrównawczym, taktowana poprzez koło koronowe wychwytem szpindlowym, połączonym z balansem sprężynowym trójramiennym, umieszczonym pod dolną płytą.

Sekcja bicia z osłoną bębna sprężyny ozdobioną wąskimi pasami grawerowanej dekoracji, której naprzemiennie grawerowane pola układają się we wzór szachownicy. Śruba mocująca sprężynę ogranicznika naciągu łańcuszka – stalowa, oksydowana, w formie tralki. Bicie godzin grzebieniowe, z gwiazdą krzywki stopniowej. Płyta dolna gładka, na obrzeżu kursywą sygnatura *Jacobus/ Steiger/ Lublin/ No. 69*. Po obu stronach płyty dolnej para otworów po niezachowanych łapkach mocujących mechanizm w puszce (obecnie wtórne zamocowanie z zewnątrz do filarka mechanizmu). Kok ażurowy typu francuskiego, odlewany, z dekoracją koncentryczną ze wstęgi tworzącej pętle, z okrągłymi ornamentami naśladującymi oprawy kamieni jubilerskich z łapkami, zamocowany za pomocą oksydowanych śrubek. Na koku mosiężna nakładka z łożyskiem osi balansu, przytrzymywana nakładką stalową o analogicznym kształcie. Mosiężna tarczka z podziałką regulacji balansu częściowo wsunięta pod kok, z napisem *Avance/ Retard*, współpracująca z osadzoną na kwadratowym czopie wskazówką z grotem w formie obelisku wydzielonym beleczką. Młoteczek o stalowym trzonie i bijniku, z obuchem ze złoconego mosiądzu w formie rybiego pęcherza z pasami dekoracji z równoległych rowków. Płyta tarczy przymocowana do górnej płyty mechanizmu za pomocą trzech filarków spiętych szpilkami. Tarcza ujęta w wąskie, moletowane obramienie, mosiężna, pierścień cyfrowy wycięty od środka w łuczki, z podziałką z rzymskimi cyframi godzin od wewnątrz i arabskimi cyframi minut od zewnątrz. W polu środkowym, na groszkowanym tle, od góry półkoliste rezerwy z sygnaturą *Steiger/Lublin*. Oś wskazówek ujęta w wąski moletowany pierścień. Otwory do nakręcania: przy cyfrze 9 na skraju pierścienia z trójkątnym czopem oraz w polu pierścienia przy cyfrze 1 z kwadratowym czopem. Wskazówki zapewne późniejsze, z parą okręgów u podstawy, esownicami i ostrzami, w minutowej wydzielony grot.

Obudowa w formie krągłej puszki z trzema tralkowymi nóżkami, rozdzielonymi tralkowymi sterczynkami przymocowanymi do wieczka. Bęben puszki od dołu ujęty w gzyms z szeroką piętką i wklęską, od góry – gzyms o profilu piętki nadwieszony na wklęsce. Na bębnie osiem okrągłych przeszklonych otworów (nowe przeszklenia) w gładkich, wąskich, silnie wysuniętych obramieniach, ze śladami srebrzenia, zamocowanych na śrubki. Pod godziną 10 włącznik repetiera.

Wieko zamykane sprężynowym zatrzaskiem z mosiężną, złoconą gałką, przytwierdzone do puszki szarnierowanym zawiasem. W okrągłym otworze wieka umieszczony spiżowy dzwonek na złoconym strzemiączku; na wewnętrznej powierzchni czaszy dzwonka dwa bite znaki: litera H i wizerunek płonącego granatu.

Barbara Czajkowska, która ujawniła *Księgę Posiedzeń połączonego Zgromadzenia Ślusarskiego, Rusznikarskiego i Nożowniczego w Lublinie*[1], ustaliła, że „W dokumentach pojawia się nazwisko zegarmistrza (*mistrza* bądź *majstra konsztu zygarmistrzowskiego*) pisane różnie: Jakub Jakob Steygier, Staygier,

[1] Barbara Czajkowska, której chcielibyśmy serdecznie podziękować za uprzejme udostępnienie przygotowywanego do publikacji źródła, tak charakteryzuje zawartość tego ważnego archiwalium: „Księga zawiera zespoły różnego rodzaju dokumentów od początku XVII wieku do końca XIX. Są tam dekrety cechowe, rejestry przyjmowania do cechu, wpisywania chłopców do terminu i wypisywania, rejestry wniesionych opłat, kwitowania cechmistrzów i różne pisma okazjonalne jak zwolnienia z opłat, zasiłki dla wdów itp. Przechowywana w siedzibie Cechu Metalowego w Lublinie, którego jest własnością".

Szteygier, Sztaygier. Jakub Staygier został odnotowany po raz pierwszy 17 sierpnia 1755, jako zegarmistrz »skwitowany» po wniesieniu opłaty cechowej. W następnym roku zapisał do terminu chłopca – Łukasza Kulczyckiego. W krótkim czasie musiał osiągnąć znaczącą pozycję w środowisku, bo już w 1757 figuruje jako starszy cechu. Tę funkcję sprawował potem wielokrotnie: od 1757 do 1760, a następnie od 1763 do 1770. Brakuje wzmianek o nim po 1770, zatem udokumentowane lata aktywności zawodowej można przyjąć od 1757 do 1770. Przez jego warsztat przewinęło się wielu terminatorów – w samym tylko 1762 zapisał aż pięciu chłopców. Dwaj spośród jego uczniów to znani z zachowanych wyrobów lubelscy zegarmistrzowie: Szymon Kupiecki, który zakończył naukę w 1760, i Paweł Zdziarski, wypisany w 1766"[2].

Zachowało się co najmniej sześć zegarów z sygnaturą lubelskiego mistrza[3]. Mechanizmy zegarów z Muzeum Okręgowego w Lublinie – kaflowego i gabinetowego – nie noszą kolejnych numerów, natomiast zegar karetowy z muzeum lubelskiego ma nr 23, zegar kaflowy z Muzeum Narodowego w Krakowie nr 30 (patrz: przyp. 3), a zegar z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian nr 69. Układ sygnatur na wszystkich tych zegarach jest podobny, z bardzo zbliżonym krojem liter i ozdobnikami. Dotyczy to również sygnatury na plakiecie zegara podłogowego w klasztorze ss. Wizytek w Warszawie, odnalezionego przez Stanisława S. Mieleszkiewicza i datowanego przez niego na lata 1770–1780 (Mieleszkiewicz 2005, nota I/36, s. 186–189). Widoczna jest stopniowa ewolucja elementów zdobniczych tych zegarów.

Zegar ze zbioru Muzeum Narodowego w Krakowie został pozyskany w 1931, jako dar Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Krakowie[4], i jest sześciobocznym kaflakiem o bardzo tradycyjnej formie, z gładkimi, prostymi gzymsami, owalnymi okienkami w ramkach o narysie wklęsło-wypukłym, rokokowych jeszcze w wyrazie i na nóżkach w formie rocaille'ów, z dobrze zachowanym srebrzeniem w partii obramień okienek i nieco gorzej nóżek, pięknie kontrastującym z grubym złoceniem obudowy. Zegar ten mógł powstać w początkach działalności mistrza, ale zapewne nie przed 1760, bowiem wtedy właśnie analogiczne nóżki z rocaille'ów pojawiły się w Gdańsku u czynnego w latach 1763–1774 Daniela Josepha Böttchera[5]. W tym samym czasie mógł powstać drugi kaflak Steigera, noszący sygnaturę *Jacobus Steigier a Lublin* (z Muzeum Okręgowego w Lublinie), z tarczą odmienną w formie niż krakowski i owalnymi okienkami w gładkich ramkach, nie tak ozdobnych jak w krakowskim zegarze, jednak z analogicznymi nóżkami z rocaille'ów, ażurowym kokiem z wici roślinnej i z młoteczkami grawerowanymi w muszle. Również zegar karetowy z Lublina (nr 23) przynależy jeszcze do epoki rokoka. Tarcza zegara z klasztoru Wizytek ozdobiona została dojrzałymi rokokowymi aplikacjami, powstałymi w Anglii ok. 1750, a w Polsce stosowanymi od ok. 1760. Natomiast forma obudowy omawianego zegara jest zdecydowanie późniejsza, klasycyzująca, z oszczędną ornamentacją, wskazującą na powstanie obiektu najwcześniej w latach 90. XVIII w., co zdaje się kłócić z niskim numerem mechanizmu (*No 69*), a zwłaszcza z ustalonymi przez Barbarę Czajkowską datami działalności twórcy, o którego aktywności po 1770 brak danych. Innym klasycyzującym zegarem Steigera jest powstały na wzór zegarów wiedeńskich zwanych gabinetowymi kolejny zegar z zasobu muzeum lubelskiego, w kształcie bębna z okazałym uchwytem, postawionego wertykalnie na kozich nóżkach, z już zupełnie inną, późnoklasycystyczną

[2] Barbara Czajkowska, list z 19 października 2017.

[3] Wiesława Siedlecka wymienia: „W bardziej urozmaiconym zestawie zachowała się twórczość Jakuba Steigera działającego pod koniec XVIII w. Jego roboty jest zegarek powozowy oprawny w srebrną, grawerowaną kopertę; inny zegar w kształcie bębna z brązu złoconego z moletowaną tarczą, ustawiony na czterech kozich nóżkach, typ oprawy często spotykany w zegarmistrzostwie wiedeńskim, zwany gabinetowym, oraz dwie tradycyjne formy kaflowe" (Siedlecka 1974, s. 102). Zamieszcza też ilustracje zegara gabinetowego z Muzeum Okręgowego w Lublinie, il. 135, oraz kaflaka z Muzeum Narodowego w Krakowie, il. 75.

[4] MNK, IV-Zeg-16, patrz: dokumentacja naukowa w Dziale Rzemiosła Artystycznego Muzeum. W tym miejscu chcielibyśmy serdecznie podziękować pani Alicji Kilijańskiej i panu Janowi Jakubowi Dreścikowi za uprzejme udostępnienie materiałów i możliwość starannego oglądu zegarów.

[5] *Zegary gdańskie* 2005, kat. nr IV.13, s. 259 (oprac. L. Wąs). Formę tę stosowali później Johann George Weyer (*ibidem*, kat. nr IV.102, s. 359–360, oprac. K. Nawrocki i St. S. Mieleszkiewicz) oraz jego uczeń Andreas Beyer, czynny w latach 1779–1814 (*ibidem*, kat. nr IV.9, s. 255–256, oprac. M. Łopato).

formą moletowanej tarczy. Jednak sygnatura na tylnej płycie, z bardzo zbliżonym krojem liter, utrzymana jest w podobnej stylistyce. W tym wypadku możemy jednak mieć do czynienia z wtórnym użyciem mechanizmu mistrza, niewykluczone, że związanym z przeróbką mechanizmu z wychwytu szpindlowego na wychwyt szwajcarski, która pozbawiła go także oryginalnego koka. Występowanie w ośrodku lubelskim zegarów stołowych horyzontalnych o okrągłych formach będących sklasycyzowaną wersją kaflowego zegara dowodzi inny czasomierz lubelski, zachowany w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, roboty Christiana Deiffingera[6] – z emaliowaną tarczą pod wypukłym szkłem i wydłużonymi prostokątnymi otworami bocznymi w niskiej bębnowej obudowie z dekoracyjnym, płaskim fryzem, przeprutym rzędem okrągłych otworów, będącym swoistą redukcją okazałych dolnych gzymsów wcześniejszych zegarów, wspartej na prostych, zwężających się, czterograniastych nóżkach.

W tym kontekście, zakładając oryginalność zegara z Fundacji Teresy Sahakian, który nie wykazuje śladów istotnych przeróbek, a zwłaszcza wymiany obudowy, można ewentualnie uznać jego formę za przykład szybkiego przyswojenia wzorów wiedeńskich w sytuacji, gdy Lublin po pierwszym rozbiorze znalazł się w bezpośredniej bliskości austriackiej granicy.

[6] MNK IV-Zeg-17; pochodzi z legatu Gustawa Steingrabera z 1920.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

82 *Zegar kaflowy z futerałem*

Franciszek Heckel, Warszawa, 1745–1754
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, toczenie, wycinanie, polerowanie, złocenie
futerał: drewno, skóra, mosiądz, stal
wys. 9 cm, szer. 11,9 cm, głęb. 10,4 cm; futerał: wys. 14,1 cm, szer. 14,2 cm, głęb. 13,7 cm
sygn.: *FR: heckel: Warschau*
nr inw. S-784

Zegar kaflowy w futerale, sześciograniasty, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny, wyposażony w budzik i repetier.

Mechanizm pełnopłytowy, złożony z trzech sekcji: chodu, bicia, budzika. Sekcja chodu z bębnem napędu połączonym ze ślimakiem wyrównawczym za pomocą łańcuszka Galla, taktowana wychwytem szpindlowym z trójramiennym kołem balansowym i stalowym włosem. Rozwiązanie ogranicznika naciągu łańcuszka – nietypowe, w postaci dźwigni połączonej z płaską sprężyną umieszczoną tuż pod nią. Bębny osłonowe sprężyn bicia i budzika dekorowane pasami żeberkowań ułożonych w szachownicę. Osie młoteczków bicia stalowe, dekorowane rytymi pierścieniami. Półmostek koła wychwytowego w formie profilowanej bazy kolumny. Mechanizm bez widocznych przeróbek, oprócz założenia blokady dojścia do czopu bębna sprężyny napędowej w postaci okrągłej nakładki na dolnej płycie. Bicie typu grzebieniowego; grzebień pełny, w formie trójkąta, przy osi zakończony ozdobnym grotem połączonym z bimetaliczną dźwignią współpracującą z krzywką stopniową bicia; dźwignia grzebienia połączona z grzebieniem mosiężną traleczką. Filarki płyty tarczy – stalowe, dekorowane rytymi pierścieniami. W narożach płyty tarczy, na tle grawerowanym w „cegiełki", symetryczna kompozycja z kampanuli i wychodzących z jej kielicha wolut. Pierścień cyfrowy mosiężny, być może nieoryginalny (cyfra 12 umieszczona w rogu płyty, lekkie przesłonięcie grawerunków bordiury w polu środkowym, skala półgodzinna zamiast kwadransowej), z rzymskimi cyframi godzin, arabskimi minut i półgodzinną podziałką kreskową. Wskazówka minutowa prosta, smukła, wrzecionowata, z ostrym grotem poprzedzonym beleczką, godzinowa krótka, w formie ażurowej, symetrycznej taśmy zwiniętej w pętle, z grotem trójlistnym i profilowaną, wrzecionowatą przeciwwagą. Tarczka budzika nietypowa, na jednej płaszczyźnie z polem środkowym, z sześcioma otworami do nastawiania budzenia, z cyframi arabskimi 1–12 oraz podziałką kreskową do ustawiania półgodzin; nad tarczką pośrodku metalowa, płaska zawleczka. Bordiura pomiędzy pierścieniem cyfrowym i tarczką budzika dekorowana grawerowanym wiankiem z laurowych liści przewiązanym wstążką. Płyta dolna obwiedziona bordiurą z karbowanej wstążki. Kok typu angielskiego, symetrycznie skomponowany, umieszczony na przekątnej sześcioboku płyty, u nasady z wąsatą maską i odwróconą muszlą powyżej, z wąsami po bokach, wypełniony ażurową dekoracją z wici roślinnej przeplatanej z ornamentem wstęgowo-cęgowym, rozmieszczoną wokół środkowego karbowanego pierścienia z łożyskiem i rubinowym kamieniem (łożysko nowe, widoczne ślady okrągłej wstawki z otworkiem na osi, zaślepione kamieniem rubinowym, od góry przesłonięte stalowym pierścieniem, mocowanym dwiema stalowymi śrubami do koka). Czworoboczna, zbliżona do trójkąta stopa koka dekorowana u góry grawerowanym, symetrycznym, kogucim grzebieniem i wypełniona ażurową, lekko asymetryczną kompozycją z wici roślinnej z elementami ornamentu wstęgowo-cęgowego; po prawej tarczka regulacji włosa z podziałką z cyframi arabskimi 1–6 rozdzielonymi stylizowanymi lilijkami i podziałką kreskową od zewnątrz, ujęta od góry ażurową, grawerowaną nakładką, stanowiącą jednocześnie osłonę przesuwki, dekorowaną motywem bujnej wici akantowej; dwa młoteczki: bicia godzin i budzika na stalowych, wygiętych ramionach, z mosiężnymi obuszkami z cyzelowanymi liśćmi akantu. Wzdłuż dwóch boków grawerowana sygnatura *FR: heckel: Warschau*.

Obudowa sześcioboczna, mosiężna, złocona, ujęta w dwa wydatne gzymsy: dolny gładki, uskokowy, z wydatną piętką i wklęską, górny w formie ćwierćwałka nadwieszonego na wklęsce i uskoku, w narożnikach z cyzelowaną dekoracją z liści akantu na matowanym tle i – pośrodku boków – z rozet w matowanych medalionach. Okienka w ścianach bocznych srebrzone, z gładkimi ramkami w kształcie

prostokątów, z łukami nadwieszonymi w pionowych bokach. Trzy srebrzone nóżki w formie tralek zamocowane w trzech narożach wieczka, w trzech kolejnych – podobne tralkowate sterczyny zakończone trzema spłaszczonymi kulkami. Wieczko z wydatnym zawiasem i zasuwką z uchwytem w formie kulki, z otworem na dzwonek (być może wymieniony) zamocowany na mosiężnym strzemiączku.

Futerał sześciograniasty, drewniany, z wiekiem na zawiasie, na wierzchu obciągnięty brązową skórą, wewnątrz wyklejony czerwonym papierem, z mosiężną ruchomą antabą oraz zamkiem z dużym ozdobnym szyldem wycinanym z mosiężnej blachy. W narożnikach denka sześć spłaszczonych, okrągłych, mosiężnych nóżek.

Jak ustaliła Grażyna Kieniewiczowa, Franciszek Heckel przybył do Warszawy z Bawarii i przyjął prawo Starej Warszawy w 1720. W 1734, a więc w roku, w którym pojawił się w mieście inny przybysz z Bawarii, Michael Gugenmus, założyciel sławnej dynastii zegarmistrzowskiej, Heckel był starszym cechu ślusarzy, sztycharzy i zegarmistrzów. Zmarł przed 1754, kiedy to wymieniono w tzw. lustracji Dawidsona wdowę po nim (Kieniewiczowa 1971, s. 48). Był właścicielem domu obok Zamku Królewskiego, przy dawnej ulicy Ślepej, nr hipoteczny 299. Należał do licznej rzeszy imigrantów osiadłych w stolicy w czasach saskich (przybyłych nie tylko z krajów niemieckich), którzy przyczynili się do dynamicznego rozwoju Warszawy i jej przemiany w wiodący ośrodek produkcyjny. Wczesna data rozpoczęcia działalności – rok 1720 – pozwala uznać go za pioniera samodzielnego warszawskiego zegarmistrzostwa. Jego związki rodzinne z dwoma jeszcze zegarmistrzami warszawskimi o tym nazwisku – Janem, który przyjął prawo miejskie w 1745, i Janem Stanisławem (zapewne synem poprzedniego) – jak również z działającym we Lwowie Johanem Haklem, sugerowane przez Wiesławę Siedlecką za Franciszkiem Jaworskim (Siedlecka 1974, s. 104–105; patrz: niniejszy katalog, nry 78 i 79), nie zostały do końca wyjaśnione. Najprawdopodobniej to właśnie Franciszka Heckla dotyczy anegdota o zleceniu Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza wielkiego litewskiego (zm. 1751), który „urządzając wnętrze pałacu na ul. Zakroczymskiej, polecił zegarmistrzowi warszawskiemu Hecklowi, aby na tym miejscu, gdzie miało być *Onackiewicz Kodeń* wysztychował *London*, jak kanclerz przedtem rozkazał”[1].

Zachowane zegary Franciszka Heckla są unikatami. Jeden, sygnowany *Franz Heckel Varsoviae*, do dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, opublikował Bronisław Gembarzewski[2]. Zegar z Fundacji Teresy Sahakian wykony został na bardzo wysokim poziomie technicznym, ponadto z dużą dbałością o harmonijną kompozycję widocznych elementów. Rozwiązanie bicia z odliczaniem godzin za pomocą grzebienia trzeba uznać za pionierskie na gruncie warszawskim. Tendencja do eleganckiej, symetrycznej kompozycji dolnej płyty, z ażurami dekorującymi większość powierzchni tak, iż jedynie sygnatura mieści się na wolnym polu, znana jest z twórczości mistrzów gdańskich, m.in. z późniejszego okresu działalności Beniamina Zolla[3], a także Johanna Wiegensdorfa, jednakże w zegarze warszawskim dekoracja płyty dolnej jest bardziej powściągliwa i wyważona. Wartość, nie tylko muzealną, nabytego przez Fundację czasomierza podnosi oryginalny futerał podróżny, bez wątpienia stanowiący z nim komplet. Jest to jeden z zaledwie kilkunastu (ok. 20) zachowanych w polskich zbiorach publicznych takich obiektów, który na tle innych wyróżnia się mosiężnym szyldzikiem o falistym, rokokowym już wykroju. Jeśli przyjmiemy, że futerał został sporządzony w tym samym czasie co zegar, to można przyjąć, że cały komplet powstał w ostatnim okresie pracy Franciszka Heckla, między 1740 a 1754, tym

[1] Informację tę podaje Grażyna Kieniewiczowa (Kieniewiczowa 1971, s. 12). Z mniejszym prawdopodobieństwem wzmianka może dotyczyć innego ważnego warszawskiego zegarmistrza, Jana Heckla, przybyłego również z Bawarii, który przyjął prawo Starej Warszawy w 1745, a zmarł przed 1786 (*ibidem*, s. 49).

[2] Gembarzewski 1926, s. 17, poz. 114; obecna sygnatura muzealna 5686 MNW.

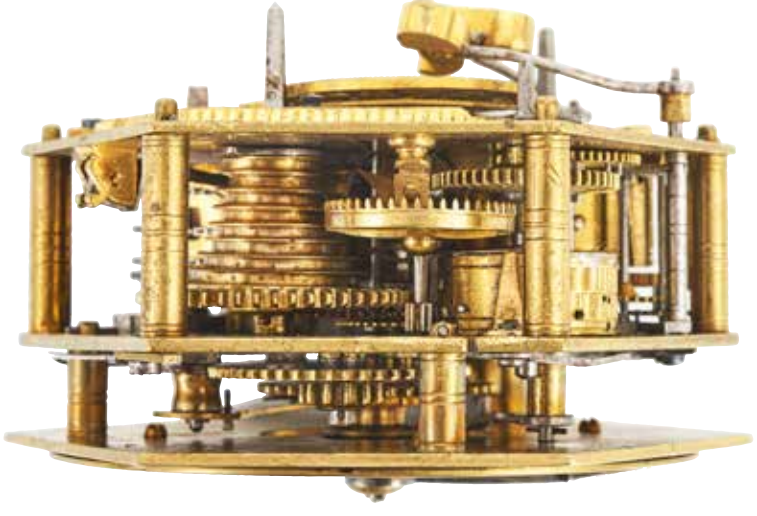
[3] Przykładem analogii jest zegar Zolla ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu, w którym stopa koka zlewa się z nakładkami przesłaniającymi ponad 2/3 płyty, operującymi niezwykle podobnymi motywami – wstęgi, wić akantowa, koguci grzebień i maska u nasady koka – jak w zegarze Heckla (patrz: Link-Lenczowska 2013, nota 17, s. 126–130; patrz też: *Zegary gdańskie* 2005, nota IV.126, s. 384–385, oprac. S. Link-Lenczowska). Analogiczny do warszawskiego zegara Heckla układ z kokiem z wielką trójkątna stopą znajdujemy w zegarze Zolla ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (patrz: *ibidem*, nota IV.127, s. 385–387, oprac. S. Odrzywolska i J.J. Dreścik).

bardziej że grawerowane dekoracje górnego gzymsu obudowy – nie w formie ciągłego fryzu, ale w postaci pojedynczych motywów rozmieszczonych w narożach i pośrodku boków – a także charakterystyczny ornament „w cegiełkę" występują na kaflaku roboty Antoniego Ostrowskiego z Warszawy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. SZM 3538), datowanym na płycie na rok 1745. Pozostałe motywy dekoracji pochodzą z repertuaru form regencyjnych (kampanule, wstęgi, ornament wstęgowo-cęgowy) i protorokokowych (rozwinięty koguci grzebień na podstawie koka).

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

R. Hecker Warschau.



83 *Zegar kaflowy*

Antoni Ostrowski, Warszawa, 1749–1770
mosiądz, stal, szkło; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, wycinanie, toczenie, polerowanie, złocenie, srebrzenie
sygn.: *Antonius Ostrowski Warsovia*
wys. 9,8 cm, szer. 10,7 cm, głęb. 11 cm
nr inw. S-783

Zegar kaflowy w czterograniastej, ogzymsowanej obudowie, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny i kwadranse.

Mechanizm pełnopłytowy, z cylindrycznymi filarkami, z sekcjami chodu i bicia. Sekcja chodu z bębnem napędowym połączonym łańcuszkiem Galla ze ślimakiem wyrównawczym; pierwotny wychwyt szpindlowy zastąpiono poprzez usunięcie koła koronowego i koła wychwytowego wraz z półmostkami, wychwytem łączącym cechy typu szwajcarskiego z układem jak w wychwycie angielskim, zachowując stary, trójramienny, mosiężny balans o stalowym włosie. Czopy koła wychwytowego typu szwajcarskiego i oś kotwicy, z kamieniami w paletach, osadzono w kamieniach od wewnątrz na nowo wprowadzonym półmostku, a od zewnątrz w dolnej płycie.

Sekcja bicia grzebieniowa z gwiazdą i krzywką stopniową, bęben osłonowy sprężyny bicia cyzelowany, z symetrycznym ornamentem wstęgowo-cęgowym, z półwolutami i palmetkami na krańcach, na tworzącym regencyjną kratkę szrafowanym tle.

Płyta dolna złocona; pośrodku kok typu francuskiego: mosiężny, odlewany, ażurowy, z cyzelowaną, delikatną wicią roślinną z ptasią główką. Stopki koka z prostopadłościennymi wypustkami, od góry śrubki ujęte pierzastymi muszlami i parami półwolut. Na koku mosiężna nakładka z łożyskiem i przytrzymująca ją bliźniacza – stalowa. Między kokiem a środkiem jednego z boków mosiężna, srebrzona tarczka regulacji włosa z podziałką i opisem *Avance Retarde*, pośrodku stalowy czop regulacyjny z wrzecionowatą, oksydowaną wskazówką; pod krawędzią koka łukowata osłona przesuwki. Obuszki dwóch młoteczków w kształcie rybiego pęcherza z grawerowanymi wielorybami, ze stalowymi bijnikami i trzonkami. Czopy napędu chodu i bicia kwadratowe. Wokół koka, przy trzech bokach płyty, grawerowana sygnatura *Antonius Ostrowski Warsovia*.

Obudowa mosiężna, złocona, ujęta w faliste gzymsy: dolny z uskokiem i piętką, górny analogiczny, nadwieszony na fazce. Okienka prostokątne ze srebrzonymi obramieniami o profilu półwałka, ujętymi parami wklęsłych łuków, w dłuższych bokach pary łuków podwojone, z wolutkami pośrodku.

Wieczko zegara srebrzone, z czterema wydatnymi nóżkami w kształcie odwróconych wolut, przymocowanymi w narożnikach, i trzema tralkowatymi zwisami pośrodku boków. W wycięciu wieczka okrągły spiżowy dzwonek na srebrzonym, podwójnym, dekoracyjnym strzemiączku w kształcie litery H, o czterech liściastych stopach. Zawias wystający do dołu, przykręcony do dolnego gzymsu i wieczka parami śrubek. Zatrzask stalowy z dekoracyjną gałką, oksydowany.

Płyta tarczy w narożach ozdobiona symetrycznym ornamentem wstęgowo-cęgowym, z kwiatami i półwolutami z akantu na szrafowanym tle, w polu środkowym sześciopłatkowa rozeta o podwójnej koronie. Pierścień cyfrowy z rzymskimi cyframi godzin i arabskimi minut, rozdzielonymi podziałką minutową, półgodziny rozdzielone stylizowanymi lilijkami. Wskazówki oksydowane: godzinowa w kształcie kwiatu tulipana z krótkim grotem, minutowa z wrzecionowatymi trzonem i grotem, wydzielonymi beleczkami.

W dziejach warszawskiego zegarmistrzostwa znanych jest prawdopodobnie trzech zegarmistrzów Ostrowskich; dwóch z nich wymienia Grażyna Kieniewiczowa (Kieniewiczowa 1971, s. 57). Najstarszy pochodził z warszawskiej Pragi i w 1749 otrzymał obywatelstwo Starej Warszawy (*ibidem*). Wiesława Siedlecka (Siedlecka 1974, s. 120) podaje informację, że Antoni Ostrowski działał przed połową XVIII w., a jego sześcioboczny zegar z brązu złoconego, z datą 1745, zapewne identyczny z kaflakiem z repetierem i budzikiem sygnowanym na werku *Antonius/ Ostrowski/ Warsovie/ Ao 1745*, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr SZM 3538), wymieniony został w katalogu

z 1904[1]. Zegar stołowy/kaflowy wiązany z jego osobą przechowuje Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (Siedlecka 1974, s. 120). Drugi, Jan Antoni, zdaniem Kieniewiczowej być może syn pierwszego, został w 1786 wyzwolony na czeladnika. Najmłodszy, Aleksander, jak podaje Wiesław Głębocki, od 1865 (do 1869?) prowadził zakład i magazyn zegarków przy Krakowskim Przedmieściu, zmarł w 1900 (Głębocki 1992, s. 100).

Zegar z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian ma formę popularną w 2. i 3. ćwierci XVIII w., zwłaszcza w Warszawie i Małopolsce (Krakowie, Lublinie, Lwowie). Kształt, a zwłaszcza praktycznie identyczna forma ramek, łączy go z zegarem sygnowanym przez gdańskiego mistrza Daniela Josepha Bőttchera[2]. Grawerowana dekoracja detali ma jeszcze regencyjny charakter. Zwraca uwagę, że wykonany został z wielką starannością i zachował się w bardzo dobrym stanie. Wymiany wychwytu dokonano w nieznanym czasie (zdaniem Macieja Pełczyńskiego po 1840 – Pełczyński 2017), z dużą biegłością, z zachowaniem miejsca pierwotnego balansu i bez szkody dla formy zegara. Regencyjna dekoracja i analogie do wspomnianego zegara w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie pozwalają przyjąć, że mógł powstać już w latach 1749–1760.

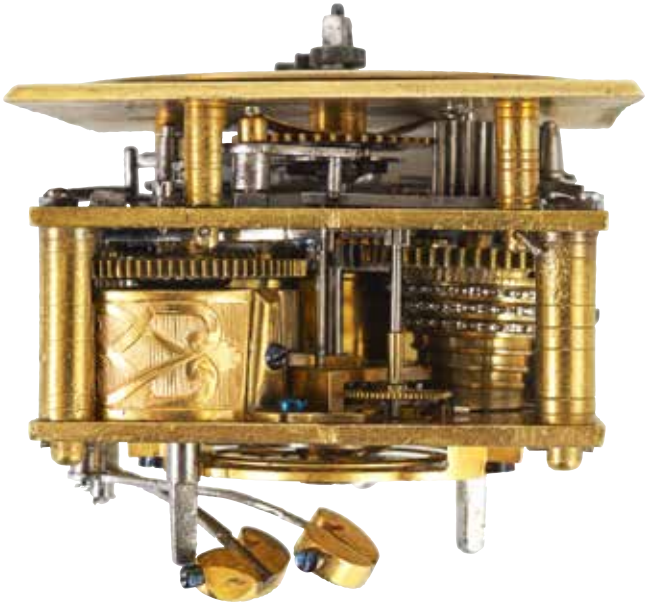
---

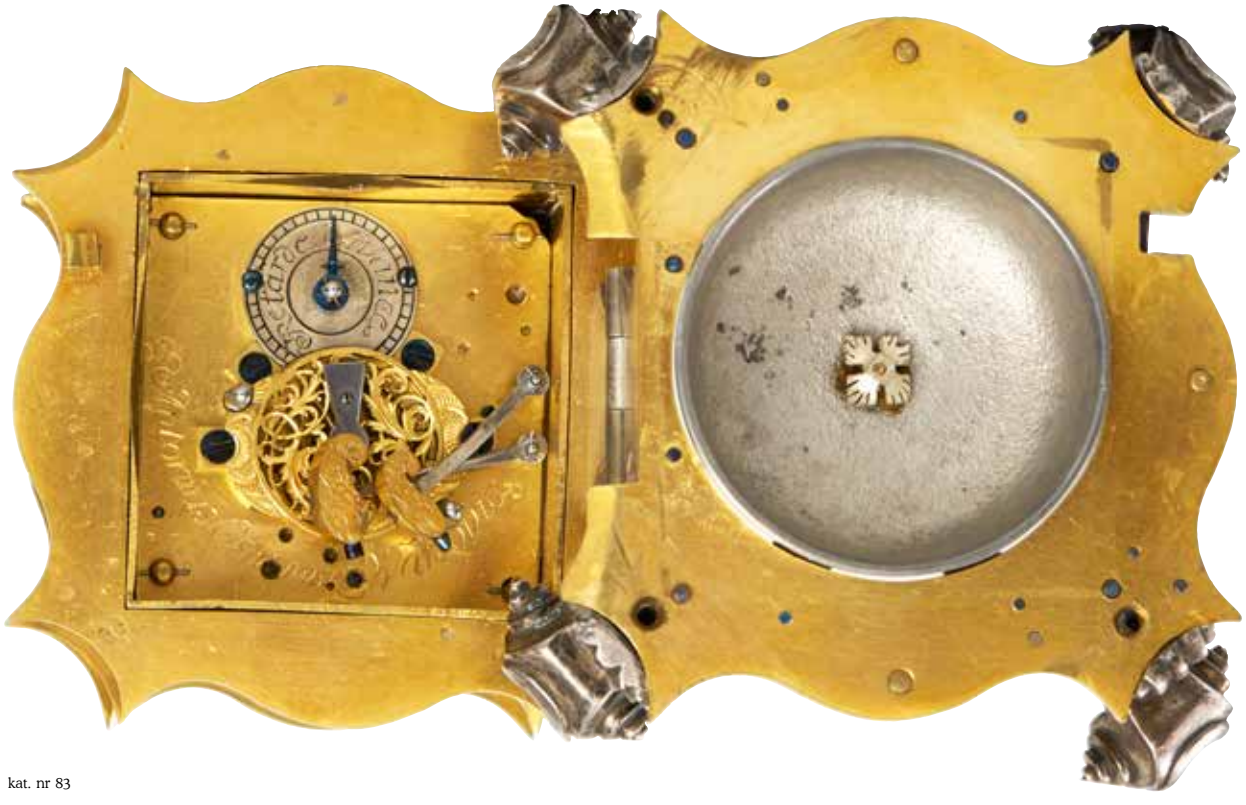
[1] „Zegar stołowy, brązowy, złocony, sześcioboczny, roboty Antoniego Ostrowskiego z Warszawy, r. 1745. Własność Andrzeja hr. Potockiego w Krakowie", patrz: *Katalog wystawy zabytków metalowych* 1904, s. 49.

[2] Z kolekcji Stanisława Panfiłowa, dziś w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, patrz: *Zegary gdańskie* 2005, nr IV.14, s. 260–261 (oprac. K. Nawrocki, St. S. Mieleszkiewicz); biogram autorstwa Z. Prószyńskiej (*ibidem*, s. 134–135 i 169–170); patrz też: Siedlecka 1974, s. 107, il. 70–72.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.





kat. nr 83

84 *Zegar kaflowy*

Franciszek Krantz, Warszawa, ok. 1754–1786
mosiądz, stal; odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, polerowanie, toczenie, wycinanie, złocenie, srebrzenie
wys. 8,5 cm, szer. 10,3 cm, głęb. 10,2 cm
sygn.: *Krantz Franciscus a Varsavia*
nr inw. S-785

Zegar kaflowy czterograniasty, wskazujący godziny i minuty, bijący godziny, z repetierem i budzikiem.

Mechanizm pełnopłytowy o trzech sekcjach; kwadratowe płyty połączone czterema cylindrycznymi filarkami dekorowanymi rytymi pierścieniami, zamocowanymi pod dolną płytą za pomocą szpilek. Sekcja chodu z bębnem sprężyny napędowej połączonym ze ślimakiem wyrównawczym łańcuszkiem Galla, przy ślimaku ogranicznik naciągu z płaską sprężyną. Pod górną płytą, nad bębnem, sprężyny chodu; pozioma oś z czopem dostępnym z boku dopiero po wyjęciu mechanizmu, połączona przekładnią ślimakową z osią bębna, pozwalająca na przewinięcie powrotne łańcuszka ze ślimaka na bęben; oś zamocowana do górnej płyty dwoma półmostkami.

Sekcja bicia godzin grzebieniowa, z gwiazdą krzywki stopniowej. Bęben osłonowy sprężyny grawerowany, z ciągłą dekoracją z równoległych pasów stylizowanych liści stanowiących tło dla drobnych gałązek. Bęben zamocowany dwiema stalowymi śrubami, z których jedna w formie stalowej tralki. Sekcja budzika ze sprężyną osłoniętą niskim, gładkim bębnem, taktowana poprzez koło koronowe wychwytem szpindlowym, z paletami na osi będącej jednocześnie osią młoteczka bicia. Pod płytą tarczy, na osi wskazówek, koło godzinowe współpracujące poprzez koło zapadkowe z tarczką nastawczą budzika.

Płyta tylna złocona, ażurowy kok typu francuskiego z dekoracją z przeplatających się wici roślinnych, z głową zwierzęcą wplecioną w jedną z nich; kok częściowo wtórnie zeszlifowany w celu osadzenia mosiężnej nakładki z rubinowym łożyskiem; śrubki koka ujęte pierzastymi muszlami i parami liści, w bordiurze ornament z uproszczonych form liściastych; tarczka regulacji balansu złocona, z podziałką cyfrową i opisem *Avance Retard*, nad nią, na czopie, stalowa oksydowana wskazówka o prostym ramieniu i ostrym grocie. Młoteczek bicia godzin na stalowym ramieniu, z obuszkiem w formie rybiego pęcherza z grawerowanym wielorybem i stalowym bijnikiem w kształcie traleczki; młoteczek budzika z osią zamocowaną w mostku ozdobionym cyzelowanym kwiatkiem, z ramieniem z mosiężnego drutu i obuszkiem w formie dwustronnej pałeczki. Sygnatura wzdłuż trzech boków: pod mostkiem budzika *Krantz*, po lewej *Franciscus* (długie *s*, ozdobna kropka nad *i* w formie wolutowego kwiatka), u dołu, pod młoteczkiem bicia godzin *a Varsavia*. Obok górnego młoteczka czop napędu budzika.

Płyta tarczy mosiężna, złocona, w narożach grawerowane symetryczne kompozycje z liści i kwiatów, z większym kwiatem na osi. Pierścień cyfrowy srebrzony z rzymskimi cyframi godzin i arabskimi minut, na oznaczenie półgodzin – stylizowane gałązki z trzema drobnymi kwiatkami; podziałka kwadransowa od wewnątrz; między godziną VII i VIII czop napędu bicia, przy III – otwór naciągu chodu; pole środkowe z tarczką nastawczą budzika z cyframi arabskimi 1–12 i czterema otworkami, wokół grawerowana bordiura z wici liściasto-kwiatowej.

Czworoboczna, mosiężna, złocona obudowa ujęta w dwa wydatne gzymsy, wsparta na czterech szeroko rozstawionych nóżkach w formie wolut przymocowanych do wieczka; boki przeprute dużymi, prostokątnymi otworami w gładkich srebrzonych ramkach, miękko sfazowanych od wewnątrz. Na krawędziach wtórnie dodane srebrne (?) hermy z figurkami mężczyzn o nagich torsach, z zawojem związanym w węzeł na biodrach, z rękami złożonymi wysoko na piersiach, w wysokich czapkach z dwoma piórami rozkładającymi się na boki; dołem figury przechodzą w liście. Figury drobne w skali, w konsekwencji o słabo czytelnych z odległości szczegółach, podcięte od tyłu w celu dopasowania do krawędzi obudowy, niesięgające jednak dolnego gzymsu, przymocowane od frontu jedną, dobrze zamaskowaną śrubką, przykrywają pierwotne otwory: po parze w trzech narożnikach, w czwartym – jeden pod figurą oraz jeszcze jeden, częściowo widoczny – tuż nad ramieniem figury. W ścianie obudowy, pod godziną 12, otwór na cięgno repetiera; cięgno zakończone wtórną mosiężną gałką.

Franciszek Krantz pochodził z Wiednia, w Warszawie został mistrzem w 1754, prawo Starej Warszawy przyjął w 1756; 19 kwietnia 1758 wraz z Johannem Michaelem Gugenmusem poręczył za zegarmistrza Stanisława Hekla, przystępującego do prawa miejskiego Starej Warszawy (Kieniewiczowa 1971, s. 52); ożenił się z wdową po zegarmistrzu Erazmie Betzmaierze (*ibidem*, s. 52). Opiekował się zegarem staromiejskiego ratusza; wśród jego klientów znajdowali się polscy arystokraci[1], m.in. był opiekunem zegarów Adama Ponińskiego[2] i prymasa Michała Poniatowskiego[3]. Jak ustaliła monografistka prymasa Angela Sołtys, korzystał on również z usług Franciszka Gugenmusa, a w 1794 także Jana Krantza, syna Franciszka (Sołtys 2008, s. 236, przyp. 142, 143). Zegarmistrzami byli także Antoni i Michał Krantzowie, zapewne również synowie Franciszka, a także syn Jana, a wnuk Franciszka – Józef (zm. 1841)[4].

Franciszek Krantz był mistrzem utalentowanym i wszechstronnym. Po jego śmierci w 1786 sporządzono inwentarz, obejmujący m.in. pozostawione przez niego zegary podłogowe, powozowe, zegarki srebrne i złote zdobione emalią, grające, zarówno jego własnej roboty (ogółem 28 sztuk, w tym 5 sztuk nowych, 6 nieukończonych), jak i inne, w tym importy angielskie, francuskie i wiedeńskie (Prószyńska 1970, s. 428–448). Inwentarz pozwala także stwierdzić, że Krantz, którego majątek oszacowano na 17 077 funtów i 12 groszy, zakończył życie jako zamożny rzemieślnik.

Zachowała się pokaźna liczba jego zegarów, przede wszystkim typu *bracket clock*, jak np. zegar w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum[5], których forma i konstrukcja dokumentuje przeniesienie przez niego do Warszawy wiedeńskich rozwiązań, czego dokonał wraz z przybyłym później, w 1770, pochodzącym z Grazu Antonim Augustynem Lilpopem (Głębocki 1997, s. 46). W jego spuściźnie zegary kaflowe są rzadkie. Jeden, sześcioboczny, zachowany w zbiorach prywatnych w Szwajcarii, prezentowany był w *Uhrensammlung Kellenberger* w Winterthur w 2009[6]. Zegar z Fundacji Teresy Sahakian, o formie nieodbiegającej od tego typu wyrobów z innych polskich ośrodków, lecz od nich mniejszy, we wnętrzu zaskakuje miniaturyzacją, starannością i precyzją wykonania. W jego ciasnym wnętrzu warszawski mistrz zmieścił również budzik, w konstrukcji bazujący na starym rozwiązaniu z wychwytem szpindlowym.

---

[1] Prószyńska 1970; oryginał omawianego przez Prószyńską *Inwentarza pozostałości po Franciszku Krantzu* w: AGAD, Zespół Stara Warszawa, rkps 327, Acta Officii Consularis C. A. V. inventariorum, exdivisionum et complanationum 1785–1786; patrz też: Kieniewiczowa 1971, s. 52.

[2] „Książe Poniński winien jest za Reperację, kilka lat regulowania i nakręcania (florenów) 1548 niepewne", Prószyńska 1970, s. 445.

[3] Należności 50 florenów za opiekę nad zegarem ratuszowym i 162 floreny od „Księcia Prymasa" zostały wypłacone dopiero po śmierci Krantza, *ibidem*.

[4] Krótkie biogramy Krantzów w: Głębocki 1992, s. 83–84.

[5] Nr inw. ZKW/89, legat Tadeusza Wierzejskiego.

[6] http://uhrenmuseumwinterthur.ch/fileadmin/user_upload/UhrensammlungKellenberger/Ausstellungen/Pressematerial/236_Pressetext%20Tischuhren.pdf.

Historia: 2017 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

85 *Zegar karetowy*

zapewne Anton Adolf Höss, Wrocław, ok. 1750
srebro, mosiądz, stal, emalia, szkło, drewno, skóra, tkanina; kucie, odlewanie, cyzelowanie, grawerowanie, wycinanie, toczenie, tłoczenie
koperta zewnętrzna: 10,8 x 10,7 cm; koperta wewnętrzna z uchwytem: 13,2 x 9,9 x 6 cm; futerał: 8,54 x 15,5 x 16,4 cm
sygn.: *J: Anton Höss/ Bresslau*
nr inw. ZKW-dep. FTS/774

Zegar powozowy z kalendarzem, w podwójnej kopercie, o czterech napędach: chodu, bicia godzin, półgodzin i kwadransów oraz budzika.

Tarcza biało emaliowana, z rzymskimi cyframi wskazań godzin, arabskimi minut i kalendarza, z centralną, ażurową, złoconą, cyzelowaną tarczką nastawczą budzika z arabskimi, grawerowanymi cyframi na lekko wyniesionych owalnych polach na matowanym tle, wewnątrz której sześcioramienna, grawerowana gwiazda. Wskazówki minutowa i godzinowa – stalowe, oksydowane (wtórnie); godzinowa z wrzecionowym trzonem wydzielonym u nasady poprzeczką, zakończona trójkątnym ażurowym grotem; minutowa z wrzecionowym trzonem wydzielonym dwiema poprzeczkami, z ostrym grotem; wskazówka kalendarza wydłużona, o prostym ramieniu, z półksiężycem na końcu, oksydowana. Podstawa tarczy w formie pierścienia zwężającego się ku górze, z odlewaną cyzelowaną dekoracją z wicią akantową, z kogucimi grzebieniami i kwiatami. Koperta wewnętrzna srebrna, z dwóch powłok połączonych zawiasem z mosiężną osią, zamykana na stalowy zatrzask ze srebrnym przyciskiem; przy brzegu obu części koperty szeroki pas ażurowej, grawerowanej dekoracji z wstęg, wolut, liści akantowych i kwiatów, wzbogaconej wolutowymi kartuszami z kogucimi grzebieniami, w których grawerowane zamki w krajobrazach. Na wieczku koperty kolejno: zamek na wzgórzu, krajobraz z wiatrakiem i zameczkiem, zamek z fosą na tle gór, zamek i miasteczko nad wodą. Na dolnej części kopert: krajobraz z wiatrakiem na wzgórzu i zameczkiem w dolinie, baszta na tle wschodu słońca, zamek nad wodą i most, zamek z fosą na tle gór. Pośrodku wieczka grawerowana rozeta o skręconych płatkach, wokół cztery otwory naciągowe zaopatrzone w litery odnoszące się do funkcji: G (chodu), S (bicia godzin), V (bicia kwadransów) oraz W (budzika). Wewnątrz dolnej części koperty dzwonek spiżowy mocowany pośrodku śrubą. Uchwyt – zawieszka w formie wałka, u podstawy ujęta ćwierćwałkiem z falistym ornamentem, zakończona spłaszczoną główką z grawerowaną rozetą pośrodku, ze składanym uchem dekorowanym grawerowanym motywem roślinnym. Zewnętrzna koperta dwuczęściowa, mosiężna, połączona zawiasem i zatrzaskiem na stalowej sprężynie, z zewnątrz pokryta zielonym szagrynem, z okrągłymi otworami muzycznymi w srebrnych obwódkach z podwójnymi radełkowanymi pierścieniami zamocowanymi zaczepami od wewnątrz. Krawędzie obu części koperty oraz otwór na szybkę profilowane. Od wewnątrz przy otworze na uchwyt plama srebrnego lutu.

Mechanizm – sygnowany na tylnej płycie *J: Anton Höss/ Bresslau* (pierwsze *s* długie) – płytowy, o większej płycie górnej. Płyty połączone czterema stożkowatymi filarkami rozszerzającymi się przy krańcach, na płycie dolnej zamocowanymi szpilkami. Napęd chodu z bębnem i ślimakiem wyrównawczym taktowany wychwytem wrzecionowym (szpindlowym). Napędy bicia z polerowanymi młoteczkami stalowymi; w napędzie bicia kwadransów – dwa młoteczki. Bębny osłon napędów bicia ozdobione dekoracją analogiczną do dekoracji podstawy tarczy, przymocowane za pomocą łapek w formie liści. Na gładko polerowanej płycie tylnej ażurowy kok skomponowany z przeplatających się, ulistnionych wici z dwoma pękami drobnych owocków; zewnętrzna obręcz koka szrafowana wzdłużnie, dekorowana drobnymi listkami, w miejscu mocowania poszerzona, ozdobiona muszlowatymi wachlarzykami. Pośrodku koka kamień rubinowy przytrzymywany przez stalowy mostek. Po lewej stronie koka srebrzona, grawerowana i napuszczana czarną pastą tarczka regulatora chodu: pośrodku rozeta z liści akantu na puncynowanym tle, wokół otok z napisem AVANCE/ RETARD. Czopy napędowe czterograniaste, z dwoma wąskimi wałeczkami.

Futerał XX-wieczny, skórzany, z jasnym stebnowaniem na brzegach, w formie owalnego bębna, ściętego z jednej strony, z pokrywą zamykaną na pasek ze sprzączką, z wnętrzem dopasowanym do

soczewkowatej obudowy zegara i wystającego zawieszenia; na krawędzi dolnego pojemnika, na płóciennej wyklejce, stempel firmowy czarnym tuszem: MORITZ MÄDLER, LEIPZIG.

Informacje zawarte w tzw. kartotece Hintzego[1], zawierającej wypisy z wrocławskich ksiąg parafialnych, ujawniają Lorenza Hussa, obywatela miasta i zegarmistrza małego, syna Lorenza Hussa przybyłego z Kopenhagi, który w 1697 zawarł małżeństwo z Marią Scholl; w następnym roku wzmiankowany jest Lorentz Husse, zegarmistrz mały, jako przyjmujący prawo miejskie 3 lutego 1798, w 1705 pojawia się znów wzmianka o nim; w 1717 zostaje odnotowana śmierć Lorenza Husse, a 2 maja 1737 śmierć wdowy po nim, Marii z domu Scholl.

W kartotece znalazła się wzmianka o kolejnym zegarmistrzu mniejszym o zbliżonym nazwisku – Ignatiusie Hesse, być może potomku owego Lorenza Hussa, który przystępuje do prawa miejskiego 3 sierpnia 1773, a następnie o Carlu Hesse, przyjmującym prawo miejskie 11 czerwca 1805.

Z nieopublikowanych materiałów biograficznych dotyczących artystów i rzemieślników śląskich, gromadzonych przez Reinera Sachsa i uprzejmie przez niego udostępnionych[2], wynika, że do wrocławskiej rodziny zegarmistrzów małych należeli: Anton Adolph Höss (Hoess), w 1754 mieszkający w jurysdykcji kościoła św. Wojciecha, Alois Johann Babthista, Ignatz i Karl (dwaj ostatni zapewne identyczni z zegarmistrzami o tych imionach wymienionymi w kartotece Hintzego).

Podkreślając zmienność pisowni nazwiska i fakt, że wśród omówionych powyżej wzmianek w kartotece Hintzego i materiałach zebranych przez Sachsa, dotyczących tej wrocławskiej rodziny zegarmistrzów, nie pojawia się zegarmistrz o imionach identycznych z zapisem imienia w sygnaturze na płycie mechanizmu czasomierza ze zbiorów Fundacji: *J: Anton*, z największym prawdopodobieństwem można na tym etapie badań połączyć zegar z mieszkającym w 1754 w parafii św. Wojciecha Antonem Adolphem Hössem.

---

[1] Informacje pozyskane dzięki uprzejmości dr. Roberta Hesia z Gabinetu Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, który na naszą prośbę przeprowadził staranną kwerendę dotyczącą trzech zegarmistrzów wrocławskich w rękopiśmiennej kartotece Hintzego, przechowywanej w zbiorach archiwalnych tego muzeum. Serdecznie dziękujemy także dr. hab. Piotrowi Oszczanowskiemu, dyrektorowi Muzeum Narodowego we Wrocławiu, za uprzejmą pomoc i zrozumienie dla trudności, z jakimi spotykają się stołeczni badacze silesianów.

[2] Dziękujemy dr. Maciejowi Łagiewskiemu z Muzeum Miejskiego Wrocławia za okazaną pomoc i zaangażowanie.

Historia: 2016 zakup w wiedeńskim antykwariacie E. Sturm GmbH.

Literatura: niepublikowany.

kat. nr 85

86 *Zegar karetowy*

Jan Gotfryd Krosz (ok. 1729–1813), Kraków, 1765–1795
srebro, mosiądz, miedź, stal, złoto, emalia, szkło; kucie, odlewanie, wycinanie, grawerowanie, toczenie, złocenie
wys. 18,6 cm (z zawieszeniem), śr. z zawiasem 12,1 cm, grub. 6,4 cm
sygn.: J. G. KROSZ, HORLOGER DU ROY/ A CRACOVIE; *J:G:/ Krosz, Horloger, Du Roÿ,/ a Cracovie*
nr inw. ZKW-dep. FTS/769

Zegar karetowy wskazujący godziny i minuty, wybijający godziny i kwadranse, z repetierem i budzikiem, w podwójnej kopercie.

Koperta wewnętrzna srebrna, boczne płaszczyzny dolnej powłoki pokryte pasem grawerowanej ciągłej dekoracji z wici kwiatowej (narcyzy, irysy), z okrągłymi owockami wzbogaconymi dwoma nieidentycznie skomponowanymi pękami różnorodnych owoców, z dwoma pasami niewielkich, wąskich, podłużnych otworków i pasem radełkowania. Przy brzegu górnej powłoki profil i pas falistego radełkowania, przy otworze na szkło profil i pas radełkowania. Pośrodku dolnej powłoki dziewięcioramienna gwiazda z promieniami i otwór śruby mocującej dzwonek oraz cztery otwory do nakręcania, nit i uchwyt zastawki tychże otworów. Po obu stronach zawiasu grawerowane litery A/K oraz na powłoce wewnętrznej wydrapane napisy odnoszące się zapewne do napraw. Tarcza zegara za sferycznym szkłem biało emaliowana, ujęta w złoconą obręcz z cyzelowaną wicią kwiatową na fakturowanym tle, z wplecionym napisem *Schlagt/ Schl=nicht*, z czarno malowanymi koncentrycznymi podziałkami: budzika z cyframi arabskimi, godzin – rzymskimi, kalendarza i minut – arabskimi. Wskazówki godzinowa i minutowa – ażurowe złocone, budzika i kalendarza – oksydowane (odpowiednio: stożkowata i zakończona grotem). W środkowym polu sygnatura: J. G. KROSZ, HORLOGER DU ROY/ A CRACOVIE.

Mechanizm mosiężny, zamocowany w kopercie wewnętrznej za pomocą zawiasu, zamykany, tak jak i koperta, na zatrzask, o czterech napędach: chodu, bicia godzin, kwadransów i budzika; sekcja chodu ze ślimakiem wyrównawczym połączonym z bębnem napędowym łańcuszkiem Galla, taktowana poprzez koło koronowe wychwytem szpindlowym z trójramiennym mosiężnym balansem, osłona ogranicznika naciągu łańcuszka – ażurowa złocona. Sprężyny napędów bicia i budzika – w bębnach z cyzelowaną dekoracją analogiczną do dekoracji wokół tarczy – z wicią kwiatową na fakturowanym tle. Filarki w formie tralek o pięciobocznych lalkach. Płyta tylna z ażurowym, odlewanym, cyzelowanym i złoconym kokiem typu francuskiego, z dekoracją z liściastych wolutek z kwiatami słonecznika i bordiurą z ornamentu sznurowego, tarczka regulatora chodu srebrzona, ze środkowym polem z girlandą kwiatową na matowanym tle z dwiema stópkami, z napisem *Avance/Retarde*, z podziałką kreskową i prostą wskazówką. Podziałka regulacji budzika z literami A i R, wkomponowana w sygnaturę okalającą brzeg płyty, pisaną ozdobną kursywą: *J:G:/ Krosz, Horloger, Du Roÿ,/ a Cracovie*. Mechanizm zamocowany w kopercie wewnętrznej za pomocą zawiasu, zamykany, tak jak i koperta, na zatrzask. Czasza dzwonka wewnątrz denka koperty srebrzona. Ozdobne gałki śrub w mechanizmie i na płycie oksydowane na niebiesko. Pod godziną 6 otwór z cięgnem repetiera. Zawieszenie srebrne, z przegubem kulowym i kółkiem. Zewnętrzna koperta miedziana, malowana na wierzchu na czarno-granatowo, ze srebrzonym, szarnierowanym zawiasem, w górnej części z otworem na tarczę ze szkłem w profilowanej srebrnej obwódce i wieńcem otworów w srebrnych obramieniach, w dolnej części – z dwoma wieńcami takichże otworów i umieszczoną pośrodku repusowaną, ażurową rozetą z przeplatających się taśm, wolut i kogucich grzebieni oraz grawerowaną, centralną rozetą; przy brzegu półkolisty otwór na cięgno repetiera, obwiedziony srebrnym obramieniem.

Renomowany zegarmistrz krakowski Jan Gotfryd Krosz, sygnujący swe wyroby „horloger du Roy", musiał otrzymać ten tytuł w tym samym czasie co Daniel Schepcke i Johann Michael Gugenmus, ponieważ, jak ustaliła Zuzanna Prószyńska, legitymował się nim już 3 września 1765, gdy wstępował do krakowskiego cechu[1]. O dostarczaniu królowi zegarów świadczy odnaleziony przez badaczkę rachunek

[1] *Księga cechu ślusarzy i zegarmistrzów w Krakowie z lat 1543–1794*, k. 219–220, 222, za: Prószyńska 1994, s. 55 oraz przyp. 84 na s. 64.

z 10 maja 1788: „kwit Krosza na 70# za złoty zegarek z repetycjami”[2] oraz sygnatura na zegarku ze zbioru Mariana Mączewskiego w Odessie, zinwentaryzowanym przez Edwarda Chwalewika: „J.G. Krosz Fournisseur du Roi a Cracovie” (Chwalewik 1916, s. 101). Krosz był aktywnym członkiem cechu krakowskiego, przeprowadził oddzielenie cechu zegarmistrzów od cechu ślusarzy i przez wiele lat piastował funkcje starszego; zmarł w 1813 w wieku 84 lat (*Wystawa starych zegarów* 1938, s. 38). Jego synem był zapewne Antoni Krosz, zmarły w 1812[3]. Prószyńska wymienia 13 zegarów Krosza we współczesnych kolekcjach publicznych (Prószyńska 1994, s. 55–56) oraz kolejne notowane w literaturze przedwojennej[4]. Wśród wymienionych znajdują się 3 zegary karetowe[5]. Obecnie do kolekcji Fundacji Teresy Sahakian został zakupiony, oprócz omawianego, jeszcze jeden zegar tego mistrza, tym razem kaflowy (kat. nr 77).

[2] AGAD, Archiwum Popielów, rps 388, k. 33, nr 116.

[3] Zegar z marmuru i brązu w formie kanelowanej kolumny z urną i orłem, przed wojną w pałacu Łazienkowskim, sygn. *Krosz fils a Cracovie* (Iskierski 1929, s. 15, nr 10, fot. 10).

[4] W kolekcjach prywatnych w Krakowie (*Wystawa starych zegarów* 1938, s. 38–40) oraz we Lwowie – w Muzeum ks. Lubomirskich i Muzeum Przemysłu Artystycznego (*Pamiątki po Ignacym Krasickim* 1935, s. 26, poz. 124, 128).

[5] W Muzeum Narodowym w Warszawie: zegar karetowy z repetierem, oprawny w srebrną kopertę, na emaliowanej tarczy *J.G. Kross Horloger du Roy a Cracovie*, śr. 11,2 cm; w Muzeum Narodowym w Krakowie: zegar karetowy z repetierem, budzikiem i kalendarzem, w srebrnej kopercie, sygnowany na emaliowanej tarczy *J.G. Krosz Horloger du Roy de Pologne*, a na płycie mechanizmu *J.G. Krosz Horloger du Roy de Pol*[ne] *a Cracovie*, śr. 10,5 cm; w Ashmolean Museum w Oxfordzie zegar sygnowany *J.G. Krossz Horl. du Roy de Pologne*, śr. 10,5 cm.

Historia: zakup 2016.

Literatura: niepublikowany.

Tłoki pieczętne

87 *Tłok pieczętny*

Polska, po 1783
srebro złocone, kamień jubilerski (cytryn?)
wys. 4,2 cm, kamień: owal 3,2 x 2,8 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/756

Tłok pieczętny, zapewne Michała Jerzego Mniszcha (1742–1806), marszałka nadwornego litewskiego w latach 1781–1783, marszałka wielkiego koronnego 1783–1793, aktywnego członka Komisji Edukacji Narodowej, historyka i prawnika, pedagoga, bliskiego współpracownika Stanisława Augusta, żonatego z Pelagią Teresą Potocką zmarłą w 1772, a od 1781 z Urszulą z Zamoyskich, siostrzenicą Stanisława Augusta.

Przezroczysty, miodowy kamień jubilerski w formie stożka o owalnej podstawie, miękko zaklęśniętym płaszczu szlifowanym w podłużne, zwężające się ku górze fasety, z otworem w górnej partii, wskazującym na odmienny od obecnego montaż. Dolna owalna ścianka kamienia, z wąską fasetą na krawędzi, z intaglio z tarczą herbową o formie zbliżonej do kwadratu, z zaokrąglonymi dolnymi narożami i dolnym bokiem w ośli grzbiet. Tarcza dziewięciopolowa: w polu sercowym, w formie osobnej tarczy, herb własny Mniszchów, zwany niekiedy Kończyc; w górnych polach: Gozdawa (herb Zofii Pac, praprababki ojczystej), Gryf Uzbrojony (element hrabiowskiego herbu Chodkiewiczów), Topór (herb babki ojczystej, Konstancji z Tarłów), w polach środkowych: Korybut (herb babki macierzystej, Elżbiety z Wiśniowieckich) i Jelita (herb matki, Katarzyny z Zamoyskich), w dolnych polach: Pilawa, Nałęcz i Kościesza (herb prababki ojczystej, Anny z Chodkiewiczów). Tarcza zwieńczona hełmami herbów w niej przedstawionych, otoczona wstęgą z Orderem Świętego Stanisława (Michał Jerzy Mniszech został odznaczony tym orderem w 1774) oraz łańcuchem Orderu Orła Białego (odznaczony w 1778), w redakcji zbliżonej do łańcucha z medalu nagrodowego Augusta III na święto Orderu Orła Białego z 1748, roboty Christiana Sigismunda Wermutha, z alternacją ogniw: tarcza pod czapką elektorską na tle chorągwi, Orzeł, owalne ogniwo z promieniami.

Oprawa ze srebra złoconego, u dołu złożona z profilowanego pasa ujmującego brzegi kamienia oraz biegnących po krawędziach szlifowanych ścianek cienkich pasów metalu, zbiegających się u szczytu przykrytego wypukłą, częściowo ażurową nakładką z ukośnych pasków, zwieńczoną uchwytem w formie lilijki. Ślady lutowania w górnej części cienkich pasków metalu ujmujących boki tłoka pozwalają przypuszczać, że górna część – ukośne pasy i zwieńczenie w formie lilii – jest późniejszym dodatkiem, co potwierdza niezwiązany z obecną oprawą otwór w górnej części kamienia. Zachowane oprawy pieczęci z końca XVIII w. o podobnej konstrukcji z opinających kamień pasków metalu zazwyczaj zwieńczone bywały uchwytem w formie ozdobnego koluszka, można więc przypuszczać, że taka też forma początkowo wieńczyła oprawę tłoka. Tłok powstać musiał po uzyskaniu austriackiego tytułu hrabiowskiego w 1783 przez Michała Jerzego i jego brata Józefa, bowiem herb Mniszech w polu sercowym wieńczy korona hrabiowska.

Tłok pochodzi z zakupionego w 2012 zespołu trzech tłoków pieczętnych z zachowanymi oprawami i dwóch kamieni pozbawionych opraw, związanych z rodziną Mniszchów, według informacji pozyskanych od oferenta pochodzących ze zbiorów rodziny Isabelle Marier de La Gâtinerie (1840–1910), drugiej żony Andrzeja Mniszcha (1823–1905), artysty i kolekcjonera, syna Karola Filipa i wnuka Michała Jerzego. Tłoki zapewne znalazły się w Paryżu wraz z przewiezionymi z zamku w Wiśniowcu pamiątkami rodzinnymi i kolekcjami dzieł sztuki gromadzonymi tam przez trzy pokolenia Mniszchów, w tym także przez ojca Andrzeja, Karola Filipa, z zamiłowania genealoga, kolekcjonującego prócz dzieł sztuki także pamiątki historyczne (de Rosset 2003, s. 20). Uważa się, że wywiezienie części wyposażenia do Paryża nastąpiło już w 1854 (*ibidem*, s. 31), zaś ostateczna, budząca powszechną dezaprobatę sprzedaż rodowej siedziby, została dokonana przez synów Karola Filipa, Andrzeja i Jerzego, w 1856. Andrzej Mniszech po śmierci pierwszej żony, Anny z Potockich, w 1885 ożeniony z baronówną Isabelle Marrier de La Gâtinerie, pozostawił swój paryski pałacyk przy rue Daru 16 synowi Leonowi, być może wówczas zabierając część pamiątek rodzinnych do swej nowej siedziby na rue Boissière 47, choć

mogło to również nastąpić po bezdzietnej śmierci syna w 1901 (*ibidem*, s. 36–37). W spisanym w następnym roku testamencie Mniszech ustanowił swą jedyną spadkobierczynią żonę, która po jego śmierci w 1905 rozpoczęła wyprzedawanie majątku, w tym biblioteki i cenniejszych obrazów, jednakże odziedziczone po przodkach i zgromadzone przez artystę kolekcje dzieł sztuki i pamiątki rodzinne w większości wystawione zostały na kolejnych aukcjach w Hôtel Drouot dopiero po śmierci Isabelle de La Gâtinerie Mniszchowej w 1910. Niesprzedane przedmioty, wśród nich zapewne zbiór pieczęci dziś należących do kolekcji Fundacji Teresy Sahakian, złożone zostały w domu rodziny La Gâtinerie w Fontainebleau, gdzie znajdowały się jeszcze w latach 50. XX w.[1].

[1] De Rosset 2003, s. 78; informacja potwierdzona przez Andrzeja Ciechanowieckiego.

Historia: por. kat. nr 88; 2012 zakup w Galerii Sztuki Callisto Fine Arts w Londynie.

Literatura: niepublikowany.

88 *Tłok pieczętny*

Polska, 1781–1806
srebro, karneol; odlewanie, cięcie, polerowanie, szlifowanie, rytowanie
wys. po otwarciu 2,2 cm; oko 5,3 x 3 cm
nr inw. ZKW-dep. FTS/754

Tłok pieczętny z karneolu oprawionego w srebro, należący do Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej (1750 – ok. 1808), marszałkowej wielkiej koronnej, córki wojewody lubelskiego Jana Jakuba Zamoyskiego i Ludwiki z Poniatowskich, żony Michała Jerzego hr. Wandalina Mniszcha (1748–1806; ślub w 1781). Owalne oko z rytowaną tarczą herbową o formie zbliżonej do kwadratu, z dolnymi narożami zaokrąglonymi, dzieloną w krzyż, z herbami: 1. Ciołek (matki – Ludwiki z Poniatowskich Zamoyskiej), 2. Pogoń (babki macierzystej – Konstancji z Czartoryskich Poniatowskiej), 3. Korybut (babki macierzystej męża – Elżbiety z Wiśniowieckich Zamoyskiej) i 4. Kościesza (prababki ojczysto-ojczystej męża – Anny z Chodkiewiczów Mniszchowej); w polu sercowym, na tle gwiazdy orderowej, tarcza pod koroną hrabiowską, dwudzielna z herbami: Jelita (Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej) i Mniszech (Michała Jerzego Wandalina Mniszcha); nad tarczą hełmy: dwa środkowe zwrócone ku sobie, z klejnotami odpowiadającymi herbom w polu sercowym, pozostałe cztery – po bokach, zwrócone ku środkowi – z mitrami książęcymi. Tarczę otaczają dwie wstęgi z zawieszonymi na nich odznaczeniami: Orderem św. Katarzyny Męczenniczki, który Urszula Mniszchowa otrzymała od Katarzyny II w Kijowie przed spotkaniem cesarzowej ze Stanisławem Augustem w Kaniowie w 1788. Poniżej, także na wstędze, zawieszony klejnot z portretem niewieścim w popiersiu, odznaka „damy portretowej", jaką nosiły frejliny dworu rosyjskiego. Tytuł ten Mniszchowa otrzymała w Moskwie 5/16 kwietnia 1797, w czasie ceremonii koronacji Pawła I, na której towarzyszyła Stanisławowi Augustowi (Wereszycka 1976, s. 457). Oprawa pieczęci srebrna, gładka, pełna, ujmująca kamień w „pazurki", zaopatrzona w długi, wąski zawias biegnący pośrodku jej górnej ścianki, umożliwiający składanie pionowego, płaskiego, zaokrąglonego uchwytu.

Historia: tłok został zakupiony od rodziny Marrier de La Gâtinerie, z której pochodziła Isabelle Marrier de La Gâtinerie, druga żona Andrzeja Mniszcha (1823–1905), wnuka Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej. Według informacji oferenta zespół pieczęci pozyskanych od rodziny Marrier de La Gâtinerie, w tym omawiana, przeszedł przez jedną z aukcji kolekcji Andrzeja Mniszcha w Hôtel Drouot, zapewne przeprowadzoną już po śmierci Isabelle (w 1910 lub 1912). Można domniemywać, że pieczęcie były przechowywane wraz z innymi przedmiotami po Mniszchach, pozostałymi w rękach rodziny Marrier de La Gâtinerie w jej pałacu w Fontainebleau aż do lat 50. (De Rosset 2003, s. 78 oraz przyp. 295)[1]; 2012 zakup od firmy Callisto Fine Arts z Londynu.

Literatura: niepublikowany.

[1] Tomasz F. De Rosset pisze, że „Obecnie niewiele pozostało w posiadaniu spadkobierców Mniszcha. Są to wyłącznie portrety pochodzące z Wiśniowca".

Bibliografia

Źródła archiwalne

AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa

AGAD, AK 524, k. 78.

AGAD, AK 923.

AGAD, Album Civium, Warszawa Ekonomiczne 747.

AGAD, Arch. Popielów, rps 388, k. 33, nr 116.

AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego 224, s. 3–32, *Inwentarz Serwisów Starego y Nowego* […] *Zaczęty Dnia 1 Junij Ro: 1765*.

AGAD, ASC cyrkuł IV, sygn. 3.

AGAD, Zespół Stara Warszawa, rkps 327, Acta Officii Consularis C. A. V. inventariorum, exdivisionum et complanationum 1785–1786.

Archiwum kościoła ss. Sakramentek w Warszawie, *Kościół i zakrystia*, teczka B, poz. 1; poz. 2: *Specyfikacja srebra, które pobrał pan Schönmetzler.*

Archiwum prywatne A. Rottermunda.

Księga cechu ślusarzy i zegarmistrzów w Krakowie z lat 1543–1794 – Biblioteka Ossolineum, rkps 12993/II, k. 219–220, 222.

Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, *Inventarium über die in dem Königl. Schlosse zu Warschau und in dasigen Vorraths Gewölbe vorhandene Meubles und Hauss Rath gefertiget 1735*.

Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, *Inventarium über die sämtlichen königl. meubles zu warschau gefertiget 1739*.

Domy aukcyjne, aukcje

Anderson Galleries, Nowy Jork, 28 marca 1930.

Auktionen Dr. Crott, Frankfurt, 15 maja 2013.

Auktionshaus Hempel 2010 – Auktionshaus Hempel, 7 grudnia 2010.

Christian McCann Auctions, Melbourne, 25 czerwca 2017.

Christie's Amsterdam 2010 – Christie's, Amsterdam, 21–22 września 2010, *The Decorative Arts Sale* (Sale 2855, poz. 202).

Christie's, Nowy Jork, 16 czerwca 1999, 2007 (poz. 369).

Dorotheum, Wiedeń, 12 października 2011 (poz. 405).

Galerie Fischer – Galerie Fischer Auktionen, Lucerna, *Möbel, Kunstgewerbe, Schmuck,* 26–27 listopada 2015.

Kühlungsborn, Kühlungsborner Auktionshaus, 25 lipca 2015.

Sotheby's Amsterdam, *European Ceramics, Dutch Delftware and glass*, 9 września 2000.

Sotheby's Amsterdam, *Furniture, clocks, silver, ceramics and decorative arts*, 29 października 2008.

Sotheby's, Londyn, *The Rous Lench Collection. Volume Two, Furniture and Art*, 7 czerwca 1986.

Sotheby's, Londyn, 24 kwietnia 2007.

Sotheby's, Londyn, *Old Master and British Paintings Day Sale*, 8 grudnia 2011.

Opracowania

Aalst, Hofstede 2011 – Loek van Aalst, Annigje Hofstede, *Noord-Nederlandse meubelen van renaissance tot vroege barok 1550–1670*, Hes & de Graaf Publishers, 2011.

Abeler 1977 – Jürgen Abeler, *Meister der Uhrmachenkunst*, Wuppertal 1977.

Baarsen 1993 – Reinier Baarsen, *Nederlandese Meubelen 1600–1800 / Dutch Furniture 1600–1800*, Rijksmuseum Amsterdam, Waanders Uitgevers Zwoole 1993.

Baarsen 2007 – Reinier Baarsen, *Wonen In de Gouden Eeuw. 17de-eeuwse Nederlandse meubelen*, Rijksmuseum/ Nieuw Amsterdam 2007.

Badach 2011 – Artur Badach, *Rzeźba. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Fundacja Teresy Sahakian*, Warszawa 2011.

Badach 2014 – Artur Badach, *A Complete Catalogue of Sculptures. The Royal Castle in Warsaw, The Collections of the Ciechanowiecki Foundation, The Teresa Sahakian Foundation*, Warsaw 2014.

Bahrfeldt 1901 – Emil Bahrfeldt, *Die Münzen und Medaillen-Sammlung in der Marienburg*, Bd. I: *Münzen und Medaillen der Provinz Preussen vom Beginn der Praegung bis zum Jahre 1701*, Danzig 1901.

Baillie (b.d.) – Granville Hugh Baillie, *Watchmakers and Clockmakers of the World*, London [b.d.].

Balpinar, Hirsch 1988 – Belkis Balpinar, Udo Hirsch, *Carpets of the Vakiflar Museum Istanbul*, Wesel 1988.

Barylewska-Szymańska, Szymański 2005 – Ewa Barylewska-Szymańska, *Zegary domowe w Gdańsku w drugiej połowie XVIII w.*/ Wojciech Szymański, *Die Hausuhren in Danziginder zweiten Hälftedes 18. Jahrhunderts*, w: *Zegary gdańskie*, kat. wyst., Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Gdańsk 2005, s. 79–100.

Batári 1994 – Ferenc Batári, *Ottoman Turkish Carpets. The Collections of the Museum of Applied Arts Budapest*, I, Budapest 1994.

Bauer, Märker, Ohm 1976 – Margit Bauer, Peter Märker, Annaliese Ohm, *Europäische Möbel von der Gotik bis Jugendstil*, kat. zb., Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main 1976.

Benesz, Kluk 2016 – Hanna Benesz, Maria Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace in Nieborów. Complete Illustrated Catalogue*, Warsaw 2016, vol. 1–2.

Bennett 1982 – Ian Bennett, *Tapis du monde entier*, Paris 1982.

Bennett 1993 – Ian Bennett, *Oriental Rugs*, vol. 1: *Caucasian*, 1981, reprinted 1993.

Berckenhagen 1967 – Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff, Leben und Werk*, Berlin 1967.

Bobrow 1991 – Ryszard Bobrow, *Srebra warszawskie XVIII i 1 połowy XIX wieku*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

Boulanger 1966 – Gisèle Boulanger, *L'art de reconnaitre les meubles régionaux*, Hachette 1966.

Buczkowski, Wrzesień 1938 – Kazimierz Buczkowski, Teodor Wrzesień, *Wystawa starych zegarów na tle wnętrz pałacu hr. Pusłowskich*, Kraków 1938.

Charewiczowa 1936 – Łucja Charewiczowa, *Muzeum Historyczne miasta Lwowa. Przewodnik po zbiorach*, Lwów 1936.

Cholewianka-Kruszyńska 2011 – Aldona Cholewianka-Kruszyńska, *Łańcuckie portrety Jana Potockiego*, „Spotkania z Zabytkami" 2011, nr 3–4, s. 15–21.

Choynowski 2015 – Maciej Choynowski, *Ze zbiorów Fundacji Teresy Sahakian: XVII-wieczna holenderska szafa typu beeldenkast, czyli moralizatorski traktat dla nowożeńców*, „Kronika Zamkowa – Roczniki" 2 (68)/2015, s. 245–264.

Chruszczyńska 1995 – Jadwiga Chruszczyńska, *Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1995.

Chwalewik 1916 – Edward Chwalewik, *Zbiory polskie*, Warszawa 1916.

Czihak 1903 – Eugen von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, t. 1, Leipzig 1903.

Czihak 1908 – Eugen von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, t. 2, Leipzig 1908.

Czołowski 1929 – Aleksander Czołowski et al., *Muzeum Gminy Miasta Lwowa*, Lwów 1929.

De Rosset 2003 – Tomasz F. De Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsa*, Torun 2003.

Descheemaeker 2012 – Bernard Descheemaeker, *Goet mi Aelbert Hachman tot Clef*, „Works of Art, Newsletter" 17, 2012.

Dorgelo 1965 – Alex Dorgelo, *Die Klever Glockengießer Hachman und ihr Werk*, „Niederrheinisches Jahrbuch" 8, 1965, s. 158–166.

Fayet 1966 – Monique de Fayet, *Meubles et ensembles Louis XIII – Louis XIV*, wyd. Charles Massin, 1966.

Fischinger, Nowacki 2000 – Andrzej Fischinger, Dariusz Nowacki, *Złotnictwo dawnych Prus Królewskich i Książęcych w zbiorach Zamku na Wawelu*, Kraków 2000.

Fitz Gibbon, Hale 2007 – Kate Fitz Gibbon, Andrew Hale, *Role reversal*, „Hali", nr 153, Autumn 2007, s. 88–91.

Flensburg 1976 – *Katalog der Möbelsammlung. Städtisches Museum Flensburg*, Flensburg 1976.

Frąckowska 2013 – Anna Frąckowska, *Srebrne kufle gdańskie XVII i XVIII wieku. Typologia, stylistyka, ikonografia*, Warszawa 2013.

Gauthier – Joseph Gauthier, *Le mobilier des vieilles provinces de France*, wyd. Charles Massin, [b.r.].

Gembarzewski 1926 – Bronisław Gembarzewski, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Wybór i opis celniejszych zabytków i dzieł sztuki*, Warszawa 1926.

Głębocki 1992 – Wiesław Głębocki, *Zegarmistrzowie Warszawy XIX wieku*, Warszawa 1992.

Głębocki 1997 – Wiesław Głębocki, *Zakład zegarmistrzowski Lilpopów*, „Almanach Muzealny", t. 1, 1997.

Gradowski 2010 – Michał Gradowski, *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach*, Warszawa 2010.

Gradowski, Kasprzak-Miler 2002 – Michał Gradowski, Agnieszka Kasprzak-Miler, *Złotnicy na ziemiach północnej Polski*, cz. 1 (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, t. 104), Warszawa 2002.

Gutkowska, Mieleszkiewicz 2016 – Dorota Gutkowska, Stefan Mieleszkiewicz, *Meble barokowe i rokokowe ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, kat. wyst., Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim, Warszawa 2016.

Gutkowski 2011 – Jerzy Gutkowski, *Królewski zbiór broni*, w: *Stanisław August, ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator 1764–1795*, red. A. Sołtys, Warszawa 2011, s. 323–324.

Hali – „Hali. The International Magazine of Antique Carpets and Textile Art", London.

Hollstein – *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, vol. 44: *Maarten de Vos: text*, red. D. de Hoop Scheffer, Rotterdam, Amsterdam 1996.

Iskierski 1929 – Stanisław Iskierski, *Bronzy Zamku Królewskiego i Pałacu Łazienkowskiego w Warszawie*, Warszawa 1929.

Jagodziński 1993 – Zygmunt Jagodziński, *Kozienickie pistolety*, „Spotkania z Zabytkami" 1993, nr 5, s. 37–38.

Januszajtis 2003 – Andrzej Januszajtis, *Gdańskie zegary, dzwony i karyliony*, Gdańsk 2003.

Jaworski 1911 – Franciszek Jaworski, *Lwów stary i wczorajszy*, Lwów 1911.

Jervis 1974 – Simon Jervis, *Printed furniture designs before 1650*, Furniture History Society, Leeds 1974.

Juszczak, Małachowicz 2013 – Dorota Juszczak, Hanna Małachowicz, *The Royal Castle in Warsaw. A Complete Catalogue of Paintings c. 1520 – c. 1900*, Warszawa 2013.

Katalog wystawy zabytków metalowych 1904 – *Katalog wystawy zabytków metalowych w połączeniu z zabytkami cechów krakowskich otwartej w miesiącu wrześniu 1904 roku przy ul. Wolskiej (w pałacu hr. Czapskich) w Krakowie. Dział zabytków metalowych*, Kraków 1904.

Katalog Zabytków 2001 – *Katalog Zabytków Sztuki, Miasto Warszawa*, cz. 2: *Nowe Miasto*, red. M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 2001.

Kaukasische Teppiche 1962 – *Kaukasische Teppiche*, kat. wyst., Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt, 17 listopada – 16 grudnia 1962, Frankfurt 1962.

Kieniewiczowa 1971 – Grażyna Kieniewiczowa, *Zegary warszawskie XVIII i XIX wieku w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Stołecznego Warszawy*, Warszawa 1971.

Kjellberg 1989 – Pierre Kjellberg, *Le Mobilier Français du XVIIIème Siècle*, Paris 1989.

Kjellberg 2014 – Pierre Kjellberg, *Historia mebli europejskich*, Warszawa 2014.

Kluczwajd 2000 – Katarzyna Kluczwajd, *Abrahama Willa zegary wieżowe*, w: *Zegary mechaniczne. Materiały z sesji naukowej, zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu; Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2000.

Kluczwajd 2004 – Katarzyna Kluczwajd, *Zegary sprzed lat. Zegary mechaniczne w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, kat. wyst., Toruń 2004.

Kluczwajd 2008 – Katarzyna Kluczwajd, *Toruńskie zegary i zegarmistrzowie*, Toruń 2008.

Kobielski 1975 – Stanisław Kobielski, *Polska broń. Broń palna*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

Kobierce i tkaniny wschodnie 2006 – *Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Kulczyckich*, red. M. Piwocka, kat. wyst., Zamek Królewski na Wawelu, lipiec – wrzesień 2006, Kraków 2006.

Kołaczkowski 1888 – Julian Kołaczkowski, *Wiadomości tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888.

Kopydłowski 1957 – Bogusław Kopydłowski, *Uwagi o złotnictwie warszawskim okresu Oświecenia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1957, R. 2, s. 469–528.

Korżel-Kraśna 2016 – Małgorzata Korżel-Kraśna, *Meble XV–XVII wieku*, kat. zb., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2016.

Leksykon mebli 2005 – *Leksykon mebli. Antyki*, red. D. Piva, Warszawa 2005.

Lileyko 1979 – Halina Lileyko, *Srebra warszawskie w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Warszawa 1979.

Link-Lenczowska 2013 – Stanisława Link-Lenczowska, *Zegary i zegarki w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2013.

Link-Lenczowska 2016 – Stanisława Link-Lenczowska, *Meble francuskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2016.

Marcinkowski 1929 – Tadeusz Marcinkowski, *Cech jubilerów, złotników i grawerów w Warszawie 1770–1870*, Biblioteka Szkoły Głównej Handlowej, R. 379.

Mast 2017 – Theodore Mast, *The folk proces*, „Hali", nr 192, Summer 2017, s. 50–57.

Matuszewski 1995 – Ryszard Matuszewski, *Sztucer kozienicki i formacje strzelców w XVIII wieku*, „Muzealnictwo Wojskowe" R. 6, 1995.

Middleton 1998 – Andrew Middleton, *Wielka księga dywanów*, Warszawa 1998.

Mieleszkiewicz 2005 – Stanisław Stefan Mieleszkiewicz, *Ten zegar stary…*, kat. wyst., Warszawa 2005.

Mroczek 2014 – Rafał Mroczek, *Andrzej Kownacki – rusznikarz króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Kronika Zamkowa" 1 (67) 2014, s. 263–286.

Myśliński 2016 – Michał Myśliński, *Zgromadzenie panów złotników krakowskich w latach 1772–1866*, Warszawa 2016.

Nicolay 1956 – Jean Nicolay, *L'Art et la manière des maîtres ébénistes français au XVIIIe siècle*, Paris 1956.

Nowacki 2007 – Dariusz Nowacki, *Addenda i corrigenda. Złotnictwo dawnych Prus Królewskich i Książęcych w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Studia Waweliana" 13, 2007.

Nowak 2011 – Joanna Nowak, *Ekspertyza płotu namiotu*, 2011 (kps).

Nowak 2014 – Joanna Nowak, *Ekspertyza dywanu perskiego abadech ze wzorem heratu*, 2014 (kps).

Nowak, Pituch-Sawicka 2016 – Joanna Nowak, Anna Pituch-Sawicka, *Opinia konserwatorska dotycząca oferty kobierca tureckiego*, 2016 (kps).

Orient Stars 1993 – O*rient Stars. A Carpet Collection*, kat. wyst., Deichtortallen, Hamburg, 6 maja – 20 czerwca 1993, Linden-Museum, Stuttgart, 3 lipca – 29 sierpnia 1993, Stuttgart–London 1993.

Pałubicki 2009 – Janusz Pałubicki, *Malarze gdańscy. Słownik malarzy, szklarzy, rytowników i rysowników*, Gdańsk 2009.

Pamiątki po Ignacym Krasickim 1935 – *Pamiątki po Ignacym Krasickim na tle epoki. Katalog wystawy urządzonej przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich*, Lwów 1935.

Pasierb 1974 – Janusz St. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974.

Paszkiewicz, Chiron-Mrozowska 2016 – Borys Paszkiewicz, Anita Chiron-Mrozowska, *Kolekcja monet André van Bastelaera*, kat. zb., Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2016.

Pełczyński 2017 – Maciej Pełczyński, *Konserwatorska ocena stanu obiektów*, 2017 (kps).

Petneki 1978 – Aron Petneki, *Lengyel mükingscsek maglar gyüjtemenyekben (Polskie dzieła sztuki w zbiorach węgierskich)*, Budapest 1978.

Początki Muzeum Lubomirskich 2008 – *Początki Muzeum Lubomirskich. Dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego*, kat. wyst. (B. Długajczyk, L. Machnik *et al.*), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008.

Połujan 2015 – Katarzyna Połujan, *Fundacja Teresy Sahakian. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Kobierce modlitewne. Katalog zbiorów*, Warszawa 2015.

Prószyńska 1970 – Zuzanna Prószyńska, *Inwentarz pozostałości po Franciszku Krantzu, zegarmistrzu warszawskim XVIII wieku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" R. 18, 1970, nr 3, s. 428–448.

Prószyńska 1994 – Zuzanna Prószyńska, *Zegary Stanisława Augusta*, Warszawa 1994.

Prószyńska 2005 – Zuzanna Prószyńska, *Słownik gdańskich zegarmistrzów i gnomoników*, w: *Zegary gdańskie*, kat. wyst., Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Gdańsk 2005.

Rastawiecki 1886 – Edward Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886.

Rehorowski 1964 – Marian Rehorowski, *Meble obcego pochodzenia w zbiorach polskich*, „Mówią Wieki" 1964, nr 2 (74), s. 1–8 (nadbitka).

Rychlewska 1966 – Maria Rychlewska, *Namiotnictwo*, w: *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, red. J. Kamińska, I. Turnau, Wrocław 1966.

Ryszkiewicz 1969 – Andrzej Ryszkiewicz, *Antona Graffa portrety Polaków*, „Biuletyn Historii Sztuki" 21, 1969, nr 4, s. 404–421.

Sadan 1976 – Joseph Sadan, *Le mobilier au Proche Orient médiéval*, Leiden 1976.

Saratowicz-Dudyńska 2012 – Anna Saratowicz-Dudyńska, *Pierwsze serwisy srebrne króla Stanisława Augusta*, w: *Historia naturalna jedzenia. Między antykiem a XIX wiekiem. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Gdańska i Uniwersytet Gdański*, Gdańsk 2012.

Scheffler 1983 – Wolfgang Scheffler, *Goldschmiede Ostpreussen. Daten, Werke, Zeichen*, Berlin und New York 1983.

Schulte 1902 – Carl Schulte, *Lexikon der Uhrmacherkunst*, Bautzen 1902.

Schürmann 1961 – Ulrich Schürmannn, *Kaukasische Teppiche*, Braunschweig [1961].

Schurmann 1990 – Ulrich Schurmann, *Caucasian Rugs*, Poolesville, Maryland 1990.

Siedlecka 1974 – Wiesława Siedlecka, *Polskie zegary*, Wrocław 1974.

Sołtys 2008 – Angela Sołtys, *Opat z San Michele. Grand tour prymasa Poniatowskiego i jego kolekcje*, Warszawa 2008.

Stanisław August, ostatni król Polski 2011 – *Stanisław August, ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator 1764–1795*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, red. A. Sołtys, Warszawa 2011.

Szkurłat 2011 – Anna Szkurłat, *Kawalerowie, dama i Turek. Majolika włoska z kolekcji Fundacji Teresy Sahakian*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2011.

Tajchman 1990 – Jan Tajchman, *Stolarka okienna w Polsce*, Warszawa 1990.

Tajchman 1993 – Jan Tajchman, *Stolarka okienna*, Warszawa 1993.

Tarasiuk 1972 – L. Tarasiuk, *Zabytkowa europejska i amerykańska broń palna w Ermitażu*, Leningrad 1972.

Tempus tene 2000 – *Tempus tene. Zegary mechaniczne w Polsce, tradycja i współczesność*, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000.

Tuchołka-Włodarska 1992 – Barbara Tuchołka-Włodarska, *Die Danziger Deckelkrüge mit figürlichen Darstellungen*, w: *Ost-West-Beziehungen im Kunsthandwerk des 17. Jh.*, Bremen 1992.

Tuchołka-Włodarska 2005 – Barbara Tuchołka-Włodarska, *Złotnictwo od XIV do XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku*, kat. zb., Gdańsk 2005.

Tylicki 1997 – Jacek Tylicki, *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej". Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki" R. 59, 1997, nr 1–2, s. 38 –59.

Tylicki 2008 – Jacek Tylicki, *Herman Han – dwa oblicza artysty*, w: *Herman Han. Mistrz światła i nokturnu. Narodziny baroku w malarstwie dawnej Rzeczypospolitej*, red. M. Osowski, kat. wyst., Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, lipiec – wrzesień 2008.

Tylicki 2009 – Jacek Tylicki, *O historii sztuki i numizmatyce, czyli kto projektował niektóre donatywy gdańskie Zygmunta III*, „Biuletyn Numizmatyczny" 2009, nr 1 (353).

Vetois 1990 – Isabelle Vetois, *Etienne Avril un ebeniste à la veille de la Révolution*, „L'estampille Objet d'art", nr 242, Décembre 1990, s. 54–65.

Vetois 1991 – Isabelle Vetois, *L'Artisanat du meuble à Paris au 18e siècle: Etienne Avril*, „Histoire de l'art", nr 1/6, 1991, s. 29–40.

W blasku srebra 2006 – *W blasku srebra. Srebra z XVI–XIX w. z ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów i współczesnej Polski ze zbiorów muzeów rosyjskich*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, 11 września – 19 listopada 2006, Warszawa 2006.

de Werd 1988 – Guido de Werd, *Albert en Willem Hachman, gieters te Kleev*, *Antiek* 22, 1988.

Wereszycka 1976 – Helena Wereszycka, *Mniszchowa Urszula*, w: *Polski słownik biograficzny*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1976, t. 21, s. 457–458.

Wittop Koning 1989 – Dirk Arnold Wittop Koning, *Nederlandse vijzels*, Utrecht 1989.

Wojna i Pokój 2000 – *Wojna i Pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX w.*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 25 lutego – 3 maja 2000, Warszawa 2000.

Wright, Wertime 1995 – Richard E. Wright, John T. Wertime, *Caucasian Carpets and Covers*, London 1995.

Zahorski 1968–1969 – Andrzej Zahorski, *Kownacki Andrzej*, w: *Polski słownik biograficzny*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968–1969, t. 14, s. 583–584.

Zamek Królewski 2011 – *Zamek Królewski w Warszawie. Raport Roczny* 2011, Warszawa 2011.

Zamek Królewski 2016 – *Zamek Królewski w Warszawie. Raport Roczny* 2016, Warszawa 2016.

Zbiory Wawelskie 2007 – *Zbiory Wawelskie: zakupy, depozyty, dary 2000–2006*, Kraków 2007.

Zegary gdańskie 2005 – *Zegary gdańskie*, kat. wyst., Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Gdańsk 2005.

Internet

http://www.artbible.net/3JC/-Luk-0,25_Parable_Good_Samaritan_Bon_Samaritain/slides/16%20WEIGEL%20THE%20GOOD%20SAMARITAN%20B.html

https://matzke.ditler.de/wp-content/uploads/paar-loeffel--silber-teilvergoldet.jpg.

http://www.worksofart.be/nieuwsbrieven/nieuwsbrief17

https://www.hampel-auctions.com/a/Seltener-Hachmann--Moerser.html?a=108&s=525&id=539170 [dot. aukcji]

http://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-bronze-mortar-probably-dutch-or-german--5350030-details.aspx [dot. aukcji]

http://www.fischerauktionen.ch/UserData/Katalog_161261_00.pdf [dot. aukcji]

https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/galeriefischer/catalogue-id-galeri1-10000/lot-4b295844--66ad-491a-b4ed-a540016ef282 [dot. aukcji]

https://collections.museumvictoria.com.au/items/398011

http://www.europeana.eu/portal/pl/record/90402/BF3E8156EB5866B21A5E6E66C0B8AC942151F23C.html?start=9 [Rijksmuseum, Amsterdam]

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lepke1929_12_03/0035?sid=f208d2e6bb83aea4b9fc9ed8590c44bb [dot. aukcji]

http://uhrenmuseumwinterthur.ch/fileadmin/user_upload/UhrensammlungKellenberger/Ausstellungen/Pressematerial/236_Pressetext%20Tischuhren.pdf [Uhrenmuseum Winterthur]

https://watch-wiki.org/index.php?title=Landrock,_Horst

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/194116